



N° 42 · Julio–diciembre 2018 · ISSN 1853–6379  
 DOI 10.14409/argos.2022.48.e0046  
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos  
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

## Heracles, violencia, atletismo y espectáculo: una interpretación de las *Imágenes* (2.21, 23, 25) de Filóstrato<sup>1</sup>

IVANA SELENE CHIALVA

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IHUCSO) / Universidad Nacional del Litoral - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (UNL-CONICET)  
 ichialva@gmail.com

.....  
 Aceptado: 08/12/2021  
 Recibido: 18/02/2022  
 .....

Las *Imágenes* de Filóstrato contienen un número importante de escenas violentas, entre las que se destaca la serie dedicada a Heracles (2.21, 23, 25). La mayor parte de la crítica ha interpretado este motivo como actualización de los ideales heroicos del pasado griego en la *paideia* de la elite imperial; otras lecturas proponen leer las efráseis como expresiones de una estética del horror más amplia, que afecta a la iconografía escultórica de los siglos II y III d.C., y que se vincula con el espectáculo del *furor* como entretenimiento, propio de la ideología del poder de estos años del Imperio. El presente trabajo busca reconsiderar las hipótesis a partir de los vínculos entre ferocidad, fuerza, atletismo y espectáculo según la estética visual y la secuencialidad de las efráseis en la galería y en continuidad con la obra *Gimnástico*, donde estos tópicos resultan programáticos.

Écfrasis / *Imágenes* / Filóstrato / Violencia / Atletismo

...

### HERACLES, VIOLENCE, ATHLETICS AND SPECTACLE: AN INTERPRETATION OF THE *IMAGINES* (2.21, 23, 25) OF PHILOSTRATUS

The *Imagines* of Philostratus contain a significant number of violent scenes, especially those dedicated to the hero Heracles (2.21, 23, 25). Most of the critics have interpreted this motif as an exaltation of the heroic ideals of the Greek past in the *paideia* of the imperial elite; other readings propose to interpret the *ekphrásaes* as expressions of a broader aesthetic of horror, which affects the sculptural iconography of the 2nd and 3rd centuries AD. The new aesthetic paradigms are



related to the spectacle of *furor* as entertainment and publicity of the imperial ideology of power. This paper attempts to reconsider these theses in the light of the relationship between ferocity, strength, athletics and spectacle according to the visual aesthetics and sequentiality of the *ekphrásēis* in the gallery and in continuity with the work *Gymnasticus*, where these topics are programmatic.

*Ékphrasis / Images / Philostratus / Violence / Athletics*

### *Introducción*

El ciclo de efrásēis relativas a Heracles en las *Imágenes* (2.20-25), destacado en la serie por su unidad mítico-temática, ha suscitado diversos interrogantes relativos a los siguientes aspectos: la variedad de los motivos representados; la estructura interna de la obra; su relación con la imaginería mítico-literaria, pictórica y escultórica grecorromana; y sus alusiones ideológicas en la figura del héroe, deidad tutelar para la dinastía de los Severos. Este trabajo se propone reconsiderar las diversas posturas críticas en torno a las escenas de violencia de la serie (2.21, 23, 25) a partir de los vínculos entre ferocidad, fuerza, atletismo y espectáculo. Esa relectura incluye variables textuales y contextuales que interrogan las relaciones transversales de estas *graphaí*, su estética epidíctico-visual, la secuencialidad propuesta en la galería, su relación con otras obras del autor y las posibles lecturas poético-políticas. El desarrollo se organiza en cinco apartados. El primero expone las interpretaciones críticas dadas a la figura mítica de Heracles en la obra. El segundo recupera las connotaciones ideológicas de la fortaleza del héroe en obras poéticas anteriores, cercanas a la propaganda imperial, y las proyecta a la primera *graphé* violenta del ciclo (2.21). En el tercero, se leen las efrásēis en continuidad con el *Gimnástico*, donde la educación en el *ethos* atlético resulta programática y deja ver, en el *corpus Philostrateum*, líneas subyacentes que cohesionan obras genérica y temáticamente diversas. El cuarto apartado recorre la presencia de temas brutales no sólo en piezas aisladas sino en continuidad con las otras *graphaí* de la galería, atendiendo a las asociaciones que promueve ese recorrido epidíctico. Y, finalmente, la quinta sección reflexiona sobre las demás *eikónes* de la serie (2.20, 23, 25) y su función en la lectura paidética del ciclo sobre Heracles. Dichas perspectivas en diálogo permitirán repensar las relaciones entre política romana, imaginería heroica y *paideia* retórica en el contexto de la segunda sofística, expuestas en las conclusiones. Los trabajos (*ἄθλοι*) de Heracles, tal como los reconstruyen las *graphaí*, asocian las geografías salvajes de las hazañas míticas a combates atléticos, donde educación gimnástica y educación sofística se implican en una *galería* retórica de las emociones asociadas a la fuerza física: algunas, dignas de imitación, y otras, brutales e irracionales, todas ellas legibles en el cuerpo de Heracles.

## 1. Sofistas y la cultura visual de propaganda de los Severos

Sin duda, las *Imágenes* se incluyen entre las producciones afines a los modelos artísticos difundidos por la corte de los Severos, signados por la revalorización del culto de los antiguos héroes griegos, de la destreza y fortaleza física y, por ende, de las virtudes helénicas representadas en la antiquísima tradición de los juegos atléticos. La visita del emperador Caracalla a Troya, en el año 214 d.C., para rendir homenaje al túmulo de Aquiles constituye un gesto significativo de la adhesión a los valores heroicos y de la absorción de paradigmas griegos como modelo de conducta para los romanos. En este contexto, las *imágenes*<sup>3</sup> de enfrentamientos de héroes y de contiendas atléticas de la galería filostratea fueron consideradas, fundamentalmente, como expresiones de ese renacer de un paradigma cultural centrado en el ideal del cuerpo masculino educado en los *gymnasia*. No es menor el hecho de que la casa de las pinturas se ubique en una de las ciudades de la parte occidental del Imperio más fuertemente ligada a las costumbres griegas como es Nápoles. Allí se celebraban, desde tiempos de Augusto, los juegos atléticos más difundidos en suelo itálico, y se habían adoptado como propios los deportes olímpicos. Incluso el sofista nos dice que está en esa ciudad durante la celebración de los juegos de Nápoles<sup>4</sup> (ἦν μὲν ὁ παρὰ τοῖς Νεαπολίταις ἀγών, *Im. Proem.* 4.3)<sup>5</sup> y que sus ciudadanos son helénicos también en su predilección por las exhibiciones retóricas. La afición por la cultura griega es indisociable de la distinción social que implicaban ambos conocimientos: por un lado, la preparación sofística y, por otro lado, el acceso a la instrucción gimnástica, con las connotaciones míticas de estas prácticas para las elites helenizadas del Imperio. Asimismo, la presencia de obras como el *Gimnástico* y el *Heroico* en el *corpus Philostratum* confirman esta asociación entre *performance* atlética y *paideia* griega.

No obstante, algunas lecturas han sugerido una visión más controvertida al respecto. Una de ellas es la de Von den Hoff (2004), quien analizó las conexiones entre la segunda sofística y la cultura visual más allá de las referencias a la *paideia*; ese más allá vincularía el apogeo de las efráseis literarias con el incremento de grupos escultóricos colosales de temática mítica que presentan, al igual que aquellas, temas de horror explícito, muerte y personajes en el clímax del *furor*.

Los grupos escultóricos más significativos citados por el crítico alemán son los siguientes: el célebre *Toro Farnesio*; *Hércules y Anteo*; una escultura de la figura de Aquiles llevando el cuerpo de Troilo muerto que cae sobre su espalda y otros fragmentos en los que se ha reconocido la imagen de Medea cargando en las manos los cadáveres de sus hijos<sup>6</sup>. Dos de estos grupos escultóricos, el *Toro Farnesio* y *Aquiles y Troilo*, provienen de los Baños de Caracalla, y las otras dos piezas proceden de espacios públicos romanos y pertenecen al mismo período. Para el autor, se trata de una política expansiva de generosidad del Emperador, quien se promociona a sí mismo como benefactor de los sectores populares construyendo grandes arquitecturas y proporcionando placer, opulencia y entretenimiento a quienes no pueden obtenerlos por sí mismos (2004, p. 112)<sup>7</sup>.

Al aludir a los escritores de la segunda sofística que expresan esa misma estética del horror, Von den Hoff se detiene principalmente en Filóstrato, integrante del círculo

de Julia Domna, madre de Caracalla. El circuito de producción sofisticada y protección imperial parece cerrarse en una explicación ideológica que desplaza el interés por la *paideía* y justifica la aparición de una nueva retórica de las imágenes míticas como parte de la propaganda política. Es más, el vínculo que establece entre las esculturas colosales y los sofistas imperiales es tan estrecha que el autor llega a preguntarse si los integrantes de la corte, entre ellos Filóstrato, no fueron responsables de algunos de esos temas escultóricos y no impulsaron, con sus efráseis, dicha *estética del horror*, que daba prestigio al emperador a través de formas *sofisticadas* de entretenimiento.

Los principios retóricos identificables tanto en la escultura como en la oratoria epidíctica congregan, según el autor, tres criterios estéticos: la selección de los temas de crueldad, las técnicas retóricas y la competencia entre las artes visuales y literarias presente en las efráseis de la literatura imperial. Desde el punto de vista de la recepción, esta iconografía de la esfera pública romana está ligada a la búsqueda del impacto emocional del espectador y a la experiencia de sensaciones límites de las pasiones humanas, en sintonía con los diferentes espectáculos que se ofrecían a la plebe en las grandes ciudades del Imperio. La novedad de este nuevo modelo visual prioriza el dominio de la *téchne* y la exploración estética en el tratamiento de las formas, rasgos propios de las *performances* sofisticadas; de allí que el autor defina estos grupos escultóricos como imágenes *epidícticas*. Ahora, el impacto visual y emocional sobre el espectador está promovido no sólo por el cambio en los motivos representados (ahora enfrentamientos brutales y muertes) sino también por la transformación que la obra despierta en la mirada del observador. Las figuras de los grupos escultóricos están dispuestas en diferentes ángulos, en una composición dinámica, que exige al espectador moverse en torno a ellas para tener una visión global de la escena<sup>8</sup>. Así, el rasgo común de esta iconografía es presuponer un observador activo, que reconozca la escena mítica, se involucre emocional e intelectualmente con las pasiones representadas e imagine la narración de ese relato terrorífico. Así, junto a los espectáculos de sangre y carne en la arena, los grupos escultóricos ofrecen visiones impactantes de cuerpos en lucha que revelan un cambio en los ideales expuestos a la mirada en los espacios públicos, y tal cambio sería sintomático de este momento histórico. Los maestros de esa forma de observación eran los sofistas, cuyo arte de interpretar estaba signado por la erudición y el reconocimiento social que distinguía a los *pepaideuménoi* imperiales. En conclusión, y siempre según Von den Hoff (2004, p. 118), este fenómeno particular revela una nueva estética que marca un cambio de paradigma en la cultura visual de la Roma imperial más que la repetición de los ideales del pasado cultural griego representados en los temas de la *paideía*.

Precisamente, el lugar de intérprete es el que define al sofista enunciador de las *Imágenes* (καὶ ἐδεῖτό μου ἐρμηνεύειν τὰς γραφάς, *Im. Proem.* 5.5), quien invita a sus jóvenes interlocutores a acompañarlo en el recorrido detallado de las *graphai* y a educarse en temas valiosos (ἀλλ' εἶδη ζωγραφίας ἀπαγγέλλομεν ὁμιλίας αὐτὰ τοῖς νέοις ξυντιθέντες, ἀφ' ὧν ἐρμηνεύσουσί τε καὶ τοῦ δοκίμου ἐπιμελήσονται, *Im. Proem.* 3.8-3.10). De las sesenta y cinco *graphai* de la serie filostratea, divididas en los dos libros, los temas de violencia se concentran en el segundo de ellos. Allí

aparecen las siguientes escenas: el campo cubierto de cadáveres después de la victoria de *Rodoguna* (2.5); *Forbante* (2.19) con las cabezas decapitadas de sus competidores; y la secuencia sobre Heracles donde destacan, por la crueldad, la muerte de *Anteo* (2.21), los hijos despedazados a manos de su padre en *Heracles enloquecido* (2.23) y las *Honras fúnebres para Abdero* (2.25) que describe el cuerpo devorado del joven por las yeguas de Diomedes. Todas estas figuras son destacadas por Von den Hoff en su afinidad temática y epidíctica con las figuras escultóricas<sup>9</sup>.

Como hemos mencionado, la imaginería de las *graphaí* sofisticadas está íntimamente ligada a la iconografía de los Antoninos y los Severos. La coincidencia del ejemplo escultórico y efrástico de la lucha de Heracles y Anteo es una muestra de ello.<sup>10</sup> Sabemos también que los motivos atléticos, además de ser frecuentes en la plástica, constituían temas comunes en los ejercicios progymnasmáticos de las escuelas de retórica y que el propio Dionisio de Halicarnaso escribió un manual sobre cómo escribir discursos epidícticos para exhortar a un atleta competidor o para elogiarlo con un panegírico. Retórica y atletismo es una dupla fecunda en las arenas gimnásticas y sofísticas de la época imperial, tal como lo demuestra la emergencia de una obra como el *Gimnástico* que pertenecería, junto con las *Imágenes*, a la etapa de producción del autor en la corte de los Severos, previo a la muerte de Julia Domna en el 217 a.C.<sup>11</sup> Este tratado busca revalorizar los ejercicios corporales y los valores helénicos en un contexto donde esa forma de modelación del cuerpo y del espíritu ha sido abandonada, especialmente por formas más rudas y exóticas de luchas corporales. Tal es el inicio del *Gimnástico*, donde después de presentar a los grandes héroes de la antigüedad (griega) como los atletas máximos, se advierte sobre la decadencia de las prácticas actuales:

ἡ δὲ ἐπὶ τῶν πατέρων ἦττους μὲν οἶδε, θαυμασίους δὲ καὶ μεμνησθαι ἀξίους· ἡ δὲ νῦν καθεστηκυῖα, μεταβέβληκεν οὕτω τὰ τῶν ἀθλητῶν, ὥς καὶ τοῖς φιλογυμναστοῦσι τοὺς πολλοὺς ἄχθεσθαι (*Gym.* 2.20-24).

La gimnástica del tiempo de nuestros padres conoció atletas de menor importancia, pero también admirables y dignos de mención. En cambio, la de nuestros días ha hecho decaer tanto la calidad de los atletas que la mayoría de la gente mira con antipatía incluso a aquellos que la practican con devoción (Mestre 1996, p. 166).

ἀθληταῖς δέ, ὅποσαι περὶ αὐτοὺς ἦσαν ποτε ἀρεταί, οὐχ ἡ φύσις ἀπηνέχθη (αὐτῶν), φέρει γὰρ δὴ ἔτι θυμοειδεῖς εὐειδεῖς ἀγχίνους, φύσεως γὰρ ταῦτα, τὸ δὲ μὴ ὑγιᾶς γυμνάζεσθαι, μηδὲ ἐρρώμενως ἐπιτηδεύειν ἀφείλετο τὴν φύσιν τὸ ἑαυτῆς κράτος (*Gym.* 2.35-40).

En cambio, en lo que se refiere a los atletas, todas las virtudes que antiguamente se les atribuía, no es que la naturaleza las haya perdido –de hecho, todavía hay hombres valientes, de gran belleza física e inteligencia–; lo que ocurre es que aquellas cualidades que brinda la naturaleza han sido

deformadas, han dejado de tener su poder natural, a causa de entrenamientos inadecuados y de prácticas poco apropiadas (Mestre 1996, p. 167).

El sofista es precavido al aludir a esas prácticas inadecuadas y darlas por sobreentendidas; en cambio, es directo a la hora de definir los valores que se congregan en el atleta: fortaleza, belleza física e inteligencia. El nexo entre atletas y *paideia*, que da título a un estudio de Van Nijf (2004), se funda en los modelos de conducta y modelos de cultura que sofistas como Filóstrato atribuyen al entrenamiento físico, citando a los famosos atletas del pasado como ejemplo (2004, p. 211)<sup>12</sup>. El paradigma que asocia rectitud moral y corporal en una misma práctica competitiva se afianza en los certámenes del presente que evocan los relatos sobre combates gloriosos de los héroes míticos. En la misma línea anterior, Newby (2005, pp. 66 ss.) propone leer el tratado del *Gimnástico* y las imágenes escultóricas de los Baños de Caracalla, específicamente aquellas de Heracles, como evidencia de la inclusión progresiva del atletismo griego en el seno de la Roma imperial y de la función ejemplificadora de la gimnasia como contra-modelo de los espectáculos públicos más populares. También König (2005; 2009) ha argumentado de qué manera la herencia cultural griega y sus modelos de virtud son recodificados en función de los intereses educativos del autor y de la tendencia filohelénica generalizada por los Severos. Ahora bien, desde estas posturas no se explica la elección temática y la exaltación de la violencia de algunas de las *graphai*, especialmente la que el infanticidio, un episodio que, según los registros arqueológicos, no constituía un motivo frecuente en la iconografía sobre el héroe (Bates 2021, p. 138).

Ante hipótesis tan disímiles podemos preguntarnos: ¿atletas para qué? ¿Para promover una estética sofisticada de la violencia en apoyo a las formas de entretenimiento propulsadas, a modo de propaganda, por el poder romano? ¿O para seducir a esos receptores con un ideal helénico de fortaleza física y modelación del carácter que desacredita veladamente esas otras formas violentas de espectáculo? La imaginaria de estos siglos en torno a Heracles, prototipo del atleta y luchador fuerte desde la antigüedad<sup>13</sup> y, simultáneamente, símbolo del formidable poder imperial romano, favorece un cruce de representaciones culturales, políticas, educativas y sofisticadas entre pasado y presente, cuyas connotaciones deben ser consideradas una en función de otra. Desde esta perspectiva, analizaremos las escenas de combate de Heracles en las *Imágenes* a partir de diversas líneas de lectura que, si bien enfatizan las constantes visuales con la imaginaria del período, sí complejizan la visión unívoca del sofista al servicio de la iconografía violenta del Imperio.

## **2. Los trabajos de Heracles en las arenas del gimnasio**

Las cualidades heroicas del hijo de Zeus, centradas en la fuerza física y en el impulso civilizador, son tópicos que se reiteran en la literatura, la filosofía, y los cultos latinos en los comienzos del Imperio y en la iconografía de los siglos siguientes. La preferencia por su figura como modelo del rey fuerte, protector y *diogénico* había sido asociada a la conducción política desde tiempos helenísticos, principalmente por las



estrategias de Alejandro de presentarse a sí mismo como un nuevo Heracles.<sup>14</sup> Acerca de su presencia en la poesía latina, la crítica ha destacado la identificación positiva del héroe con la figura de Eneas, en tanto prototipo de fundación de la futura Roma en el poema de Virgilio. E incluso se ha insistido en cómo su orden civilizador sobre las diferentes ciudades se proyecta sobre la figura política del emperador Augusto. También en la *Oda* 3.14 de Horacio se deja ver la supremacía de Hércules como fuerza de integración y pacificación de las comunidades, aspecto que Morgan (2005) considera una alabanza de la *pax augusta* y de la unificación de los pueblos itálicos bajo el poder imperial. En definitiva, si existe una figura mitológica helénica plausible de ser leída en clave política en los siglos del Imperio, Heracles es sin duda una de las más significativas.

Unas décadas antes, Heiden (1987) analizaba las connotaciones eufóricas del héroe en la *Eneida* y proponía una lectura menos conciliadora. Siguiendo los elementos discordantes en la estructura del himno heracleo (A. 8.285-305), ponía énfasis en aquellos sentidos ajenos a la lectura homogénea de Hércules como civilizador y *theios anér* (al igual que Eneas y el propio Augusto) y lo presentaban, simultáneamente, como el agente de una violencia salvaje, desordenadora e irracional. El himno virgiliano, al igual que el poema completo, contendría dos interpretaciones contrapuestas: el elogio de la fuerza ordenadora del héroe y la evidencia de que éste no tiene verdadero control sobre su violencia<sup>15</sup>. La consecuencia directa de esa ambigüedad es que la fuerza brutal de Hércules proyecta su sombra sobre el poema íntegro y sobre todo lo que éste implica: la figura civilizadora de Eneas, las conquistas de Roma y el poder de Augusto. Esos elementos fuera del control del enunciador e incluso del propio autor, como propone Heiden, habilitan significaciones antagónicas según las intenciones del receptor: el lector puede optar por una contra-lectura implícita en la épica; aunque, si prefiere evitarlos, la significación negativa de estos elementos queda encubierta en el tono laudatorio del canto. La hipótesis de Heiden evidencia, entonces, cómo dentro del poema fundacional de Roma se dispersan, encubiertos en la gran épica civilizadora, los indicios de la fuerza devastadora de ese poder.

Desde este punto de vista, la exacerbación de la violencia de Heracles puede ser no sólo una contribución al entretenimiento visual horrorífico fomentado por el poder imperial sino, paralelamente, su contraejemplo. Observemos cómo se concreta la serie de efráseis sobre el héroe en las *Imágenes*. Las seis piezas sobre Heracles<sup>16</sup> conforman la secuencia más extensa y más claramente unificada de toda la serie, aunque han llamado la atención dos aspectos: el primero, iconográfico; el segundo, narrativo-temporal. Con respecto al primero, Bates (2021, p. 138) destaca que, si bien la representación de los trabajos de Heracles es un motivo frecuente en la iconografía imperial, no hay registros arqueológicos de las piezas reunidas en el ciclo filostrato como *una colección* y que varios de los paneles individuales carecen de paralelos en los registros iconográficos, como por ejemplo el infanticidio. Pero, además, la secuencia de los paneles cambia el orden de las acciones representadas: *Atlas* (2.20), *Anteo* (2.21), *Heracles entre los pigmeos* (2.22), *Heracles enloquecido* (2.23), *Tiodamante* (2.24), *Exequias de Abdero* (2.25)<sup>17</sup>. Tal como señala Bryson (1994), la cadena filostrata altera sin aparente justificación el orden temporal de las hazañas.

Las cuatro primeras (*Atlas*, *Anteo*, *Heracles entre los pigmeos* y *Heracles enloquecido*) mantienen una secuencia ordenada de los viajes hacia el noroeste de África y el funesto regreso al hogar después de cumplir con los doce trabajos, mientras que las dos últimas *graphai* (*Tiodamante* y *Exequias de Abdero*) corresponden al comienzo de los trabajos el primer caso, y a uno de ellos (las yeguas antropófagas de Diomedes) el segundo. Así, en las *Imágenes* la secuencia altera el orden de las acciones del relato mítico: 3/4/5/6/1/2. Como advierte Baumann (2011, p. 134), se frustran las expectativas de progresión y coherencia narrativa del oyente-espectador para proponer otro orden parcial y fragmentario. Quizás las connotaciones del tópico de la violencia en las escenas puedan aportar algún indicio para una comprensión de esta disposición alterada de escenas como estrategia textual.

En una sucesión lineal, la serie nos mostraría primero a Heracles devorando el buey de Tiodamante, y al final, al héroe asesinando a sus hijos. La culminación de la serie coincidiría con el momento de mayor *furor* del paradigmático héroe (comparable al filicidio de Medea en la escultura colosal antes citada). Tal elección podría resultar excesivamente brutal para la figura de un héroe civilizador como Heracles, pero tentadoramente impactante si el efecto buscado fuera, en principio, conmover bajo una *estética del horror* al auditorio. Sin embargo, tal como están dispuestas en la galería las efráseis señaladas por Von den Hoff, las escenas de muerte aparecen en las piezas impares: *Anteo* (2.21), *Heracles enloquecido* (2.23) y *Exequias de Abdero* (2.25). A partir de este nuevo orden, la escena del filicidio queda enmarcada (y atenuada) por otros dos episodios que revisten características positivas del héroe y que ofrecen una visión controlada de la violencia según una constante: el dominio racional de la fuerza en las competencias atléticas.

Leamos la primera de las *graphai* violentas de la serie, citadas por Von den Hoff. Una atmósfera gimnástica modela la versión mítica desde la primera línea de *Anteo* (2.21), donde la legendaria contienda con esta figura bestial en el norte de África es descrita como si ocurriera en las arenas de la palestra:

Κόνις οἷα ἐν πάλαις ἐκείνη ἐπὶ πηγῇ ἐλαίου καὶ δυοῖν ἀθληταῖν ὁ μὲν ξυνδέων τὸ οὔς, ὁ δὲ ἀπολύων λεοντῆς τὸν ὄμον κολωνοί τε ἐπικήδειοι καὶ στῆλαι καὶ κοῖλα γράμματα Λιβύη ταῦτα καὶ Ἀνταῖος, ὃν γῆ ἀνῆκε σίνεσθαι τοὺς ξένους, ληστρικῆ, οἷμαι, πάλη<sup>18</sup> (*Im.* 2.21.1.1-6).

Arena, como aquella en las palestras, junto a una fuente de aceite, y dos atletas: uno vendándose las orejas, el otro desatando del hombro una piel de león, túmulos funerarios y estelas y letras grabadas: éstos son Libia y Anteo, a quien la Tierra permitió dañar a los extranjeros con una lucha, creo, propia de ladrones.

Ahora bien, en el *agón* efrástico ambos contrincantes míticos son igualados con la designación de δυοῖν ἀθληταῖν pero existen oposiciones semánticas manifiestas entre ellos con respecto al *ethos* gimnástico, específicamente en lo relativo a la medida y la inteligencia. Mientras Anteo encarna a un atleta salvaje y su combate es ληστρικῆ πάλη, “una lucha propia de ladrones”, Heracles es un atleta extraordinario,



modelo admirable de la tradición gimnástica antigua. La línea que distingue a Anteo de Heracles en esta *graphé* está definida no sólo por la superioridad de la fuerza sino, principalmente, por el dominio del juicio que la gobierna y hace más efectivo su uso:

ἀθλοῦντι δὲ αὐτῶ ταῦτα καὶ θάπτοντι οὐς ἀπώλλυε περὶ αὐτήν, ὡς ὄρᾳς, τὴν παλαίστραν, ἄγει τὸν Ἡρακλέα ἢ γραφῆ χρυσᾷ ταυτὶ τὰ μῆλα ἡρηκότα ἤδη καὶ κατὰ τῶν Ἑσπερίδων ἀδόμενον – οὐκ ἐκείνας ἐλεῖν θαῦμα τοῦ Ἡρακλέους, ἀλλ’ ὁ δράκων – καὶ οὐδὲ γόνυ, φασὶ, κάμψας, ἀποδύεται πρὸς τὸν Ἀνταῖον ἐν τῷ τῆς ὁδοιπορίας ἄσθματι, τείνων τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐς νοῦν τινα καὶ οἶον διάσκεψιν τῆς πάλης, ἐμβέβληκέ τε ἠνίαν τῷ θυμῷ μὴ ἐκφέρειν αὐτὸν τοῦ λογισμοῦ. ὑπερφρονῶν δὲ ὁ Ἀνταῖος ἐπῆρται, δυστήνων δέ τε παῖδες ἢ τοιοῦτόν τι πρὸς τὸν Ἡρακλέα εἰκῶς λέγειν καὶ ῥωννὺς αὐτὸν τῆ ὕβρει (*Im.* 2.21.2.1-13).

Frente a Anteo, que ha peleado estas luchas y ha enterrado a los que venció, como ves, alrededor de la misma palestra, la representación nos acerca a Heracles, que se ha apoderado de estas manzanas de oro y ahora es celebrado en cantos por causa de las Hespérides –no fue una hazaña maravillosa para Heracles destruir a aquellas sino a la serpiente– y a pesar de que no ha doblado la rodilla, como se dice, para descansar, se desviste frente a Anteo, con la respiración agitada del viaje, tendiendo la mirada hacia algún pensamiento, como si examinara el combate, y ha puesto rienda a su ímpetu, para no ir más allá de lo racional. Y Anteo, exaltado de orgullo, se ha puesto en pie para la lucha y parece decir a Heracles “hijos de infelices” o algo similar, irritándose él mismo en exceso.

El escenario de estelas funerarias levantadas por Anteo reitera el vocabulario gimnástico (participio de ἀθλέω y el nominal παλαίστρα) y refuerza la concepción antagónica de los contrincantes. Heracles denota una mirada intelectual, que comprende lo que sucederá en esa lucha atlética (τείνων τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐς νοῦν τινα καὶ οἶον διάσκεψιν τῆς πάλης) y domina sus ímpetus para no exceder lo que es racional (ἐμβέβληκέ τε ἠνίαν τῷ θυμῷ μὴ ἐκφέρειν αὐτὸν τοῦ λογισμοῦ). El término ἠνία (*riendas, freno*) de la expresión se enriquece con las reminiscencias platónicas de la célebre comparación en el *Fedro*<sup>19</sup>: el alma es un carro de caballos y el auriga gobierna las riendas (ἠνίαι) y frena la ὕβρις del caballo indómito. Contrariamente, Anteo aparece caracterizado por las pasiones opuestas: su orgullo va más allá de la prudencia (ὑπερφρονῶν) y está fuera de todo límite (τῆ ὕβρει). Las connotaciones filosóficas de ambas figuras antitéticas son evidentes a través de las metáforas y las comparaciones que filtran significaciones de orden moral en el enfrentamiento de las dos fuerzas, de las cuales solo una es virtuosa. En este sentido, las descripciones físicas de los combatientes hacen de la *exhibición* del discurso sofístico una interpretación que mide la contextura anatómica de los cuerpos a partir de la *paideia*. Según los manuales de ejercicios retóricos imperiales, los *Progymnasmata*, la *écfrasis* es definida como un discurso en torno a algo que pone vívidamente bajo los ojos

aquello que muestra<sup>20</sup>. En este caso, la evidencia (*enárgeia*) retórica crea una escena claramente visual, deteniéndose en los detalles icónicos de los cuerpos como la prueba de la distinción del *ethos* de los combatientes:

εἰ δὲ καὶ πάλης τῷ Ἡρακλεῖ ἔμελεν, οὐκ ἄλλως ἐπεφύκει ἢ ὡς γέγραπται, γέγραπται δὲ ἰσχυρὸς οἶος καὶ τέχνης ἔμπλεως δι' εὐαρμοστίαν τοῦ σώματος, εἴη δ' ἂν καὶ πελώριος καὶ τὸ εἶδος ἐν ὑπερβολῇ ἀνθρώπου. ἔστιν αὐτῷ καὶ ἄνθος αἵματος καὶ αἱ φλέβες οἷον ἐν ὠδῖνι θυμοῦ τινος ὑποδεδυκότος αὐτὰς ἔτι. τὸν δὲ Ἀνταῖον, ὃ παῖ, δέδιας, οἶμαι, θηρίῳ γάρ τι ἐοικεν, ὀλίγον ἀποδέων ἴσος εἶναι τῷ μήκει καὶ τὸ εὖρος, καὶ ὁ αὐχὴν ἐπέζευκται τοῖς ὤμοις, ὧν τὸ πολὺ ἐπὶ τὸν αὐχένα ἦκει. περιῆκται δὲ καὶ ὁ βραχίων, ὅσα καὶ ὤμοι· στέρνα δὲ καὶ γαστήρ ταυτὶ σφυρήλατα καὶ τὸ μὴ ὀρθὸν τῆς κνήμης, ἀλλὰ ἀνελεύθερον ἰσχυρὸν μὲν τὸν Ἀνταῖον οἶδε, ξυνδεδεμένον μὴν καὶ οὐκ ἔσω τέχνης (*Im.* 2.21.3.1-4.9).

Si Heracles se hubiera entrenado en la lucha, no se habría formado diferente de como ha sido representado aquí; pues ha sido representado fuerte y, a la vez, completo modelo de técnica según la buena proporción de su cuerpo; además se diría que es enorme y su figura, superior a la de un hombre. Y corre por él el vigor de la sangre y las venas [parecen] hinchadas por un ímpetu que las inflama todavía. Pero a Anteo, niño, creo que le temas, pues parece una bestia salvaje, es igual en proporción de ancho que de largo y el cuello se une a los hombros, de los cuales la mayor parte llega al cuello, y también los brazos se han vuelto tan grandes como los hombros. Este pecho y este vientre [parecen] forjados a martillo y la pierna no es recta sino que da a Anteo una fuerza servil, que es robusta pero sin técnica.

La metáfora animal del freno (ἡνία) que contiene a Heracles en el pasaje anterior se opone aquí a la *bestia salvaje* (θηρίον) del aspecto de Anteo. La constitución corporal del hijo de Zeus es hiperbólica pero proporcionada, igual a la de alguien *educado* en la palestra (εἰ πάλης τῷ Ἡρακλεῖ ἔμελεν, οὐκ ἄλλως ἐπεφύκει ἢ ὡς γέγραπται), sus miembros están trabajados por una *técnica* (καὶ τέχνης ἔμπλεως) y el mismo θυμός que lo moviliza a pelear aquí hincha sus venas (αἱ φλέβες οἷον ἐν ὠδῖνι θυμοῦ τινος ὑποδεδυκότος αὐτὰς ἔτι). Anteo, en cambio, es fuerte (según el adjetivo σφυρήλατα), pero de un modo grotesco: las pantorrillas son torcidas (καὶ τὸ μὴ ὀρθὸν τῆς κνήμης), su cuerpo denota una violencia *ruda*, o quizás *servil*, si nos atenemos al sentido más literal de la frase ἀνελεύθερον ἰσχυρὸν, y sus músculos no fueron moldeados por la *técnica* (καὶ οὐκ ...τέχνης).

La contextura física en la écfrasis se transforma en el *texto* donde se leen las asociaciones culturales, filosóficas e incluso, políticas en torno a la competición atlética. No es casual que la muerte de Anteo cobre una fuerte connotación espectacular de resonancias épicas. Ya en el segundo fragmento citado, cada uno de los personajes fue caracterizado con alusiones a la epopeya antigua: Anteo busca atemorizar a Heracles con la expresión δυστήνων δέ τε παῖδες, una cita abreviada de

la fórmula homérica δυστήνων δέ τε παῖδες ἐμῷ μένει ἀντιώσι<sup>21</sup>, reiterada en *Il.* 6.127 en boca de Diomedes y en *Il.* 21.151 por Aquiles; también a Heracles se le atribuye una resistencia épica para el combate con la frase καὶ οὐδὲ γόνυ φασὶ κάμψας, referencia textual a φημί μιν ἀσπασίως γόνυ κάμψειν, de *Il.* 7.118<sup>22</sup>. Filóstrato reactualiza, así, los lazos entre épica y atletismo, una dupla estrechamente arraigada en los códigos de honor del mundo heroico (baste recordar los juegos en honor de Patroclo en *Il.* 23 y las competiciones atléticas de Odiseo en el palacio de los feacios en *Od.* 8). Así, al igual que los dioses homéricos se complacen en observar los agones bélicos de los héroes en Troya, aquí contemplan el combate mítico como una escena de enfrentamiento gimnástico:

ἀπορῶν οὖν ὁ Ἡρακλῆς, ὃ τι χρήσαιτο τῆ γῆ, συνείληφε τὸν Ἀνταῖον μέσον ἄνω κενεῶνος, ἔνθα αἱ πλευραί, καὶ κατὰ τοῦ μηροῦ ὀρθὸν ἀναθέμενος ἔτι καὶ τὴν χεῖρα ξυμβαλὼν τὸν (τε) πῆχυν λαγαρᾶ τε καὶ ἀσθμαιοῦση τῆ γαστρὶ ὑποσχῶν ἐκθλίβει τὸ πνεῦμα καὶ ἀποσφάττει τὸν Ἀνταῖον ὀξείαις ταῖς πλευραῖς ἐπιστραφεύσαις εἰς τὸ ἦπαρ. ὀρᾶς δέ που τὸν μὲν οἰμῶζοντα καὶ βλέποντα ἐς τὴν γῆν οὐδὲν αὐτῷ ἐπαρκοῦσαν, τὸν δ' Ἡρακλέα ἰσχύοντα καὶ μειδιῶντα τῷ ἔργῳ. τὴν κορυφὴν τοῦ ὄρους μὴ ἀργῶς ἴδης, ἀλλ' ἐκεῖ ἐπ' αὐτῆς θεοὺς ὑπονόει περιωπὴν ἔχειν τοῦ ἀγῶνος· καὶ γὰρ τοὶ χρυσοῦν γέγραπται νέφος, ὑφ' ᾧ, οἴμαι, σκηνοῦσι, καὶ ὁ Ἑρμῆς οὐτοσί παρὰ τὸν Ἡρακλέα ἦκει στεφανώσων αὐτόν, ὅτι αὐτῷ καλῶς ὑποκρίνεται τὴν πάλιν (*Im.* 2.21.5.5-6.7).

Y Heracles, buscando de qué modo contrarrestar a la Tierra, ha rodeado a Anteo en la mitad superior del cuerpo, allí en las costillas, y erguido lo levanta sobre el muslo, y además lo sujeta con la mano, entonces, presionando el brazo contra el vientre hundido que se asfixia, le corta la respiración y mata a Anteo, con las costillas punzantes que se clavan en el hígado. ¡Y mira! Él se lamenta y extiende la mirada hacia la Tierra, que no puede ayudarlo de ningún modo, y Heracles que recobra fuerzas y sonríe por su hazaña. No mires la cima de la montaña sino allí, encima de ella, imagina que los dioses tienen ahí su observatorio del combate: pues ha sido representada ciertamente una nube dorada, debajo de la cual, creo, se reúnen para observar la escena, y este Hermes va junto a Heracles para poder coronarlo, ya que por él se ha representado hermosamente la lucha.

La visión del combate épico como bello espectáculo y la descripción física de un guerrero matando a otro resultan tópicos ya presentes en la *Ilíada*; no obstante, aquí se trata de un espectáculo ambientado en un escenario gimnástico. Palabras de procedencia homérica como κορυφή (*Il.* 5.754; 8.3) para nombrar a las cumbres donde moran los dioses, o περιωπή (*Il.* 14.8; 23.451) para designar un puesto de observación de la lucha, en la écfrasis están reconfigurados por los verbos σκηνέω y ὑποκρίνω, de claros matices teatrales, que convierten el *agón* de tintes épicos en un *agón* atlético. La prueba es que el vencedor es recompensado con el premio de la competición atlética por antonomasia en el mundo griego, la corona, elemento que

metonímicamente conlleva a la tradición que asocia al héroe con la fundación de los Juegos Olímpicos (Scanlon 2002, pp. 32, 253 ss.). Además, la figura de Hermes como la divinidad que realiza la coronación pone en escena la dualidad Hermes-Heracles, símbolos de las virtudes complementarias de la educación gimnástica, la elocuencia y la fuerza<sup>23</sup>.

La belleza del espectáculo de la lucha se diferencia del horror como entretenimiento por la precisión de los movimientos del héroe, por su astucia y la ejecución de esa *téchne* atlética que hace superior a Heracles y su actuación en el enfrentamiento (αὐτῷ *καλῶς* ὑποκρίνεται τὴν πάλην). La violencia de la escena está superada por la admiración de su fuerza hasta el punto que los dioses, complacidos, observan y aprueban la contienda (ἀλλ' ἐκεῖ ἐπ' αὐτῆς θεοὺς ὑπονόει *περιωπὴν* ἔχειν τοῦ *ἀγῶνος*;) con un vocabulario heroico que recuerda los juegos en honor de Patroclo en el Canto 23 de la *Iliada* (ἦστο γὰρ ἐκτὸς *ἀγῶνος* ὑπέρτατος ἐν *περιωπῇ*, 23.451). Hasta aquí comprobamos que atletismo y *paideia* son indisociables en la prosa filostratea, pero para comprender sus alcances culturales y políticos es necesario profundizar en la modalidad de esa retórica epidíctica y en la reformulación de los códigos iconográficos en los que se inspira.

### 3. Leer las Imágenes desde el Gimnástico

La *epídeixis* de Heracles y Anteo tiene correspondencias sorprendentes con las bases culturales de la educación atlética en el *Gimnástico*. Su práctica promueve la valentía, la medida y el control del cuerpo, como los antiguos héroes griegos entre quienes se destaca el propio Heracles<sup>24</sup>. De modo que una interpretación de este motivo en las *Imágenes* no debe disociarse de otros escritos del *corpus Philostrateum* donde se advierten coincidencias temáticas y conceptuales, que integran un programa de escritura más amplio: en primer lugar, porque permite cotejar los modelos atléticos y sus cualidades en ambas obras y, a la vez, reconocer los recursos efrásticos con los que se los actualiza; y en segundo lugar, porque del *Gimnástico* a las *Imágenes* se proyecta un mismo fundamento conceptual del *ethos* griego, signo de identidad y prestigio de las elites en el contexto grecorromano. Van Nijf (2004, p. 214 ss.), a partir del tratado filostrateo, aporta una explicación del sentido cultural y elitista que subyace en la instrucción gimnástica de estos siglos:

In the Greek gymnasium of the Roman period we find physical training and rhetorical and literary education side by side. (...) The ideal product of the gymnasium had both: education and cultural skills had to be matched by a good physique and athletic skills. (...) It is perhaps not so surprising that athletic skills were tested in competition, but it is quite revealing of the ideals behind Greek education that intellectual skills of young boys appear to have been tested in a similar way. Such contests taught the boys and ephebes that intellectual excellence, like physical excellence, could be measured, and that it had to be demonstrated in a public *agôn*.

Efectivamente, tal como recuerda König (2009), la preparación gimnástica en los tiempos del Imperio involucraba diversas prácticas y conocimientos para una formación integral del atleta y estaba en manos de dos profesionales: por un lado, el *paidotribes*, quien cumplía la función de un entrenador de los ejercicios; y por otro lado, el *gymnastés*, quien completaba la instrucción sobre los cuerpos con un conocimiento más teórico, donde se integraba la medicina, la dotación retórica y, además, la *paideia*. La función de este último había sido desestimada por figuras destacadas de ese momento como Galeno<sup>25</sup>. En respuesta a esta tendencia, es posible suponer que Filóstrato se propone rehabilitar la educación integral, física y cultural, poniendo en primer plano la importancia del *gymnastés*. Esa rehabilitación del entrenamiento como *sophía* implica integrar los valores helénicos más sobresalientes de la disciplina del cuerpo y de la razón, tales como las habilidades de análisis lógico y el arte de la exposición corporal. Coincidentemente, esas cualidades centrales para la exposición exitosa en el *agón* discursivo, también lo son para representar y transmitir, en la ejecución atlética, la comprensión del propio legado cultural<sup>26</sup>. Entonces, si el *paidotribes* educa en los movimientos y en las destrezas del cuerpo, es el *gymnastés*, a medio camino entre el cuerpo y el espíritu, quien se encarga de gestar y fortalecer el *ethos* del atleta. Su *téchne* es ecléctica y sorprendentemente cercana a la del propio sofista, tal como la presenta Filóstrato:

ἔστω δὴ ὁ γυμναστής μήτε ἀδολέσχης, μήτε ἀγύμναστος τὴν γλῶτταν, ὡς μήτε ἐκλύοιτο ὑπὸ τῆς ἀδολεσχίας τὸ ἔνεργον τῆς τέχνης, μήτε ἀγροικότερον φαίνοιτο μὴ ξὺν λόγῳ δρώμενον, φυσιογνωμονικὴν τε ἐπεσκεύθω πᾶσαν. τουτὶ δὲ κελεύω διὰ τόδε· παῖδα ἀθλητὴν Ἑλλανοδικῆς μὲν τις ἢ Ἀμφικτύων κρίνουσιν ἀπὸ τῶν τοιῶνδε· εἰ φυλὴ τῶνδε καὶ πατρίς, εἰ πατήρ καὶ γένος, εἰ ἐξ ἐλευθέρων καὶ μὴ νόθος, ἐπὶ πᾶσιν, εἰ νέος καὶ μὴ ὑπὲρ παῖδα· (...) τὸν δὲ γυμναστήν (δεῖ) ἐξεπίστασθαι ταῦτα φύσεώς που κριτὴν ὄντα. γινωσκέτω δὴ τὴν ἐν ὀφθαλμοῖς ἠθικὴν πᾶσαν, ὑφ' ἧς δηλοῦνται μὲν οἱ νωθοὶ τῶν ἀνθρώπων, δηλοῦνται δὲ οἱ ξύντονοι εἴρωνές τε καὶ ἥττον καρτερικοὶ καὶ ἀκρατεῖς· ἄλλα γὰρ μελανοφθάλμων, ἄλλα δὲ χαροπῶν<sup>27</sup> τε καὶ γλαυκῶν καὶ ὑφαίμων ὀφθαλμῶν ἦθη, ἕτερα δὲ ξανθῶν καὶ ὑπεστιγμένων, προπαλῶν τε καὶ κοίλων, ἢ γὰρ φύσις ὥρας μὲν ἄστροις ἐσημήνατο, ἦθη δὲ ὀφθαλμοῖς τὴν δὲ αὐτῶν σώματος (μερῶν ἀναλογίαν), ὥσπερ ἐν ἀγαλματοποιίᾳ, ὧδε ἐπισκεπτέον<sup>28</sup> (*Gym.* 25.4-27).

Un gimnasta no ha de ser ni charlatán, ni parco de palabras, con el fin de que no se disuelva en palabras la eficacia de su arte, pero tampoco es conveniente que sea demasiado burdo en su modo de hablar. Debe prestar atención a la fisionomía, y esto lo aconsejo por lo siguiente: un juez o un magistrado juzgan a un joven atleta por el hecho de pertenecer a una determinada tribu y patria, por su padre y su linaje, por si es hijo de libre y no bastardo, y, en general, por si es un joven adulto o no ha rebasado la edad infantil; (...) en cambio el gimnasta tiene la obligación de saber discernir, como si lo estuviera juzgando, la naturaleza del atleta. En efecto, conocerá a simple vista los distintos rasgos

que indican si un hombre es calmado o impetuoso, astuto, poco tenaz o débil. Porque los de ojos negros indican unas cualidades. En cambio, los ojos claros, verdes o sanguíneos indican otras, y son distintas también las que evidencian unos ojos dorados, los que echan miradas saltonas o los que miran profundamente. Pues así como la naturaleza del tiempo está señalizada en los astros, la del hombre lo está en los ojos. En cuanto a las cualidades del cuerpo, hay que observarlas como en una estatua. (Mestre 1996, pp.184 ss.)

El pasaje del *Gimnástico* comparte dos similitudes con el Proemio de las *Imágenes*, referidas a la *téchne* pictórica: la primera es la interpretación de la mirada de un atleta o héroe y el *ethos* que revela; la segunda, la comparación de las expresiones de los ojos con los astros en las distintas estaciones naturales (ὥραι). Sofística, escultura/pintura y gimnasia son reunidas en una misma práctica: la interpretación. Ahora bien, puestos ambos textos en diálogo se deduce que el recorrido *visual* de la écfrasis sobre los cuerpos gimnásticos escenifica dinámicamente la mirada valorativa de un *gymnastés* sobre la fisonomía del atleta: aquella que interpreta si los ojos de los oponentes denotan inteligencia o intemperancia y si sus miembros revelan una condición (social y ética a la vez) de libertad o esclavitud. Para Filóstrato, la semiótica axiológica de los cuerpos halla su modelo en el campo de la escultura. El paralelismo entre atletismo, plástica y sofística converge significativamente en la figura de Heracles, debido a que el *Gimnástico* toma como ejemplo las imágenes escultóricas del héroe para fijar como modelo las proporciones anatómicas convenientes para los atletas. Y son esas mismas proporciones las que encontramos discursivizadas en la serie sobre el héroe en las *Imágenes*. Citaremos, a continuación, un pasaje sobre la palestra que explicita las conexiones existentes entre el paradigma anatómico del *Gimnástico*, las simetrías corporales en la escultura imperial citada por Filóstrato y su estética del atleta en las ecfráseis:

Ἴωμεν ἐπὶ τοὺς παλαίσοντας. ὁ παλαιστής ὁ κατὰ λόγον εὐμήκης μὲν ἔστω μᾶλλον ἢ ξύμμετρος, ἡρόμοσθω δὲ ὥσπερ οἱ ξύμμετροι, μήτε ὑπαύχην μήτε ὄμοις τὸν ἀύχένα ἐπεζευγμένος, τουτὶ γὰρ δὴ προσφυὲς μὲν, παραπλήσιον δὲ κεκολασμένῳ μᾶλλον ἢ γεγυμνασμένῳ τῷ γε ξυνιέντι καὶ τῶν Ἡρακλείων ἀγαλμάτων, ὅσῳ ἡδίῳ καὶ θεοειδέστερα τὰ ἐλευθέρια τε καὶ μὴ ξυντράχηλα. ἀλλ' ἔστω ἀύχην μὲν ἀνεστηκώς, ὥσπερ ἐν ἵππῳ καλῷ καὶ ἑαυτοῦ ξυνιέντι, καθήκουσα δὲ ἐς κλεῖν ἑκατέραν ἢ βάσις τῆς δειρῆς, συναγωγοὶ δὲ ἐπωμίδες [κεφαλαὶ ὄμων] καὶ ἀνεστηκυῖαι μέγεθος τε ξυμβάλλονται τῷ παλαίσοντι καὶ γενναιότητα εἶδους καὶ ἰσχὺν καὶ τὸ παλαίειν ἄμεινον' (...). βραχίων εὐσημος (πλεονέκτημα) πάλης· βραχίονα δὲ καλῷ εὐσημον τὸν τοιόνδε, (οὗ) εὐρεῖαι φλέβες ἄρχουσαι μὲν ἐξ ἀύχενος καὶ δειρῆς μία ἑκατέρωθεν ἐπιβᾶσα τοῦ ὤμου, κατιοῦσαι δὲ ἐπὶ τῷ χεῖρι βραχίονι τε καὶ ὠλέναις ἐμπρέπουσαι. οἷς μὲν δὴ ἐπιπόλαιοί τ' εἰσὶ καὶ τοῦ μετρίου ἐπιφανέστεραι, οὗτ' ἰσχὺν παρ' αὐτῶν ἄρνηνται ἀηδεῖς τ' ἰδεῖν αἶδε φλέβες, ὥσπερ οἱ κίρσοι, οἷς δὲ ἂν βαθεῖται τύχῳσι καὶ ὑποκυμαίνουσαι, ἐκθερμαίνουσι τούτοις τὸ εὐδίων τῶν χειρῶν αἷμα καὶ



τὸν βραχίονα προηκόντων μὲν ὑπονεάζειν, νεαζόντων δὲ ποιοῦσιν ὀρμητὴν τε φαίνεσθαι καὶ ἐν ἐπαγγελίᾳ πάλης<sup>29</sup> (*Gym.* 34.21- 35.27).

Pasemos ahora a los luchadores. Sea el luchador más alto de lo normal, pero de constitución normal; no debe tener el cuello ni muy alto ni muy pegado a los hombros: un cuello así, aunque es, sin duda, habitual, correspondería más a un hombre sometido a castigos que a un deportista; por lo demás, las estatuas de Heracles muestran que son más bellos y perfectos los cuellos libres y despegados de los hombros. Sea, pues, el cuello del luchador erguido como el de un bello caballo soberbio y asiéntese la base del cuello en medio de las clavículas. La parte alta de la espalda, si es simétrica y bien constituida entre los hombros, aporta al luchador estatura, nobleza de aspecto, fuerza y aptitud para la lucha (...). Asimismo los brazos son una buena pista para saber si un atleta es apto para la lucha: digo que son una buena pista porque las venas anchas que empiezan en la nuca y el cuello, una por cada lado, pasan por los hombros y desembocan en las manos, dando vigor a los brazos y antebrazos. Ahora bien, aquellos cuyas venas están en la superficie y son más visibles de lo normal, no reciben ninguna fuerza de ellas. Además, estas venas que parecen várices, no son agradables de ver, sin embargo, las venas que son profundas y fluyen internamente sin que sea fácil verlas, confieren un particular vigor en las manos y bañan en juventud el brazo de los de edad más avanzada: de hecho, se dice que es esta juventud la que, al parecer, es requisito indispensable para la lucha (Mestre 1996, pp. 191 ss.).

Las equivalencias entre estos criterios y los de la écfrasis son elocuentes y revelan la unidad conceptual que subyace en ambos textos. A la manera de un manual, se detalla la conformación simétrica del cuello y de la demarcación de las venas según las esculturas de Heracles y reproduce las mismas cualidades icónicas que en la *graphé* (*Im.* 2.21.3.1-4.9) son puestas en escena, dramatizadas por la lucha que tiene allí lugar. Por ejemplo, la constitución hiperbólica (*Gym.* εὐμήκης) pero proporcionada (*Gym.* ξύμμετρος) del cuerpo del hijo de Zeus coincide con su descripción en la écfrasis (*Im.* ἰσχυρὸς οἶος καὶ τέχνης ἔμπλεως δι' εὐαρμοστίαν τοῦ σώματος, εἴη δ' ἂν καὶ πελώριος καὶ τὸ εἶδος ἐν ὑπερβολῇ ἀνθρώπου); y lo mismo sucede con la forma y la tensión de las venas (*Gym.* (οὔ) εὐρεῖαι φλέβες... κατιοῦσαι δὲ ἐπὶ τῷ χεῖρε βραχίوسي τε καὶ ὠλέναις ἐμπρέπουσαι.; *Im.* καὶ αἱ φλέβες οἷον ἐν ὠδῖνι θυμοῦ τινος ὑποδεδουκότος αὐτὰς ἔτι). Su rival, por el contrario, ostenta un cuerpo desproporcionado y un cuello excesivo (*Im.* καὶ ὁ ἀύχην ἐπέζευκται τοῖς ὄμοις, ὧν τὸ πολὺ ἐπὶ τὸν ἀύχένα ἦκει), rasgo que en el *Gimnástico* es señalado como propio de un esclavo y no de un atleta (*Gym.* παραπλήσιον δὲ κεκολασμένῳ μᾶλλον ἢ γεγυμνασμένῳ). Es necesario distinguir, entonces, que en el contexto helénico la fuerza física nunca es un valor en sí mismo sino que debe ser un signo de la educación de la conducta y del espíritu, i.e. de un *ethos* que resume los ideales griegos de la tradición, plasmados en la iconografía de los héroes.

Ese fundamento ético, estético y educacional es la línea que diferencia la fuerza absoluta, como exacerbación de su propia brutalidad, de la fuerza como expresión de

una civilización superior. Tal dimensión permanece siempre implícita en la mirada del sofista y en el vocabulario con el que califica el combate. Por ejemplo, cuando en el pasaje anterior del *Gimnástico* se describe la espalda del atleta, se valora que la proporción de los músculos aporta *nobleza de aspecto, fuerza y aptitud para la lucha* (*Gym. καὶ γενναιότητα εἶδους καὶ ἰσχὺν καὶ τὸ παλαίειν ἄμεινον*). El término *ισχύς*, que denomina la fuerza violenta, reaparece dos veces en la écfrasis en la forma adjetiva *ισχυρός*: en un caso refiere a Heracles y, en el otro, a Anteo. Es por eso que el sofista se ve en la necesidad de definir qué tipo de fuerza es la que moviliza a cada uno de ellos: si Heracles “ha sido representado fuerte y, a la vez, completo modelo de técnica según la buena proporción de su cuerpo” (*Im. γέγραπται δὲ ἰσχυρὸς οἷος καὶ τέχνης ἔμπλεως δι’ εὐαρμοστίαν τοῦ σώματος*), Anteo, por el contrario, exhibe una “fuerza servil” (*Im. ἀνελεύθερον ἰσχυρὸν*) y, en consecuencia, degradada y carente de honor. La desvalorización de la fuerza propia de los esclavos, simbolizada en la condición *no libre* de Anteo, transgrede explícitamente una de las cualidades más valiosas del atleta según el *Gimnástico*, que es contar con una genealogía de condición libre (*Gym. εἰ φυλὴ τῶδε καὶ πατρίς, εἰ πατὴρ καὶ γένος, εἰ ἐξ ἐλευθέρων καὶ μὴ νόθος*). Asociar el ejercicio atlético a la *eleuthería* reafirma, una vez más, la pertenencia de estas prácticas a la formación de las elites de los sectores griegos y filohelénicos de las ciudades del Imperio<sup>30</sup>. De hecho, las referencias sofisticadas a esa instrucción permiten recomponer un trasfondo social, cultural e identitario de la tradición griega persistente como modelo educativo y como estética creativa, que configura una esfera más amplia a partir de la cual leer las *Imágenes*.

También en las *graphai* se percibe, detrás de la anatomía heroica, el valor aristocrático de la actividad atlética según el *ethos* característico del *anér* (*varón*) de la Grecia arcaica y clásica que, ante la decadencia de estas prácticas, pervive como modelo a seguir en la cultura visual recreada por los sofistas. Ahora bien, según hemos visto en los fragmentos que describen las simetrías ideales del cuerpo del atleta (*τὴν δὲ αὖ τῶν σώματος (μερῶν ἀναλογίαν), ὅσπερ ἐν ἀγαλματοποιίᾳ, Gym. 25.25 ss.; παραπλήσιον δὲ κεκολασμένῳ μᾶλλον ἢ γεγυμνασμένῳ τῷ γε ξυνιέντι καὶ τῶν Ἡρακλείων ἀγαλμάτων, Gym. 35.4 ss. citados*), Filóstrato toma su modelo de las esculturas de héroes y, especialmente, de las esculturas de Heracles. En consecuencia, los *tópoi* (brazos, cuello, estómago, venas, piernas, etc.) del cuerpo masculino representados en *Imágenes* no provendrían únicamente de la *paideia* y de los posibles referentes pictóricos sino, además, de la iconografía escultórica de la época.

#### 4. Las *graphai* en la galería de *Imágenes*

La hipótesis de Von den Hoff (2004), centrada en el vínculo entre la imagen escultórica pública y la imagen retórica en Filóstrato parece afirmarse en estos pasajes, aunque, a nuestro criterio, ese vínculo no supone necesariamente la generalización del mismo significado a toda la imaginería imperial. Por el contrario, el *ethos* griego plasmado en el cuerpo atlético, tramado por el intertexto homérico, es el rasgo sofístico que diferencia a las *imágenes* filostratas, incluso si trata el mismo motivo de los grupos escultóricos, como la lucha de Heracles y Anteo.

Tal distinción se clarifica si retomamos la primera y la tercera constantes propuestas por Von den Hoff para su relación entre esculturas y ecfráseis: (1) la reiteración de temas de violencia y (3) la rivalidad entre las artes visuales y sofisticas en la representación del horror. La presencia de estas escenas en ambas expresiones estaría signada, indiscutiblemente, por el gusto del público por un espectáculo de intenso patetismo, como afirma el autor. Pero eso no significa que todas esas imágenes ubiquen, en el mismo plano, la significación de la violencia descrita. Siguiendo la línea propuesta, la verosimilitud icónica y la retórica de estas *graphai* no tratarían de asemejarse a la iconografía del horror promovida por el Imperio sino de conceptualizar a través de ellas una *paideia* de la fuerza y del poder (de inevitables connotaciones políticas en la figura de Heracles) regidos por el λογισμός.

El combate mitológico recreado como competición gimnástica está anticipado en la écfrasis anterior al inicio de la serie sobre Heracles: *Forbante* (2.19), también señalada por Von den Hoff. El horror aquí configura una nueva *imagen* de la oposición violencia salvaje vs. técnica atlética, con la variante de que el atleta vencedor es nada menos que una divinidad, Apolo, y su contrincante es el rey de los flegios, un pueblo bárbaro que no habita en ciudades (βάρβαροι πόλεις οὐπω ὄντες 2.19.1.3). El sofista, atento a la cualidad de la *poikilia* temática, representa el enfrentamiento como si fuera una competencia de pugilato:

οἱ δὲ πυκτεύοντες τὸν τε Ἀπόλλω, οἴμαι, ὄρᾳς, ὁ δ' αὖ Φόρβας ἐστίν, ὃν ἐστήσαντο οἱ Φλεγύαι βασιλέα, ἐπειδὴ μέγας παρὰ πάντας οὗτος καὶ ὠμότατος τοῦ ἔθνους (*Im.* 2.19.1.3-6).

De los que se enfrentan en el pugilato, creo, como ves, que uno es Apolo y el otro, Forbante, al que los flegios designaron rey debido a que éste es el más grande entre todos ellos y el más cruel de ese pueblo.

Los atributos negativos de Forbante (ser bárbaro, no vivir en ciudades, ser el más salvaje y, luego, al igual que Anteo, “actuar como un ladrón”, ληστεύει 2.19.2.1), lo ubican en las antípodas de los valores de la civilización helénica encarnados, aquí, en Apolo. La descripción espeluznante de las cabezas de los contrincantes vencidos, que Forbante cuelga de un roble, está vinculada con su calificativo de ὠμότατος, que también significa *que come carne cruda, sin cocinar*. El sofista crea la visión horrorífica del paisaje con particular detalle, introduciendo al lector en las sensaciones visuales y auditivas de ese espacio amenazante. Para ello, despliega su técnica retórica más efectiva, la *enárgeia*, componente distintivo de la écfrasis:

τοῖς δὲ ἔρρωμενεστέροις ἀνταποδύεται καὶ τοὺς μὲν καταπαλαίει, τοὺς δὲ ὑπερτρέχει, τοὺς δὲ παγκρατίῳ αἰρεῖ καὶ ὑπερβολαῖς δίσκων κεφαλᾶς τε ἀποκόπτων ἀνάπτει τῆς δρυὸς καὶ ὑπὸ τούτῳ ζῆ τῷ λύθρῳ, αἱ δ' ἀπήρτηνται τῶν πτόρθων μυδῶσαι καὶ τὰς μὲν αὔους ὄρᾳς, τὰς δὲ προσφάτους, αἱ δὲ ἐς κρανία περιήκουσι, σεσήρασι δὲ καὶ ὀλολύζειν εἰοίκασιν ἐσπνέοντος αὐτὰς τοῦ ἀνέμου (*Im.* 2.19.2.7-15).

Se enfrenta con los más fuertes y a unos derrota en la palestra, a otros gana en la carrera, a otros vence en el pancraccio y en el lanzamiento del disco y luego, después de cortarles la cabeza, las cuelga del árbol y vive debajo de esta carne corrupta: algunas cabezas penden, pudriéndose, de las ramas; otras, como ves, están resacas; otras aún frescas; otras se convierten en cráneos e incluso parecen ulular con las mandíbulas abiertas cuando el viento sopla a través de ellas.

La crueldad minuciosamente presentada crea un escenario terrorífico donde una forma brutal de violencia será vencida por otra superior, propia de la civilización helénica. La estructura dicotómica que enfrenta el salvajismo animalesco a la fuerza viril es una constante que unifica estas piezas. Otro rasgo que cohesiona la relación entre *graphai* es que los episodios mitológicos son siempre descritos como prácticas gimnásticas: el espectáculo de las cabezas como trofeos de los combates son las *olimpiadas* del bárbaro, dice irónicamente el sofista (φρονοῦντι δὲ αὐτῶ ταῖς Ὀλυμπιάσι ταύταις, *Im.* 2.19.3.1). En el momento del combate, Apolo *sonríe con coraje* (καὶ μειδίαμα θυμῶ, *Im.* 2.19.3.6), al igual que Heracles frente a Anteo. Así, las duplas Anteo/Heracles y Forbante/Apolo constituyen dos versiones de un mismo prototipo cultural que celebra la superioridad griega a partir de la moderación y civilidad del atleta. Mientras que, en cambio, el cuerpo ya vencido de Forbante conserva una apariencia feroz y carnívora, acentuada por la reiteración del adjetivo ὠμός, que denota ahora la plenitud polisémica de su significación, es *salvaje* porque se alimenta de *carne cruda*<sup>31</sup>.

Entonces, el tratamiento de la figura de Heracles no es independiente en la galería sino que se construye vinculado a otros motivos internos, aspecto que además problematiza la identificación de la unidad temática cerrada y genera, en cambio, hipótesis de lectura más abiertas en la obra, como ha propuesto Baumann (2011). Otro ejemplo: anteriormente en el libro 2, la temática de los Juegos Olímpicos reaparece en el episodio de *Arriquiión* (2.6), atleta que murió al lograr la tercera victoria consecutiva en el pancraccio<sup>32</sup>. La palestra, el pugilato y, ahora, el pancraccio conforman un repertorio diverso de prácticas atléticas, organizado aquí a partir de la *poikilía* (*variatio*) retórica, pero que coincide con las prácticas de entrenamientos de tipo pesado, destacadas en el *Gimnástico* (Souza Lessa 2019). La escena inicial, ubicada en el contexto histórico de los juegos en Olimpia, posee claras asociaciones con la coronación final de Heracles por Hermes en *Anteo*:

Ἐς αὐτὰ ἦκεις Ὀλύμπια καὶ τῶν ἐν Ὀλυμπίᾳ τὸ κάλλιστον, τουτὶ γὰρ δὴ ἀνδρῶν τὸ παγκράτιον, στεφανοῦται δὲ αὐτὸ Ἀρριχίων ἐπαποθανῶν τῇ νίκῃ καὶ στεφανοῖ αὐτὸν οὐτοσὶ Ἑλλανοδίκης – ἀτρεκῆς δὲ προσειρήσθω διὰ τε τὸ ἐπιμελεῖσθαι ἀληθείας διὰ τε τὸ ὡς ἐκεῖνοι γεγράφθαι – (*Im.* 2.6.1.1-6).

Has llegado a la propia Olimpia y al más hermoso de los juegos en Olimpia pues, claramente, esto es el pancraccio de los varones y el mismo Arriquiión es

coronado después de morir por la victoria, y este juez de los juegos griegos lo corona –y ha sido llamado juez auténtico, tanto por su resguardo de la verdad como porque ha sido representado como aquéllos–.

El espectáculo de las destrezas físicas más *hermosas* al que nos reenvía el sofista es siempre el de los juegos en Grecia, modelo de enfrentamiento entre varones (ἄνδρες) y no esclavos. Ese rasgo aristocrático acompaña la dimensión estética en la representación de los juegos: el goce visual de la técnica atlética, aquí el pancracio, en la mirada de los espectadores, o debemos decir, de los *lectores* de las *Imágenes*, también miembros de un círculo distinguido. La ascendencia helénica es enfatizada por la presencia del Ἑλληνοδίκης y por una sutil referencia a los epinicios de Píndaro (ἀτρεκίης, *O.* 3.21). El vocabulario elegido no le permite olvidar al lector la tradición histórica, cultural, plástica y poética griega que alimenta ese ambiente gimnástico. Más aún, la manifiesta en toda su variedad, por ejemplo, al jugar con la dualidad de la noción de representación del juez, que ha sido *pintado* o ha sido *escrito* de ese modo (γεγράφθαι), según la reciente alusión a Píndaro. Más sorprendente es la coincidencia entre la práctica del juez de los juegos con la práctica del propio sofista, como lo reafirma la reiteración del verbo ἐπιμελεῖσθαι ἀληθείας (“cuidar de la verdad”, “preocuparse por la verdad”) en alusión al juez, que en el Proemio de las *Imágenes* remite a la instrucción sofística acerca de la verdad que contiene la pintura (ἐπιμελήσονται, *Proem.* 3.10)<sup>33</sup>. Nuevamente, atletismo, pintura y sofística se implican mutuamente en las efráseis.

El procedimiento que entiende los combates míticos según el código de las competencias gimnásticas e, inversamente, la competencia gimnástica como una gesta heroica, tiene su fundamento en las reiteraciones léxicas y semánticas que vinculan las efráseis. La hazaña de Heracles, por ejemplo, es denominada con el mismo término con el que aquí se nombra la victoria de Arriquión: τὸ ἔργον (τὸ δὲ ἔργον τοῦ Ἀρριχίωνος, πρὶν ἢ παύσασθαι αὐτό, σκοπῶμεν, *Im.* 2.6.2.1 ss.<sup>34</sup>). Pero es hacia el final del segundo párrafo cuando el tópico de la racionalidad y de la sabiduría reaparece en el devenir del *agón* gimnástico:

μεγάλου γὰρ δὴ αὐτῷ ὑπάρχοντος τοῦ δις ἤδη νικῆσαι τὰ Ὀλύμπια μεῖζον τοῦτο νυνί, ὅτε καὶ τῆς ψυχῆς αὐτὰ κτησάμενος ἐς τὸν τῶν ὀλβίων πέμπεται χῶρον αὐτῇ κόνει. μὴ δὲ συντυχία νοεῖσθω τοῦτο, σοφώτατα γὰρ προυνοήθη καὶ τὸ πάλαισμα τῆς νίκης (*Im.* 2.6.2.11-15).

Pues ciertamente, si ya ha sido grande para él ser primero dos veces, al vencer en los Juegos Olímpicos, más grande es ahora esto, ganarlos también esta vez a cambio de su alma, que se encamina hacia el coro de los bienaventurados cubierta de polvo. Y que no se entienda esto como una casualidad: pues ha planeado muy sabiamente la lucha de la victoria.

Particularmente, el superlativo σοφώτατα y el verbo προυνοήθη (con la raíz voo- que califica, en su forma nominal, la mirada de Heracles en *Anteo*) destacan el

aspecto racional de la fuerza. Y al igual que el héroe mitológico, Arriquiión cambia el curso de la lucha gracias a su λογισμός, justo antes de la muerte:

τῆ δὲ ἐπιτάσει τῶν σκελῶν ἀνειμένη χρησάμενος οὐκ ἔφθη τὸν λογισμὸν τοῦ Ἀρριχιῶνος (*Im.* 2.6.4.7-9).

Y al relajar la fuerza que producía con las piernas no pudo prever la estratagema de Arriquiión.

Los campos semánticos asociados y la reiteración del léxico denotan en las efráseis analizadas un criterio común en el tratamiento de la violencia: el dominio del λογισμός frente a la ὕβρις. Pero, si bien este paradigma proyecta una interpretación homogénea del espectáculo de la crueldad y el horror, la segunda de las piezas de Heracles supone una composición muy diferente.

### 5. Sentidos y contrasentidos de la cultura visual filostratea

*Heracles enloquecido* (2.23) es, con seguridad, la antítesis del ideal helénico sobre el dominio racional de la fuerza de las *imágenes* anteriores. Y esa antítesis aparece encarnada, paradójicamente, en el mayor exponente de aquel ideal: Heracles. El patetismo de la escena comienza con el apóstrofe del sofista a uno de los niños para incitarlo a huir y anticipa el horror del filicidio perpetrado en el altar sagrado de los dioses:

Μάχεσθε, ὦ γενναῖοι, (πρὸς) τὸν Ἡρακλέα καὶ πρόβατε. ἀλλὰ τοῦ λοιποῦ γε παιδὸς ἀπόσχοιτο δυοῖν ἤδη κειμένοι καὶ στοχαζομένης τῆς χειρός, ὡς καλὸν Ἡρακλεῖ. μέγας μὲν ὑμῶν ὁ ἄθλος καὶ μείων οὐδὲν ὢν πρὸ τῆς μανίας αὐτὸς ἦθλησεν (*Im.* 2.23.1.1-5).

¡Luchen contra Heracles, nobles niños, y huyan! Que al menos perdone al hijo que queda, porque ya dos yacen muertos y por su mano que da en el blanco, ¡qué glorioso para Heracles! En verdad, grande es la prueba de ustedes, en nada inferior de las que él mismo enfrentó antes de la locura.

La introducción dada a la *graphé* es interesante en varios aspectos. En primer lugar, el dramatismo que instauro el apóstrofe hace que el oyente-lector quede inmerso como testigo en la exhortación a los niños representados. En segundo lugar, el texto juega con el desplazamiento del campo semántico de la lucha heroica, que ahora define el combate de los niños (μέγας μὲν ὑμῶν ὁ ἄθλος) como *antes* caracterizaba los combates del padre (ὢν πρὸ τῆς μανίας αὐτὸς ἦθλησεν). El texto hace explícito este juego especular con la repetición de la misma raíz ἄθλ- en su forma nominal (para los niños) y verbal en tiempo aoristo (para Heracles); especialmente porque el término ὁ ἄθλος es la denominación homérica de los trabajos de Heracles<sup>35</sup>.



Esa referencia épica incluye, además, las reminiscencias *atléticas* que el propio término posee en la serie filostratea y a las cuales hemos hecho alusión. En tercer lugar, se establece una relación intertextual directa luego en este párrafo: se recuerda esa misma escena a partir de un texto anterior, *Heracles* de Eurípides. Precisamente, en la tragedia se marca el sentido irónico del término *καλὸν* (vv. 578-782)<sup>36</sup> cuando Heracles considera que ya no podrá ser llamado *el victorioso* (ὁ καλλίνικος) si no tiene la *gloria* (*καλὸν*) de salvar de la muerte a sus propios hijos<sup>37</sup>. En los versos de Eurípides, la ironía trágica se condensa precisamente en este término, cuya significación dramática podría estar recuperando, en toda su dimensión contradictoria y funesta, la frase filostratea ὡς καλὸν Ἡρακλεῖ, “qué glorioso es para Heracles”.

En el segundo párrafo, el sofista se detiene en el motivo de la pintura (σοὶ δὲ ὄρα γίνεσθαι τῆς γραφῆς, *Im.* 2.23.2.2) y entonces da lugar a la descripción de los cadáveres de los otros dos hijos de Heracles, que yacen muertos en el altar de sacrificio:

καὶ ὁ μὲν ταῦρος ἔστηκεν, ἱερεῖα δὲ προσέρριπται τῷ βωμῷ [βρέφη] τὰ γένη καὶ τῇ λεοντῇ· προσβέβληται δ' ὁ μὲν κατὰ τοῦ λαιμοῦ καὶ δι' ἀπαλῆς γε τῆς φάρυγγος ἐκδεδράμηκεν οἰστός, ὁ δὲ ἐς αὐτὸ διατέταται τὸ στέρνον καὶ ὄγκοι τοῦ βέλους μέσων διεκπεπαίκασι τῶν σπονδύλων, ὡς δῆλα ἐς πλευρὰν ἐρριμμένου (*Im.* 2.23.2.5-11).

Y el toro ha quedado en pie, pero han sido arrojados sobre el altar unos niños de buen nacimiento como víctimas del sacrificio, junto a la piel de león del padre: uno ha sido alcanzado debajo del cuello y una flecha ha atravesado la delicada garganta; otro ha caído sobre su pecho y las puntas de las lanzas han penetrado violentamente en medio de las vértebras y por eso, como es evidente, ha caído hacia un costado.

La vividez retórica de esta *imagen* genera un impacto visual de sentido religioso que rompe con la simbología protectora de Heracles extendida en los cultos itálicos del héroe y desautoriza su fuerza ejemplificante en la formación de los jóvenes. Su constitución física monumental, elogiada en *Anteo*, aquí reviste una potencia destructiva, que lejos de garantizar el respeto hacia las normas de la civilización, las amenaza y transgrede. Acentuando este carácter hostil, proliferan las *imágenes* de la naturaleza salvaje para presentar al héroe en su doble condición, trágica y temeraria, en la reiteración de la figura animal. Al igual que el toro elegido inicialmente como ofrenda del sacrificio, él mismo es ahora un toro fuera de control que sacrifica a los suyos:

οἰστροῦντι δὲ τῷ Ἡρακλεῖ περὶκείται πᾶς ὁ τῶν οἰκετῶν δῆμος, οἷον βουκόλοι ταύρω ὑβρίζοντι, δῆσαί τις ἐπιβουλεύων καὶ κατασχεῖν τις ἀγῶνα ποιούμενος καὶ κεκραγὼς ἕτερος, ὁ δ' ἥρτηται τῶν χειρῶν, ὁ δ' ὑποσκελίζει, οἱ δὲ ἐνάλλονται· τῷ δὲ αἴσθησις μὲν αὐτῶν οὐδεμία, ἀναρριπτεῖ δὲ τοὺς

προσιόντας καὶ συμπατεῖ, πολὺ μὲν τοῦ ἀφροῦ διεκπτύων, μειδιῶν δὲ βλοσυρὸν καὶ ξένον καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς ἀτενίζων ἐς αὐτά, ἃ δρᾷ, τὴν δὲ τοῦ βλέμματος ἔννοιαν ἀπάγων ἐς ἃ ἐξηπάτηται (*Im.* 2.23.3.1-11).

Rodean al enloquecido Heracles todo el grupo de sirvientes, como boyeros en torno a un toro furioso: uno intenta frenarlo, otro lucha por contenerlo, aquel distinto grita, otro se cuelga con las manos, otro le interpone el pie y otros se lanzan contra él. Y Heracles no percibe nada de ellos, rechaza a los que se acercan y los pisa, mientras hecha abundante espuma por la boca, sonriendo de forma temible y extraña; y aunque mira fijamente con los ojos lo que está haciendo, la comprensión de su mirada está lejos de allí, absorta en esas imágenes que lo han engañado.

La caracterización animal de Heracles, desmesurado y poderoso, repite el exceso que en 2.21 era propio de Anteo: la ὕβρις. También aparecen negadas las virtudes de la percepción, la mirada y el conocimiento que distinguen a Heracles en el cuadro anterior: el héroe no *percibe*, en el sentido intelectual del término (τῷ δὲ αἴσθησις μὲν αὐτῶν οὐδεμία) y la *comprensión* de su mirada está *engañada* (τὴν δὲ τοῦ βλέμματος ἔννοιαν ἀπάγων εἰς ἃ ἐξηπάτηται).<sup>38</sup> En el párrafo 23.4 la caracterización animal continúa: su garganta ruge (βρυχᾷται δὲ ἡ φάρυγξ, *Im.* 2.23.4.2), verbo que reitera la imagen del león, ahora en el propio Heracles, y las venas que antes se henchían por el racional θυμός, en esta *graphé* conducen violentamente la locura a la cabeza del héroe (αἰ περὶ αὐτὸν φλέβες, δι' ὧν ἐς τὰ καίρια τῆς κεφαλῆς ἀναρρεῖ πᾶσα χορηγία τῆς νόσου, *Im.* 2.23.4.3 ss.). La continuidad sintagmática entre la enfermedad (νόσος), que finaliza la oración citada, y las Erinias, que inician la oración siguiente, genera una asociación metonímica entre ambas figuras heredada de la poesía trágica, particularmente, de *Coéforas* y *Euménides* de Esquilo<sup>39</sup>. Pero la *téchne poietiké* del sofista crea, mediante la fusión de diversos intertextos dramáticos, *imágenes* verbales originales. La complejidad literaria redundante en evidencia retórica ya que, si la metáfora de las Erinias como enfermedad proviene del universo esquileo, las acciones del héroe en la écfrasis, en cambio, se conciben a partir del intertexto trágico mencionado, el *Heracles* eurípideo:

τὴν Ἐρινὺν δέ, ἢ ταῦτα ἴσχυσεν, ἐπὶ μὲν σκηνῆς εἶδες πολλακίς, ἐνταῦθα δὲ οὐκ ἂν ἴδοις, ἐς αὐτὸν γὰρ ἐσφκίσαστο τὸν Ἡρακλέα, καὶ διὰ τοῦ στέρνου χορεύει μέσου αὐτῷ ἔσω σκιρτῶσα καὶ τὸν λογισμὸν θολοῦσα (*Im.* 2.23.4.4-8).

Y la Erinia que provoca estas cosas, y a la que ves muchas veces sobre la escena, aquí en cambio no puedes verla: pues se ha instalado en el propio Heracles y danza en el medio de su pecho mientras salta y confunde su juicio.

La violencia de Heracles, celebrada cuando es signo de λογισμός y de destreza gimnástica, aquí es pura furia descontrolada, tanto más salvaje y temeraria cuanto mayor ha sido la exacerbación anterior en la serie de las victorias. La pasividad del

héroe, su incapacidad para gobernar el νόσος y dominarse a sí mismo, está representada con diversas estrategias discursivas de la *enárgeia* ecfástica, ya no sólo de los personajes sino, más sorprendentemente, de la furiosa turbación mental provocada por la locura: ἐς αὐτὸν γὰρ ἐσφκίσατο τὸν Ἡρακλέα καὶ διὰ τοῦ στέρνου χορεύει μέσου αὐτῷ. En primer lugar, el héroe ocupa en el sintagma la posición lógica del objeto sobre el cual recae la acción: esto es evidente con el complemento en caso acusativo del primer verbo y con las construcciones con el pronombre αὐτός que hacen del cuerpo de Heracles el espacio o, más dramático aún, el *escenario* donde se expande y se agita la fuerza que lo perturba. En segundo lugar, los dos verbos ἐσφκίσατο y χορεύει que tienen por sujeto a la Erinia, refuerzan esta idea de espacialización del interior del héroe según una compleja transposición pictórica del mundo del teatro.

En efecto, el verbo εἰς-οἰκίζω expresa, literalmente, el movimiento hacia el interior de un lugar para habitarlo o para poseerlo: la voz media pasiva del verbo transitivo refuerza la intencionalidad del sujeto, en este caso la Erinia, sobre la posesión del objeto, que es aquí el propio Heracles<sup>40</sup>. La intencionalidad del sujeto sintáctico, la Erinia, de *habitar* u *ocupar* al héroe puede ser interpretada como una alusión al discurso del personaje Λύσσα (*Locura*) en la tragedia de Eurípides. Allí la divinidad que perturba al héroe no es la Erinia sino la locura personificada, que afirma:

οὔτε πόντος οὔτω κύμασι στένων λάβρος  
οὔτε γῆς σεισμός κεραυνοῦ τ' οἴστρος ὠδῖνας πνέων  
οἷ' ἐγὼ στάδια δραμοῦμαι στέρνον εἰς Ἡρακλέους (*H.F.* 861-863).

Ni el mar embravecido que gime con sus olas, ni los terremotos ni el agujijón lacerante del rayo igualarán los estadios que yo recorreré en el pecho de Heracles (Griffero 1980, p. 55).

La referencia al drama euripídeo se constata no sólo en la idea poética del cuerpo como espacialidad a ser transitada sino, más concretamente, en la mención al lugar donde se instalará la divinidad, que coincide en ambos textos: τὸ στέρνον. Los ecos de la tragedia en la écfasis resuenan, además, en el uso del verbo χορεύει, que carga de significación metapoética el pasaje filostrato: la Erinia χορεύει en el pecho de Heracles como un personaje del teatro. De este modo, la prosa sofística genera en la mente del lector avezado una *imagen* compleja, compuesta a partir de fuentes plásticas, dramáticas y poéticas.

Asimismo, el término σκηνή, al inicio del fragmento, anticipa el imaginario del teatro en la representación pictórica. Resulta novedoso este desplazamiento de la locura de Heracles de personaje exterior, en la obra euripídea, a fuerza interior no visible en la supuesta *graphé* (ἐνταῦθα δὲ οὐκ ἄν ἴδοις). Sin embargo, el mecanismo de asimilación de la *paideia* brinda un artilugio inusitado de *enárgeia* retórica, ya que el lector *ve* a la locura en la figura de un personaje teatral que danza en el pecho del héroe. Como en otros casos, la apropiación creativa de la palabra heredada brinda al

sofista un lenguaje legitimado para complejizar el efecto de la cultura visual ecfrástica: aquí la representación en *imágenes* dramáticas de una emoción violenta.

Entonces, si reconsideramos el motivo de la violencia en la serie filostratea, notamos que este Heracles habitado por la furia, sin voluntad de sí mismo, es el contrapunto de las demás *eikónes* de la secuencia y rompe con la articulación monológica de elogio al héroe. El intertexto trágico en las *Imágenes* permite proyectar, en y por la *paideia*, una visión crítica sobre esta figura mítica, que afecta su moralidad y el valor político que representa en tiempos del autor. El episodio de la locura de Heracles en la galería desestabiliza la simbología eufórica del héroe que domina en el discurso filosófico, religioso y político de Roma y desata la energía textual hacia direcciones opuestas, desplegando valores y disvalores asociados a su fuerza. Desde esta perspectiva agonística, *Heracles enloquecido* refleja el estado de fuerza y de poder cuando estos exceden los parámetros de la razón y del conocimiento, cuando el héroe deja el preciado trofeo de la piel de león para comportarse como uno de ellos. En esta única pieza, Heracles es todo aquello que niega el orden, el autocontrol y el raciocinio (cualidades que distinguen al *θυμός* griego) y se comporta como un salvaje devastador: aquel que toma por víctimas a los suyos, a su descendencia. El sofista no justifica la crueldad del Heracles ni la matiza, sólo la representa en su cara más terrible y brutal.

La tensión perturbadora de esta *graphé* cede en la écfrasis impar siguiente, *Exequias de Abdero* (2.25), donde el enunciador reconduce toda esa violencia dramática a un *otro* salvaje, bárbaro, vencido por el héroe griego. El vocabulario atlético se presenta matizado, ahora, por el sesgo homoerótico de las prácticas deportivas en la Grecia antigua:

Μὴ τὰς ἵππους, ὃ παῖ, τὰς τοῦ Διομήδους ἄθλον ἠγάμεθα τοῦ Ἡρακλέους, (...) ἀλλὰ τουτονὶ τὸν ἄθλον χαλεπώτερον χρὴ δοκεῖν Ἑρωτός τε πρὸς πολλοῖς ἐπιτάττοντος αὐτὸν τῷ Ἡρακλεῖ μόχθου τε ἐπ' αὐτῷ οὐ μικροῦ ὄντος (*Im.* 2.25.1.1-13).

No consideremos, niño, como un trabajo de Heracles a las yeguas de Diomedes, (...) sino que es necesario estimar este trabajo como más difícil, ya que Eros lo encargó a Heracles, sumado a muchos, y es un esfuerzo no menor para él.

El léxico gimnástico regresa a la serie sobre Heracles una vez que el héroe reencausa su agresividad brutal y combate contra seres monstruosos en defensa del cuerpo del joven Abdero. El atletismo es una práctica del amor entre varones, es una manifestación de valentía heroica, enmarcada por el patetismo que describe la agonía de los animales carnívoros, con sus fauces con restos de miembros humanos. Pero al igual que ocurría con la descripción de las cabezas que Anteo guardaba como trofeos, aquí el horror grotesco no hace sino acentuar el contraste entre la antropofagia del cuerpo del joven y el culto a ese cuerpo por parte de Heracles:

τὸν γὰρ δὴ Ἄβδηρον ὁ Ἡρακλῆς ἡμίβρωτον φέρει ἀποσπάσας τῶν ἵππων, ἑδαίσαντο δὲ αὐτὸν ἀπαλὸν ἔτι καὶ πρὸ Ἴφίτου νέον, τουτὶ δὲ ἔστι καὶ τοῖς λειψάνοις συμβαλέσθαι, καλὰ γὰρ δὴ ἔτι ἐν τῇ λεοντῇ κεῖται (*Im.* 2.25.1.3-7).

Sí, es cierto, Heracles lleva a Abdero, semidevorado, apartándolo de las yeguas que hacían un banquete con su cuerpo delicado e incluso más joven que Ífito. Y el héroe intenta reunir las partes que faltan: y ciertamente todavía yace hermoso sobre la piel de león.

En esta última imagen, el héroe reaparece en su faceta civilizadora, fundando una ciudad e instaurando juegos atléticos en honor al joven muerto. El Heracles final en la serie filostratea no es el filicida sino el protector que acaba con el desorden, con la barbarie y que fomenta la *sophía* gimnástica. El amor de Heracles por Abdero completa el ideal clásico de la educación atlética incorporando las amistades pederastas (*philia*) propias de estos círculos y vigentes, tal como explica Scanlon (2002), en los tiempos de los Severos:

ὁ δ' οὐχ ὅπερ οἱ πολλοὶ, πόλιν τε τῷ Ἀβδήρῳ ἀνίστησιν, ἦν ἀπ' αὐτοῦ καλοῦμεν καὶ ἀγὼν τῷ Ἀβδήρῳ κείσεται, ἀγωνιεῖται δ' ἐπ' αὐτῷ πυγμῆν καὶ παγκράτιον καὶ πάλην καὶ τὰ ἐναγώνια πάντα πλὴν ἵππων (*Im.* 2.25.2.5-9).

Heracles, a diferencia de la mayoría, funda una ciudad en honor de Abdero, a la cual llamamos así por él, e instaura juegos en memoria de Abdero, y se juega en su honor el pugilato, el pancrancio, la palestra y todas las demás competencias, excepto la de caballos.

El final de la écfrasis cierra la serie anterior, ya que aquí se incluye el pugilato, el pancrancio, la palestra, presentes en las piezas anteriores, y se añade la referencia a las competencias hípicas, en alusión metafórica a la victoria sobre las yeguas de Diomedes. Vemos, entonces, que las piezas del *furor* en la serie heraclea conllevan dos aspectos ineludibles. En principio, no pueden ser leídas al margen de la *paideia* griega ya que, representada por los juegos gimnásticos, es la *sophía* que garantiza el uso civilizador de la fuerza y ese es el proceso en el que convergen el impacto visual y la erudición del sofista. En segundo lugar, es esa misma línea de sentido plasmada en la cultura visual sofística la que problematiza la lectura unívoca de la propaganda política con la exacerbación de la violencia. Siempre el modelo heroico está apegado a las prácticas atléticas griegas y el propio Heracles es afirmado como héroe civilizador en tanto procura la instrucción gimnástica para las ciudades. Precisamente, la última écfrasis de la galería que trata sobre los deportes griegos es el mito de *Palestra* (2.32) donde las diversas formas de lucha están representadas por niños, hecho que confirma la función didáctica del *ethos* clásico griego como modalizador axiológico de la fuerza en contexto romano<sup>41</sup>.

## Conclusiones

La interpretación de Von den Hoff propone un acercamiento entre la retórica epidíctica visual y efrástica, pero no traslada el mismo criterio de lectura a unas y otras. Si a los grupos escultóricos los contempla en su composición dinámica, en el recorrido de la mirada para captar la imagen total y comprometer al espectador, en las efráseis, en cambio, elige fragmentos aislados, extraídos del texto que, al igual que la retórica epidíctica escultórica, también plantea un desplazamiento de la mirada, una progresión del horror brutal hacia formas controladas o civilizadoras de la violencia. La representación del horror no constituye, en la galería, un cambio de la cultura visual romana más allá de la *paideia* griega sino, precisamente, distinguido por ella.

La interpretación del *pepaideuménos* modeliza la imagen del *furor* según una distinción entre varones educados en la *téchne* frente a fieras salvajes. Ahora bien, esa *paideia* en la *sophía* gimnástica helénica (de fundamento sofístico-filosófico) que representa las formas elogiadas y reprochables de la violencia de los héroes griegos difícilmente puede ser asimilada, sin mayores matices, a la violencia de las arenas de los circos en las ciudades romanas como entretenimiento. Y la diferencia radica, precisamente, en la apertura semántica de las *graphai* filostráticas a interpretaciones contrapuestas. Las líneas significantes de esta serie no fijan una forma única e incuestionable de la figura de Heracles sino que movilizan una visión u otra, según la predisposición interpretativa del observador. Aquel lector que se centra en el patetismo icónico de las *Imágenes* y en los combates entre la superioridad romana vencedora (asociada a la figura de Heracles) frente a la brutalidad de los pueblos salvajes, puede concebirlas como la versión culta de la misma iconografía del *furor* que se condice con la propaganda imperial; pero aquel que focaliza en la conceptualización del horror en las *Imágenes*, puede precisamente interpretar que la violencia atlética y racional de los héroes (Heracles) se distingue de la violencia magnánima como puro *furor* (Heracles), exhibiendo a esta última como fuerza exenta de λογισμός. En esos pliegues de interpretación reside el fundamento sofístico de la cultura visual: la presencia reiterada en las tres efráseis de la piel de león concentra ese doble matiz ambivalente del coraje racional (θυμός) y de la desmesura irracional (ὑβρις) de la fuerza, significación dinámica que varía según el *kairós*, concepto nodular en el pensamiento sofístico. Atendiendo a este criterio, la figura del héroe griego, prototipo del poder imperial, se carga de una significación ideológica ambigua, contradictoria, agonal, aprobadora y reprobadora a la vez, que contiene en sí la civilización y la destrucción, y que muestra a ese poder en sus diversas *imágenes* posibles.

Con respecto a la elección *sofística* de los motivos de sufrimiento y de muerte en el libro 2, es necesario recordar que éstas suelen estar insertas entre *graphai* de apacibles paisajes, historias amorosas, escenas de diversión entre sátiros, regalos de hospitalidad, etc. La propia serie de Heracles incluye, intercaladas en las piezas pares, episodios de tono rejulado, incluso jocoso algunos de ellos, de otras aventuras del héroe y de su fuerza monumental: *Atlas* (2.20), *Heracles entre los pigmeos* (2.22) y *Tiodamante* (2.24). En definitiva, vista en su totalidad, la serie heraclea conforma un



abanico *policromático* (ejemplar, brutal, afable) en torno a un personaje central. Esto significa, ante todo, que la representación del horror forma parte de una variedad más amplia de temas mitológicos que las *graphai* de Filóstrato rediseñan y que, claramente, se adaptan a las preferencias plásticas y sofisticadas de los lectores u oyentes. En todo caso, las escenas de horror son parte del muestrario polifacético de habilidades epidícticas que Filóstrato ofrece como experiencia estética y retórica a sus receptores: *poikilía* retórica cuya riqueza se alimenta de las connotaciones literarias, historiográficas, filosóficas, pictóricas e incluso políticas (en el caso de Heracles) condensadas en la secuencia de la lógica interna de la obra, autoconsciente del estatuto ficcional de las efráseis (Webb 2006). En definitiva, la galería verbal exhibe, como pieza sofisticada, un muestrario de los efectos que produce el *logos* similar a aquellos que nombraba Gorgias en el *Encomio de Helena*<sup>42</sup> y que, ya en época imperial, eran reconocidas por Quintiliano como habilidades necesarias de todo rétor que se precie de tal: despertar emociones variadas en el oyente-lector, en ocasiones el *pathos* (pasiones violentas) y en otras el *ethos* (sentimientos apacibles, dulces). Estas emociones, designadas respectivamente como *affectus* y *mores* en la retórica latina a partir de Quintiliano, constituían parte sustancial de la práctica sofisticada, del poder de la palabra del *pepaideuménos* para generar la verosimilitud del universo ficcional creado por su discurso en la fantasía del receptor.

Filóstrato, discípulo tardío de Gorgias y autor formado en las escuelas retóricas del Imperio, alterna en su galería escenas de diverso tenor, agradables algunas, violentas y crueles otras, sin dejar de ofrecer una mirada compleja y agonal sobre las visiones heroicas de la fuerza tutelar de Heracles.

## **Bibliografía**

### **Ediciones y traducciones**

DE CUENCA, L.A. Y ELVIRA, M.A. (1993). Filóstrato el viejo, Filóstrato el joven, Calístrato. Imágenes. Descripciones. Madrid.

GRIFFERO, M. C. (1980). Eurípides. *Heracles*. Buenos Aires.

KAYSER, C.L. (1964). Flavii Philostrati. Opera. Auctiora edidit (ed. minor). Vol. II. Hildesheim.

MESTRE, F. (1996). Filóstrato el viejo, Filóstrato el joven, Calístrato. Heroico, Gimnástico. Descripciones de cuadros. Descripciones. Madrid.

SEGALÁ Y ESTALELLA, L. (1994). *Homero. Ilíada*. Buenos Aires.

### **Bibliografía crítica**

ANTELA-BERNARDEZ, B. (2007). Alejandro Magno o la demostración de la divinidad. *Faventia*, 29/1, 89-103.

BATES, A. (2021). Philostratus Visualises the Philosophical: *Imagines* 2.23, Hercules Furens and the Cataleptic Impression. *American Journal of Philology*, 142. 1, 137-175. Project MUSE, doi:10.1353/ajp.2021.0004

- BAUMANN, M. (2011). *Bilder schreiben: virtuose Ekphrasis in Philostrats Eikones*. Berlin.
- BRAGINSKAYA, N.; LEONOV, D. (2006). La composition des *Images* de Philostrate L' Ancien. En Costantini, M.; Graziani, F; Rolet, S. *Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*. Rennes, pp. 9-29.
- BRYSON, N. (1994). Philostratus and the Imaginary Museum. In Godhill, Osborne, 255-283.
- CHANTRAINE, P. (1956). *Études sur le vocabulaire grec*. Paris.
- CHIALVA, I. S. (2012). Filóstrato y la violencia en sus *Imágenes*, ¿prácticas imperialistas de un sofista en el mediterráneo antiguo? *Novas Perspectivas sobre as Práticas Imperialistas na Antiguidade*. Río de Janeiro, 113-131.
- CLARE, R. (2012). *Under Divine Auspices. Divine Ideology and the Visualization of Imperial Power in the Severan Period*. Cambridge; New York.
- DECLOQUEMENT, V. (2019). *Commenter, critiquer et réécrire Homère dans l'Heroikos de Philostrate*, Thèse de doctorat inédite, Université de Lille.
- ELSNER, J. (2009). A Protean Corpus. En Bowie, E.; Elsner, J. *Philostratus*. New York, pp. 3-18.
- HEIDEN, B. (1987). Laudes Herculeae: Suppressed Savagery in the Hymn to Hercules, Virg. *A.* 8.285-305. *The American Journal of Philology*, 108/4, 661-671.
- KEMEZIS, A., (2014a). Roman Politics and the Fictional Narrator in Philostratus' *Apollonius*. *Classical Antiquity*, 33/7, 61-101.
- KEMEZIS, A., (2014b). *Greek Narratives of the Roman Empire under the Severans. Cassius Dio, Philostratus and Herodian*, Cambridge; New York.
- KÖNIG, J. (2005). *Athletics and Literature in the Roman Empire*. Cambridge.
- KÖNIG, J. (2009). Training Athletes and Interpreting the Past in Philostratus' *Gymnasticus*. In Bowie, Elsner, 251-283.
- LEHMANN- HARTLEBEN, K. (1941). The *Images* of the Elder Philostratus. *Art Bulletin*, 23, 16- 44.
- MORGAN, L. (2005), A Yoke Connecting Baskets: *Odes* 3.14, Hercules and Italian Unity. *Classical Quarterly*, 55/1, 190-203.
- NEWBY, Z. (2005). *Greek Athletics in the Roman World. Victory and Virtue*. New York.
- RISCO, A. (2013). *Imágenes, o el desquicio del relato. sobre algunos derroteros de la mirada en el libro de Filóstrato*". *Revista Laboratorio*, 8, <https://revistalaboratorio.udp.cl › article › download>
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1992). *Nueva sintaxis del griego antiguo*. Madrid.
- SCANLON, T. (2002). *Eros and Greek Athletics*. Oxford.
- SOUZA LESSA, F. DE (2019). Os agônes atléticos no Ginástico de Filóstrato. En Zecchin de Fasano, G. C. y Souza Lessa, F. de (Comp.) (2019). *Literatura y Cultura en la Grecia Antigua*. La Plata. <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/144>, pp. 141-151.
- VAN NIJF, O. (2004). Athletics and *Paideia*: Festivals and Physical Education in the World of the Second Sophistic. En Borg, B. (2004). *Paideia: The World of the Second Sophistic*. Berlin; New York, pp. 203-227.

VON DEN HOFF, R. (2004). Horror and Amazement: Colossal Mythological Statue Groups and the New Rhetoric of Images in Late Second and Early Third Century Rome. In Borg, 105-129.

WEBB, R. (2006). The *Imagines* as a Fictional Text: *Ekphrasis*, *apatê* and illusion. En Costantini, Graziani y Rolet, 113-136.

ZECCHIN DE FASANO, G. C. y SOUZA LESSA, F. DE (Comp.) (2019). *Literatura y Cultura en la Grecia Antigua*. La Plata. <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/144>

## Notas

<sup>1</sup> Este artículo es una revisión ampliada y actualizada de un trabajo anterior publicado en actas bajo el título “Filóstrato y la violencia en sus *Imágenes*, ¿prácticas imperialistas de un sofista en el mediterráneo antiguo?” (2012). En esos años participaba junto a CLAUDIO LIZÁRRAGA en el grupo de investigación interdisciplinario sobre el mundo antiguo dirigido y codirigido por las Profs. SILVIA CALOSSO y LEONOR MILIA, respectivamente. Dos años después, en 2014, Claudio asumiría como Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Durante su gestión, el campo de los estudios clásicos de la Facultad creció y se afianzó tanto en las áreas de docencia como de investigación. Su inteligencia académica, su capacidad política y, sobre todo, su integridad humana impulsaron el trabajo conjunto para la realización de proyectos de alcance nacional e internacional. Hoy mantenemos vigentes y transmitimos las convicciones que tanto lo movilizaban: la relevancia del mundo antiguo como herramienta para entender el presente y el valor político y social de la educación pública.

<sup>2</sup> La polisemia del término *graphé*, que significa *dibujo*, *pintura* pero también *escritura*, deviene un recurso metaliterario en las *Imágenes*, donde el sofista juega con la doble referencia a su palabra y a las pinturas, multiplicando los planos compositivos.

<sup>3</sup> El uso de la cursiva en el término *imágenes* hace referencia a las piezas retóricas individuales de la serie y, en particular, a la impronta visual que resulta de la cualidad específica de la écfrasis, la *enárgeia* (*evidentia* en latín), aspecto que abordaremos más adelante en el trabajo.

<sup>4</sup> Los juegos atléticos en Nápoles, denominados *Sebasta*, fueron establecidos por el Senado y la comunidad local posiblemente entre los años 2 a.C. y 2 d.C., en sintonía con la tradición olímpica de origen griego. El *Sebasta*, en Nápoles, junto con el *Agon Capitolinus* (juegos de estilo griego establecidos en Roma por Domiciano en el año 86 d.C.), eran los festivales más relevantes de las competiciones deportivas helénicas en la parte occidental del Imperio. Acerca de la creciente inclusión de la preparación atlética griega en las ciudades del Imperio y su relación con el poder imperial, ver NEWBY (2005, pp. 25 ss.).

<sup>5</sup> Todos los pasajes citados en griego de las obras de Filóstrato corresponden a la edición crítica de KAYSER (1964).

<sup>6</sup> Las piezas del *Toro Farnesio* y de *Aquiles y Troilo* se encuentran en el Museo Nacional de Nápoles; *Hércules y Anteo*, en el Palacio Pitti (Florence); por último, los fragmentos de *Medea* pertenecen a la colección de Schloss Fasanerie, en Eichenzell (Alemania). La

identificación de los personajes sigue la hipótesis de MIRANDA MARVIN (VON DEN HOFF 2004, p. 109).

<sup>7</sup> CLARE (2012, pp. 144-145) ha vinculado los grupos escultóricos colosales relativos a Hércules en los baños públicos con la propaganda ideológica de las divinidades tutelares alusivas a la grandiosidad del Imperio. Su trabajo realiza, además, un estudio general de la función propagandística de dicha figura mítica como deidad protectora durante la dinastía de los Severos en general (2012, pp. 33, 65, 89).

<sup>8</sup> Otro ejemplo de esta dinámica visual es la escultura del *Heracles Farnesio*, también procedente de las Termas de Caracalla: mientras el frente de la obra impacta con la gran musculatura cansada del héroe, signo máximo de la fuerza humana, la mano que se esconde tras su espalda contiene las manzanas del jardín de las Hespérides, el trabajo que acaba de cumplir y que le asegura la inmortalidad.

<sup>9</sup> En realidad, la lista de violencia podría ampliarse considerablemente: la agonía de Hipólito (2.4), el triunfo olímpico y la muerte de Arriquión (2.6), el suicidio de Pantea (2.9) sobre el cadáver de su marido, la muerte criminal de Casandra (2.10), el castigo de Áyax Locrio en las Rocas Giras (2.13), el cadáver que entierra Antígona (2.29) y el suicidio de Evadne (2.30) sobre la pira funeraria de su esposo. Todas ellas también representan escenas patéticas que visualizan algún tipo de *furor*. Si bien no analizaremos aquí estas imágenes, las interrelaciones entre *paideia*, cultura visual y *poikilia* (variedad) retórica que expondremos para la serie heraclea valen también para la comprensión general de estas piezas.

<sup>10</sup> El motivo de la lucha de Heracles y Anteo era un motivo frecuente en la cerámica de figuras rojas de los siglos VI y V a.C. Para consultar imágenes ver el sitio web <http://www.theoi.com/Galleries.html>

<sup>11</sup> Según la datación de las obras propuesta por ELSNER (2009, p. 4).

<sup>12</sup> En este trabajo, el crítico reconstruye un panorama general de la educación atlética en los gimnasios griegos durante el Imperio, tomando como ejemplo la antigua ciudad de Enoanda, en Licia, donde se constata la presencia de dos esculturas honoríficas cercanas al ágora: un *grammatikós*, Iulius Lucius Pilius Euarestos; y un campeón local y gimnasta, Poplius Sthenius Fronto. Aunque generalmente los ámbitos de la gimnástica y la *paideia* literaria han sido considerados como instituciones separadas en la antigüedad TARDÍA, LOS TESTIMONIOS EVIDENCIAN QUE LAS DISTANCIAS ENTRE ESTOS ÁMBITOS NO ERAN TALES. SEGÚN VAN NIJF (2004), la dualidad iconográfica de un entrenador y un orador vinculados a los gimnasios griegos no eran infrecuentes y representan la síntesis de los ideales de la educación de los jóvenes de las elites y un signo de identidad cultural helénica ligado a la tradición clásica.

<sup>13</sup> Para un estudio de la figura representativa de Heracles como atleta de poderosa musculatura en la tradición de las competiciones griegas, ver el capítulo “Athletics and identity in the Greek East” del libro citado de NEWBY (2005).

<sup>14</sup> Con respecto a las connotaciones civilizadoras de Heracles como *kosmokrátor*, protector del orden y fundador de ciudades, y su asimilación con la figura de Alejandro Magno, ver ANTELA-BERNARDEZ (2007).

<sup>15</sup> Heiden sintetiza las interpretaciones irreconciliables del himno en el siguiente párrafo (1987, p. 665): “An exhaustive display of its potential signification [of hymn] would be impossible, but even a few examples will suffice to illustrate the following points: (A) the hymn suggests that Hercules creates order; (B) it suggests that he creates violent disorder; (A1) the hymn seems to project a single image of Hercules; (B1) the hymn suggests many images of Hercules; and (C) the hymn’s appearance of order and its suggestions that Hercules creates order conceal, or more precisely, permit the interpreter to conceal from himself, the disorder of both Hercules and the hymn”.

<sup>16</sup> La figura mítica de Heracles es una presencia recurrente en el *corpus Philostrateum*. Otros trabajos han profundizado en la importancia de la figura del héroe en las reescrituras del sofista de la tradición mítica en el *Heroico* (DECLOQUEMENT, 2019) y en relación con la identidad grecorromana y con el poder dinástico de los Severos en *Vida de Apolonio de Tiana* (KEMEZIS 2014a; 2014b). En este trabajo no nos extenderemos a estas obras del *corpus* debido a que nuestro motivo de análisis se centra en las escenas de violencia relativas a la serie del héroe en *Imágenes*.

<sup>17</sup> Con referencia a la unidad temática de la serie son centrales el estudio de LEHMANN-HARTLEBEN (1941) y, desde una lectura temático-semántica más orgánica de los ciclos sémicos en la galería, el análisis de BRAGINSKAYA y LEONOV (2006). Acerca de las dificultades para establecer ciclos temáticos y semánticos en *Eikones* y, puntualmente, en relación con este ciclo de Heracles, ver BAUMANN (2011, p. 92ss.), quien polemiza con los dos estudios recién citados. RISCO (2013) interpreta la fragmentación de secuencias narrativas en la galería como poética deliberada por parte del sofista para presentar instantáneas de relatos sin continuidad explícita y reflexionar sobre la imagen como alteridad de la palabra.

<sup>18</sup> En el texto griego, hemos seguido la variante κολωνοί τε ἐπικήδειοι de Brunn-Hercher, en lugar de κολωνοί τε ἐπιτήδειοι propuesta por KAYSER (1964, p. XLVIII). Las traducciones de las ecfraσεις son nuestras.

<sup>19</sup> Pl. *Phdr.* 247.a.8-b.3: ὅταν δὲ δὴ πρὸς δαῖτα καὶ ἐπὶ θοίνην ἴωσιν, ἄκραν ἐπὶ τὴν ὑπουράνιον ἀψίδα πορεύονται πρὸς ἄναντες, ἧ δὴ τὰ μὲν θεῶν ὀχήματα ἰσορρόπως εὐήνια ὄντα ῥαδίως πορεύεται, τὰ δὲ ἄλλα μόγις; *Phdr.* 254.b.7-c.1: ἰδοῦσα δὲ ἔδεισέ τε καὶ σεφθεῖσα ἀνέπεσεν ὑπτία, καὶ ἅμα ἠναγκάσθη εἰς τούπισω ἐλκύσαι τὰς ἡνίας οὕτω σφόδρα, ὥστ’ ἐπὶ τὰ ἰσχία ἄμφω καθίσει τῷ ἵππῳ, τὸν μὲν ἐκόντα διὰ τὸ μὴ ἀντιτείνειν, τὸν δὲ ὑβριστὴν μάλ’ ἄκοντα. El subrayado es nuestro.

<sup>20</sup> Theon. *Prog.* 118.7-8; Hermog. *Prog.* 10.1-2; Aphth. *Prog.* 10.36.22-23; Nicol. *Prog.* 68.8-9.

<sup>21</sup> “Son hijos de desdichados los que se oponen a mi furor” (SEGALÁ Y ESTALELLA 1994, p. 114, Vol. I; p. 102, Vol. II).

<sup>22</sup> “[Con gusto], creo, se entregará al descanso...” (SEGALÁ Y ESTALELLA 1994, p. 125, Vol. I).

<sup>23</sup> Scanlon (2002, p. 5) explica la vinculación de las figuras de Hermes, Heracles y Eros como personificaciones míticas de las tres virtudes en la formación integral de los *gymnasia* en el mundo griego: persuasión, fortaleza y *philía*.

<sup>24</sup> Phil. *Gym.* 2.1-2.20: Σοφίαν ἠγάμεθα καὶ τὰ τοιαῦτα μὲν, οἷον φιλοσοφῆσαι καὶ εἰπεῖν σὺν τέχνῃ, ποιητικῆς τε ἄψασθαι καὶ μουσικῆς καὶ γεωμετρίας, καί, νῆ Δία, ἀστρονομίας, ὀπόση μὴ περιττὴ σοφία δὲ καὶ τὸ κοσμηῆσαι στρατιάν, καὶ ἔτι τὰ τοιαῦτα, ἰατρικὴ πᾶσα καὶ ζωγραφία καὶ πλάσται καὶ ἀγαλμάτων εἶδη καὶ κοῖλοι λίθοι καὶ κοῖλος σίδηρος. (...) ταῦτα μὲν ὧν ἔνεκά μοι εἴρηται, δειχθήσεται, περὶ δὲ γυμναστικῆς, σοφίαν λέγωμεν οὐδεμιᾶς ἐλάττω τέχνης, ὥστε ἐς ὑπομνήματα ξυντεθῆναι τοῖς βουλομένοις γυμνάζειν· ἢ μὲν γὰρ πάλαι γυμναστικὴ Μίλωνας ἐποίει καὶ Ἴπποσθένας, Πουλυδάμαντάς τε καὶ Προμάχους καὶ Γλαῦκον τὸν Δημύλου, καὶ τοὺς πρὸ τούτων ἔτι ἀθλητάς, τὸν Πηλέα δὴπου καὶ τὸν Θησέα καὶ τὸν Ἡρακλέα αὐτόν,... “Considerense saberes actividades tales como filosofar, hablar de forma elaborada, dedicarse a la poesía, a la música, a la geometría y también, por Zeus, a la astronomía –aunque sólo sea una forma superficial–; un saber es, asimismo, organizar un ejército y aun muchas otras cosas por el estilo: toda la ciencia médica, la pintura, la plástica, la escultura y el grabado, tanto en piedra como en hierro. (...) Sin embargo, decimos a propósito de la gimnástica que es un saber no inferior a los otros, hasta tal punto que me propongo exponer sus particularidades para utilidad de aquellos que quieran ser maestros de gimnasio. De hecho, la gimnástica de antaño dio hombres como Milón, Hipóstenes, Polidamante, Prómaco, Glauco, hijo de Démilo, y también atletas aun anteriores a éstos: Peleo, naturalmente, Teseo y el propio Heracles” (MESTRE 1996, p. 165). El paréntesis de supresión en el texto es nuestro.

<sup>25</sup> Cf. NEWBY (2005, p. 75).

<sup>26</sup> Acerca del ideal de preparación intelectual y física del atleta, Newby (2005, p. 46 ss.) alude a una serie de mosaicos de la zona de la Campania donde se ven diferentes escenas gimnásticas en torno a un educador que puede ser un filósofo, un rétor o un sofista.

<sup>27</sup> El adjetivo *χαροπός*, en un sentido general, se asocia a *feroz* o *intenso* en relación con los animales salvajes, particularmente los leones. En la épica antigua se cita este adjetivo en dos fragmentos vinculados a Heracles: Hom. *Od.* 11.611; Hes. *Sc.* 177. Para un análisis de la relación de estos pasajes con la mención de Heracles en el *Heroico*, ver DECLOUJEMENT (2019, p. 406) Con respecto a la mirada humana, en el Proemio de *Imágenes*, el sofista explica que el pintor puede distinguir entre la mirada brillante, verde o negra, recurriendo a un léxico similar al de este pasaje: *χαροπὸν δὲ ὄμμα καὶ γλαυκὸν καὶ μέλαν γραφικὴ οἶδε* (*Proem.* 2.12).

<sup>28</sup> Los paréntesis de supresión en el texto griego son nuestros.

<sup>29</sup> Los paréntesis de supresión en el texto griego son nuestros.

<sup>30</sup> VAN NIJF (2004, p. 210) asegura que a pesar de las transformaciones edilicias y de la creciente monumentalidad que adquieren los *gymnasia* en esta época, esto no conlleva cambios sustanciales en su función social, destinada a los sectores más favorecidos de las ciudades.

<sup>31</sup> Philost. *Im.* 2.19.4.7 ss.: *γέγραπται δὲ ὠμὸς καὶ συώδης τὸ εἶδος, οἷος σιτεῖσθαι μᾶλλον τοὺς ξένους ἢ κτείνειν*, “Y su figura ha sido representada salvaje y voraz, como quien devora a los extranjeros y no sólo los mata”.



<sup>32</sup> La preferencia de Filóstrato por este personaje, al igual que por Heracles, se evidencia en su reaparición en el *corpus Philostrateum*. Este atleta paradigmático y su singular triunfo aparecen mencionados también en el párrafo 21.1-22.1 del *Gimnástico*: Ἀρριχίωνα δὲ τὸν παγκρατιαστὴν δύο μὲν ἤδη Ὀλυμπιάδας νικῶντα, τρίτην δὲ ἐπ’ ἐκείναις Ὀλυμπιάδα μαχόμενον περὶ τοῦ στεφάνου καὶ ἤδη ἀπαγορεύοντα Ἐρυζίας ὁ γυμναστὴς ἐς ἔρωτα θανάτου κατέστησεν ἀναβοήσας ἕξωθεν ὡς καλὸν ἐντάφιον τὸ ἐν Ὀλυμπίᾳ μὴ ἀπειπεῖν. “Al pancraciasta Arriquiión, que ya había vencido en dos Olimpiadas, cuando combatía por tercera vez por la corona olímpica pero estaba a punto de sucumbir, su gimnasta Erixias lo impulsó a desear vivamente la muerte, al gritarle, desde afuera: “¡qué hermosa mortaja es no haber renunciado a la victoria en Olimpia!”” (MESTRE 1996, pp. 182 ss.).

<sup>33</sup> La visión y comprensión de las acciones en el combate, en esta pieza, es denominada con la misma expresión que en otras ocasiones el sofista ha usado para referir a la contemplación de las *graphai*: *áisthesis*. En dos momentos del texto se reitera esta expresión. La primera está referida a los espectadores internos y externos de la escena, se pregunta el sofista: ἢ τίς οὕτως ἀναίσθητος, ὡς μὴ ἀνακραγεῖν ἐπὶ τῷ ἀθλητῇ; (2.6.2.9 ss.). Y luego al final, cuando el propio Arriquiión, ya muerto, refleja en su rostro una sonrisa: καὶ γὰρ τὸ αἶμα ἐν τῷ ἄνθει καὶ ὁ ἰδρῶς ἀκραιφνῆς ἔτι, καὶ μειδιᾷ καθάπερ οἱ ζῶντες, ἐπειδὴν νίκης αἰσθάνωνται (2.6.5.4-6). El uso de estos lexemas acerca ambas percepciones, artísticas y gimnásticas, que quedan así establecidas en un nivel sensible equiparable.

<sup>34</sup> “observemos la hazaña de Arriquiión antes de su triste final”.

<sup>35</sup> Con respecto al uso de ὁ ἄθλος con el sentido específico de los *trabajos* de Heracles, cf. los pasajes de *Il.* 8.363 y *Od.* 11.622 mencionados por CHANTRAINE (1956, p. 21).

<sup>36</sup> Acerca del sentido irónico que cobra el término καλὸν en la tragedia, cf. la entrada del lexema en el diccionario *LSJ*.

<sup>37</sup> E. *H.F.* 578-582: ...ἢ τί φήσομεν καλὸν / ὕδραι μὲν ἐλθεῖν ἐς μάχην λέοντί τε / Εὐρυσθέως πομπᾶσι, τῶν δ’ ἐμῶν τέκνων / οὐκ ἐκπονήσω θάνατον; οὐκ ἄρ’ Ἡρακλῆς / ὁ καλλίνικος ὡς πάροιθε λέξομαι, “¿Qué gloria me tocará por la lucha contra la hidra y el león bajo el designio de Euristeo si no salvara a mis hijos de la muerte? Como antes no seré llamado Heracles, el victorioso” (GRIFFERO 1980, p. 45).

<sup>38</sup> BATES (2021) ha reconocido, en la versión del episodio creada por la *graphé*, una alusión a los argumentos filosóficos que, en tiempos del autor, discutían la concepción estoica de la *impresión cataléptica* como vía de conocimiento verdadero del mundo. Según el crítico, en la insistencia del motivo del engaño, en las innovaciones de la écfrasis al hipotexto euripídeo y en la focalización de los hechos desde la locura como criterio, hay implícita una problematización estética del sofista al naturalismo como forma de concebir la relación de la imagen y la palabra con la realidad.

<sup>39</sup> Cf. A. *Ch.* 279 ss.; *Eu.* 476 ss.

<sup>40</sup> Acerca de la significación de los verbos transitivos en voz media, en particular aquellos que pueden integrarse al grupo semántico de una persona o cosa que entra en posesión del sujeto, cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1992, p. 578 ss.).

<sup>41</sup> NEWBY (2005, p. 42) da cuenta de abundantes testimonios de época imperial de sarcófagos con escenas de niños realizando juegos deportivos al estilo griego, lo cual es una muestra del gusto por estas prácticas en Roma y de su inclusión en la formación de los niños de las elites.

<sup>42</sup> G. *Hel.* 8: λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ· δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι. “*Logos* es un poderoso soberano, que con el más pequeño y el más imperceptible de los cuerpos lleva a cabo las más divinas acciones. En efecto, puede calmar el temor, quitar la tristeza, producir alegría e intensificar la compasión”. La traducción es nuestra.