

ARGOS

años XV-XVI

n° 15-16



Revista de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos

Buenos Aires
1991-1992

ARGOS

Revista de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC)

DIRECTOR

Prof. Dr. Rodolfo P. Buzón

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Prof. Amalia S. Nocito

PROSECRETARIOS DE REDACCIÓN

Prof. María Mercedes Riani

Prof. Dr. Pablo A. Cavallero

SECRETARIA ADMINISTRATIVA Y DE RELACIONES PÚBLICAS

Prof. Ana María Pendás

PROSECRETARIAS ADMINISTRATIVAS

Prof. Rosalía Vofchuk

Prof. Lucía A. Liñares

COMITÉ ASESOR

Prof. María Luisa Acuña, *Universidad Nacional del Nordeste*

Prof. Delia A. Deli, *Universidad de Buenos Aires*

Prof. Dr. Paolo Fedeli, *Università di Bari*

Prof. Dr. Wolfgang Kullmann, *Freiburg Universität*

Prof. Dr. Francisco J. Olivieri, *Universidad de Buenos Aires*

Prof. Dr. Gerardo H. Pagés, *Universidad de Buenos Aires*

Prof. Dr. Olivier Réverdin, *Fondation Hardt*

Prof. Carlos A. Ronchi March, *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas,
Universidad de Buenos Aires*

Dirección Postal: Beruti 3199, 4ª A, 1425 Buenos Aires. República Argentina

ISSN 0325-4194

Este volumen fue editado con el concurso del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y de la Unión Latina.

Queda hecho el depósito que prevé la Ley 11.723

Copyright by Asociación Argentina de Estudios Clásicos

LA FINALIDAD DEL DISCURSO RETÓRICO
EN *IFIGENIA EN AULIS*: VEROSIMILITUD Y REALIDAD
EN EL PROBLEMA DE LA ΜΕΤΑΒΟΛΗ

MARÍA INÉS CRESPO

El objetivo del presente trabajo es dar una respuesta, desde el punto de vista del análisis textual, al problema de la μεταβολή de Ifigenia en la *Ifigenia en Aulis* de Eurípides, problema que ha dado lugar a una polémica que la filología no ha logrado cerrar.

El 'cambio' que sufre el personaje ha sido motivo de severas críticas desde la antigüedad¹. Los estudiosos han intentado explicar dicho cambio de distintas maneras: probando que es psicológicamente verosímil², que se deriva de la alta calidad moral de

¹ ARISTÓTELES *Poética* 1454a 26-33.

² ANDRÉ BONNARD, "Iphigénie à Aulis. Tragique et poésie". en *Museum Helveticum*, vol. 2, 1945, fasc. 2, pp. 87-107: "Δίδωμι σώμα τούμὸν Ἑλλάδι... Gardons-nous d'interpréter le mot comme un cri d'exaltation arraché, par je ne sais quelle moderne fièvre nationale, à une Iphigénie désorientée et discontinue. On sait qu' Aristote a blâmé le revirement de la jeune fille: il juge le caractère 'incontant' et affirme que la vierge suppliante 'ne ressemble en rien' à celle qui se dévoue. Le logicien se trompe. De l' Iphigénie désespérée à l' Iphigénie héroïque, nulle rupture de la personne, mais un épanouissement. La même tendre Iphigénie, mais trempée par l' épreuve de la mort traversée". (p. 105).

MAX POHLENZ, *Griechische Tragödie*: "Wir erwarten für den nächsten Augenblick den Kampf. Da tritt eine überraschender Wendung ein. Iphigenie erklärt, sie wolle freiwillig das Opfer auf sich nehmen. Schon Aristoteles hat darin einen Umbruch des Charakters gesehen: 'Die flehende Iphigenie ist eine ganz andere als die spätere'. Uns es ist nicht zu leugnen, dass ihr Entschluss uns unerwartet kommt. Aber nicht unerwarteter als etwa die Opferwilligkeit der Heraklestochter in den Heraklidem oder des Minoikeus in den Phoenissen. Dort empfinden wir das freilich nicht so stark, weil wir beide vorher nicht kennengelernt haben. Hier klingt uns noch in Ohr, wie Iphigenie um ihr Leben flehte, wie sie mit Umkehrung aller konventionellen Heroenethik erklärte:

'Der reset, der den Tod herbeiwünscht! Besser
in Schanden leben als bewundert sterben'. (1251-1252).

Aber wäre Iphigenie wirklich eine lebenswahre, eine tragische Gestalt, wenn die etwa Fünfzehnjährige als stahlharte Heroine jenseits von Leben und Sterben stände? Euripides glaubt an den plötzlich hervorbrechenden Idealismus der Jugend, aber ebensogut kennt er den natürlichen Lebenshang des Menschen, den es zu überwinden gilt, wenn die Hingabe des Lebens wirkliches Opfer sein soll. Auch bei Sophokles' Antigone bedeuten ihre Klagen vor dem selbstgewählten Tode keinen Umbruch des Charakters. 'Was einige an dem Charakter Iphigeniens tadeln, wäre ich sehr versucht dem Dichter als einen vorzüglich schönen Zug anzuschreiben: diese Mischung von Schwäche und Stärke, von Zaghaftigkeit und Heroismus ist ein wahres und reizendes Gemälde der Natur', sant Schiller in dem Anmerkungen zu seiner Übersetzung, und fügt hinzu:

la protagonista³ o que es el resorte que otorga al conflicto su carácter trágico⁴.

Otra parte de la crítica, por el contrario, considera que este cambio es inverosímil en un contexto trágico, sea por tratarse de una falla en la construcción del personaje⁵, sea porque su finalidad es melodramática⁶.

Sin embargo, todas estas opiniones se basan en el hecho de que el 'cambio' existe, es decir, que la protagonista, ante la comprensión de que su muerte está decidida, da un giro psicológico completo, acepta su destino y se ofrece como víctima sacrificial voluntaria y casi gozosamente.

Herbert Siegel⁷, en un artículo de 1980, presenta una nueva alternativa de interpretación: no existe tal cambio; Ifigenia es la misma jovencita amante de la vida del principio al fin, sólo que, ante la evidencia de que no puede escapar de lo que la ΤΥΧΗ tiene dispuesto para ella, acepta su destino justificándolo a través de un proceso psi-

'Der Übergang von einem zum andern ist sauft und zweichend motiviert'. " (p.463).

³ LOUIS SÉCHAN, "Le sacrifice d' Iphigénie", *Revue des Etudes Grecques* XLIV-208 (octubre-décembre 1931), pp. 368-426: "Cet contraste dans l' attitude d' Iphigénie qu' Aristote a blâmé comme une inconséquence, nous paraît, au contraire, une admirable conversion morale qui, surtout chez une nature supérieure, est bien dans la vérité de l' âge que le philosophe lui-même nous dit être le plus aisément généreux et sensible à l' honneur" (p.388).

⁴ NÉSTOR A. SEQUEIROS, "La ofrenda de Ifigenia", *Argos* VIII (1984), pp.75-82: "Y aquí es cuando se produce el cambio más patético: Ifigenia aparta los ya débiles obstáculos que se oponían a su inmoliación y con firme lucidez acepta morir para posibilitar la salvación y el triunfo de Grecia (...) [Este cambio] ha suscitado, lógicamente, infinitas discusiones (...) No nos detendremos a examinar estas lucubraciones (...) Aunque parezca una simpleza, quiero destacar por el momento el único hecho indiscutible: acá hay un cambio. Súbito e importante para el desenlace de la acción, pero mucho más aún: ese cambio es lo trágico, el engarce entre tragedia y mito" (pp.77 y 78).

⁵ HERMAN FUNKE, "Aristoteles zu Euripides Iphigeneia in Aulis", *Hermes* 92 (1964), pp. 284-299: "Weder ist sie noch vorige Iphigeneia, noch hat sie eine, an und für sich durchaus mögliche, Entwicklung im Rahmen der Forderung der Stetigkeit des Charakters erlebt. Sie ist keine einheitliche Gestalt und hat des Aristoteles Kritik mit Recht gefunden" (p. 295).

⁶ H.D.F. KITTO, *Greek Tragedy*, pp. 362-369: "The story (...) was melodramatic, with no illumination, no catharsis, to relieve and justify its cruelty (...) [Iphigenia] offers herself for sacrifice (...) as one who is going to die gloriously, save Greece and set it free, teach barbarians a lesson -all sorts of nonsense. (...) Either Iphigenia has changed her attitude fundamentally for reasons which are not divulged and for a dramatic purpose which remains obscure, or her characterization is, as Aristotle said, inconsistent...let it be consistently inconsistent'. Inconsistency, to be permissible, must be significant of something, since a play, or any other work of art, exists not to record the possible but to create something else is dramatically decent. Why then does she first speak and sing so passionately on the other side? Because nothing else would have been interesting" (pp. 365-66).

⁷ HERBERT SIEGEL, "Self-delusion and the volte-face of Iphigenia in Euripides' *Iphigenia at Aulis*", *Hermes* 108 (1980), pp. 300-321.

cológico de autoengaño, idealización y negación, por medio del cual construye una nueva realidad en la que su sacrificio es un medio glorioso para alcanzar un fin más glorioso aún: la libertad de Grecia.

Para probar esta interpretación, Siegel realiza un análisis detallado de cada uno de los argumentos presentados por Ifigenia en el discurso de la μεταβολή y los compara con los incluidos en la súplica a Agamenón. A través de esta confrontación refuta -en el plano del contenido- la verosimilitud lógica y psicológica que puedan tener dichos razonamientos dentro de la caracterización previa de la heroína y dentro del contexto total de la obra. Por otra parte, y dentro de este contexto, pone de relieve la incongruencia de tomar como pensamientos de Eurípides las expresiones de belicismo y panhelenismo que invoca la protagonista, tal como lo juzga una parte de la crítica⁸. Sugiere, en cambio, considerarlas marcas de ironía por parte del autor, lo cual es consecuente con la ideología total de su obra⁹.

⁸ EDOUARD DELEBECQUE, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*: "Dans toute la tragédie, le poète manifeste une extraordinaire animosité contre les Barbares (...) Il faut... que notre patrie soit libre (1264-74). C' est pour une si haute raison qu' il se résigne au sacrifice d' Iphigénie: sa fille réfléchit en silence et comprend peu à peu tout ce qu' il y a de noble dans la pensée de son père (1457). C' est en des termes sublimes qu' elle exalte le patriotisme grec en face de la barbarie (...) Euripide se sert de l' histoire pour exprimer sa propre pensée, dans une époque où les ambitions perses et les vues de Cyrus le Jeune lui paraissent inquiétantes pour Athènes épuisée par de longues armées de luttes guerrières et de discords civiles (...) Mais c' est surtout la fille d' Agamemnon qui incarne le plus pur sentiment hellénique (...) L' innovation dans la légende souligne le sens que l' auteur entend donner à son héroïne: elle lui permet d' exprimer avec force un patriotisme moins argien, et moins athénien, que grec (...) L'insistance du poète montre qu' il développe une idée essentielle: il a le sentiment très vif d' une communauté grecque unie par les mêmes intérêts et le même patriotisme panhelléniques" (pp.373-75).

"Aussi n' est-on pas surpris du ton belliqueux, voire belliciste, qui anime certaines parties de la tragédie. On envisage la guerre comme souhaitable, à condition que l' ennemi soit bien choisi. (...) Si l' on songe à certaines pièces, pacifistes de ton, comme les *Troyennes*, on pourrait être tenté d' accuser le poète de se contredire. Il n' en est rien (...) Euripide s' inspire de principes toujours identiques: il songe d' abord aux intérêts de son pays lorsqu' il souhaite voir cesser la guerre fratricide qui désunit le monde grec, et désire, une fois l' entente réalisée entre les frères ennemis, qu' un nouveau conflit se rallume, dans l' enthousiasme, contre les Barbares, jusqu' à la victoire décisive des Hellènes. Cette transformation dans la pensée du poète correspond à l' hellénisme, dans sa haine étroite de tout ce qui est athénien, de tout ce qui représente une civilisation supérieure et indépendante, est prête à faire cause commune avec le Roi" (pp. 377-78).

⁹ SIEGEL p. 303: "The evidence, historical or otherwise, to justify the theory that Euripides in the Iphigenia at Aulis advocated Panhellenism, is thin. But even if there were some mutual feelings in the late fifth century, who is to say that Euripides shared in them? Why had he left for Macedonia? And why should he write a play in his old age promoting aggressive

El presente trabajo se propone confrontar estas afirmaciones de Siegel con el análisis textual, es decir, probar si 'lo que dice' Ifigenia resulta o no verosímil para el espectador/lector al puntualizar 'cómo lo dice'. Este procedimiento permitirá verificar si la exégesis que el crítico desarrolla en el plano conceptual y significativo es coherente con los resultados que se obtienen a partir del análisis del plano estructural y signifi-cante.

La base de este análisis es la comparación de los dos discursos pronunciados por Ifigenia: la súplica a Agamenón (vv.1211-1252) y la "μεταβολή" (vv.1368-1401)¹⁰. Determinado el corpus¹¹, se eligieron pautas de análisis pertinentes en el caso de cada uno de los discursos. Se utilizaron, por tanto, variables de análisis lingüístico, estilístico y retórico.

I) EL DISCURSO DE LA SÚPLICA (vv.1211-1252)

La *Súplica de Ifigenia a Agamenón* (vv.1211-1252) es una *oratio suasoria*. Está estructurada como un discurso argumentativo, donde predomina la función apelativa, lo que se manifiesta en el uso de la segunda persona verbal y el vocativo. El objetivo del discurso es persuadir a Agamenón para que no la sacrifique, y a ese objetivo están dirigidos el modo general de la argumentación, el pathos y la utilización de las γνῶμαι.

A) Exordium

"Si yo tuviera, oh padre, el lenguaje de Orfeo,
para persuadir cantando, de modo que las piedras me siguieran,
y de encantar con palabras a los que quisiera,
a eso mismo acudiría; pero ahora, los únicos recursos para mí,

Panhellenism and war when he had spent a career writing such plays as *Hecuba* and *Trojan Women*?"

¹⁰ En principio se consideraron todos los segmentos del personaje y se incluyeron entonces la στιχομυθία entre Ifigenia y Agamenón (vv. 631-680), la monodia que hace las veces de canto coral (vv. 1276-1335), la στιχομυθία con Clitemnestra previa a la entrada de Aquiles en escena (vv. 1338-1344), las palabras de Ifigenia a Aquiles (vv.1416-1420), la στιχομυθία final de Ifigenia y Clitemnestra (vv.1433-1466) y el diálogo lírico con el Coro (vv. 1467-1509).

En una segunda instancia, la inclusión del corpus total de las intervenciones de la protagonista fue desechada, porque dicho material no introducía datos relevantes para el análisis que se intentaba realizar, aunque la confrontación de ambos discursos, en particular con 631-680, 1276-1335 y 1467-1509, confirman y realzan estructuralmente los dos picos de máxima tensión que constituyen los parlamentos elegidos.

¹¹ La edición utilizada es la de Gilbert Murray, *Euripidis Fabulae*, tomus III, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1913² (reimpr. 1960).

lágrimas, derramaré: pues esto puedo realizarlo.

B) *Propositio*

Y como ramo de olivo suplicante, a tus rodillas
sujeto mi cuerpo, este mismo que ésta dio a luz para ti,
para que no me hagas perecer antes de tiempo: pues dulce es
contemplar la luz; y no me obligues a ver las regiones bajo tierra.

C) *Probatio*

Yo la primera te llamé padre, y tú hija a mí;
y yo la primera, dando mi cuerpo a tus rodillas,
di y recibí amorosas caricias.
Y tu palabra era ésta: '¿Acaso te veré, hija,
feliz en casa de un esposo,
llena de vida y floreciente de manera digna de mí?'.
Y la mía era ésta, mientras me colgaba a mi vez
alrededor de tu barbilla, de la que ahora me tomo con la mano:
'¿Y yo a ti qué? ¿Acaso te recibiré, anciano, en mi casa,
con amorosa hospitalidad, padre,
devolviéndote cuidados que recompensen tus trabajos?'.
Yo tengo memoria de estas palabras,
pero tú las has olvidado y quieres matarme.

D) *Peroratio*

No, te suplico por Pélope y por el padre Atreo,
y por esta madre, quien habiéndome parido antes,
ahora soporta este segundo parto.

E) *Confirmatio*

¿Qué parte tengo yo en las bodas de Alejandro
y Helena? ¿Por qué vino para la ruina mía, padre?

F) Segunda *peroratio*

Mírame, dame la cara y un beso,
para que no obstante, al morir, tenga de ti
este recuerdo, si no eres persuadido por mis palabras.
Hermano, tú eres pequeño socorro para tus seres queridos,
pero igualmente llora conmigo, suplica al padre
que no mate a tu hermana; pues también en los niños
es innato el presentimiento de los males.
Helo aquí, callando él te suplica, padre.
Pues entonces respétame y ten compasión de mi vida.
Sí, por tu barba, te imploramos dos seres queridos:
el que es un cachorrito y la que ha crecido.

G) *Recapitulatio*

Resumiendo en uno solo, venceré todo argumento:
contemplar esta luz es lo más dulce para los hombres,
y lo subterráneo, nada; y está loco el que pide morir.
"Vivir una vida mísera es mejor que morir noblemente".

A) El *exordium* (vv.1211-15) es un *exemplum* engarzado en un período hipotético irreal de presente que apunta a determinar el *ethos* del orador -Ifigenia-: una adolescente dulce, ingenua y sin experiencia de los asuntos públicos no puede expresarse retóricamente, por lo cual apelará a las lágrimas. Esta apelación a la humildad del orador es por lo común convencional y tiende a la *captatio benevolentiae*, y lo mismo sucede aquí, puesto que de hecho Ifigenia presenta un discurso retórico totalmente estructurado. Se da así una antítesis entre εἶχον...λόγον...πείθειν κηλεῖν τε y τὰ σοφά, δάκρυα παρέξω.

B) La *propositio* (vv.1216-19) explicita el objetivo del discurso: μή μ' ἀπολέσης, anticipado por una apelación al pathos (vv. 1216-17), subrayada fónicamente por las disoluciones métricas de ambos versos y la aliteración τ/μ timbre ο. Con la *propositio* aparece la primera *ratio* (ἄωρον), subrayada por la primera γνώμη: ἦδὺ τὸ φῶς βλέπειν, que aparece articulada por medio de la antítesis paralelística: τὸ φῶς/τὰ ὑπὸ γῆς, βλέπειν / ἰδεῖν, y cerrada con una *amplificatio*: μή μ' ἀναγκάσης. Todo el pasaje, al igual que el anterior, está reforzado por la aliteración: μ/π, ο/ε, y las disoluciones métricas en sílabas aliteradas.

C) La *probatio* (vv.1220-1232) explicita la segunda *ratio*, pero se apoya principalmente en el *pathos* del oyente (Agamenón), cuyos vv.1220-22 constituyen un primer clímax emotivo. Argumentativamente es una apelación -que incluye dos pasajes de razonamiento hipotético en discurso referido (vv.1223-25, vv.1228-30)- a la fuerza de la sangre y al pasado feliz, cuyo argumento (que se resume en los versos de cierre, 1231-32) sería aproximadamente: "en el pasado me amabas porque yo podía darte al crecer la descendencia que tú mereces; ahora he crecido, por consiguiente debo vivir para cumplir tu deseo". Este argumento, sin embargo, está subordinado, en su fuerza persuasiva, a la intención patética marcada estilísticamente por las aliteraciones π/σ, π/σ/μ, δ/σ/μ de los vv.1220-22, que subrayan los núcleos sémicos πατέρα - ἐμόν (el yo y el tú) y ἔδωκα - δοῦσα (la entrega filial) del σώμα (que no quiere ser sacrificado), intención reforzada por las cinco disoluciones métricas en estos tres versos, todos correspondientes a sílabas aliteradas. Se observan también la anáfora (πρώτη) y la antítesis quiásmica (σ' πατέρα * παῖδ' ἐμέ) en los grupos de objeto directo / predicativo objetivo. La aliteración en dentales-silbantes-nasales continúa en los vv.1223-25, tendiente a resaltar el núcleo sémico ζῶσαν (δσ-σ-ν) de 1225. Luego del segundo discurso directo referido, donde la curva patética ha descendido, se retoma el clímax en los versos de cierre: la fuerte aliteración dental-gutural-nasal-timbre ο/ε del v. 1231 realiza

la antítesis paraelística μέν / δέ, ἐγώ/σύ, μνήμην ἔχω / ἐπιέλεσσαι, que termina en el μ' ἀποκτεῖναι, al cual se le responde μή (paralelo a los de los vv.1218 y 1219), con lo cual comienza la *peroratio*.

D) En la *peroratio* (vv.1233-35) se despliega la tercera *ratio*, que consiste en una apelación a los antepasados por medio de la alusión al sacrificio del hijo -Pélope- por parte de Tántalo y al banquete sacrificial de los hijos de Tiestes, todos ellos víctimas de la ὕβρις de un antepasado por línea paterna -padre o tío-. Esta última alusión se ve subrayada por la aliteración π/τ timbre o, que apunta a reforzar el núcleo sémico πα-τρός. A dicho núcleo se opone antitéticamente el μητρός de 1234, con una relativa que opera como *amplificatio*. Aquí parece aludirse a un juego de contrarios *padre sacrificador + madre / hija sacrificadas*, éstas últimas representadas por lo esencial femenino del parto (aquí metonímicamente por dolor). Sin embargo, el sufrimiento del parto es positivo en cuanto conduce a la vida, mientras que este segundo parto de Clitemnestra sólo dará como fruto la muerte. Las dos series *padre varón / sacrificio / muerte y madre / mujer / víctima / vida*, que se unen en el oxímoron ὠδίνουσι δευτέραν ὠδῖνα ("parir la muerte" en la estructura profunda), están subrayadas por el carácter opuesto de las aliteraciones: en la segunda serie abiertas y sonoras (dentales/nasales/timbre e), por oposición a las sordas y cerradas del v.1233.

E) En la *confirmatio* (vv.1236-37), se llega a un segundo clímax emotivo y a la explicación de la cuarta *ratio*: Helena. El argumento apela a la injusticia del sacrificio, oponiéndose los términos **Helena: culpable** (Ἑλένης), **Ifigenia: inocente-víctima** (ὀλέθρω τῷμῳ) y **Agamenón: victimario** (πάτερ), que giran en torno del núcleo sémico ὀλέθρω, relacionado etimológicamente con δλλυμι, y que apunta a la destrucción y a la muerte, tanto en sentido pasivo (alguien es muerto y destruido: Ifigenia) cuanto en sentido activo (alguien causa destrucción y muerte: Helena y Agamenón). La carga sémica y el peso argumentativo, reforzados por la interrogación retórica y la invocación, tienen su contraparte fónica en las tres disoluciones métricas del verso (único caso en el corpus) y la relevante aliteración λθ/timbre e, que apunta a los núcleos sémicos mencionados.

F) Los vv.1238-48 conforman una segunda *peroratio*, una nueva apelación patética, sin *ratio* argumentativa, con la inclusión de una γνώμη relacionada con Orestes (vv.1243-44). El centro de la apelación es la súplica conmovedora, apoyada por la intervención del niño como personaje mudo pero relevante en el discurso. El *pathos* y el dinamismo del pasaje están reforzados por las trece formas verbales; siete de ellas están en 2ª persona y ocho pertenecen al mismo campo semántico aproximado: πεισθῆς, συνδάκρυσον, ἰκέτευσον, μή θανεῖν, λίσσεται, αἰδεσσαι, κατοικτιρον, αντόμεσθα. En 1238-40 aparece la imagen del μνημεῖον como núcleo sémico subrayado por la

alteración de nasales en los tres versos. Ifigenia siente que no ha sido suficientemente persuasiva; alude a su propia muerte como un hecho para presionar emotivamente a su padre y confirma su intención con la imagen del *μνημείον*, *monumento sepulcral-recuerdo-signo del recuerdo* (componentes sémicos imposibles de incluir en un solo lexema en la versión). La súplica de Ifigenia se gemina con la intervención de Orestes, lo que da lugar a varias *amplificaciones* del mismo contenido apelativo, lo que se revela en la bimetración de varios versos (1242, 1246, 1248), el último de los cuales es una *amplificatio* paralelística del *δύο φίλω* de 1247.

G) Los vv. 1249-1252 constituyen la *recapitulatio*, donde Ifigenia proveerá, por medio de las *γνώμαι*, los argumentos que considera más significativos para la persuasión de su padre. La fuerza de los argumentos y la conciencia de dicha fuerza se ven reflejadas en el *νικήσω πάντα λόγον*, "venceré todo argumento" por medio de la *recapitulatio* (*συντεμούσα*). Los tres versos siguientes constituyen tres *γνώμαι*, que a su vez conforman, las dos primeras, un razonamiento entimemático, y la tercera, una máxima entimemática. Las tres están estrechamente relacionadas. La central, con su encabalgamiento, sirve de nexo entre la primera y la tercera. En la construcción del fragmento predominan las figuras de orden: bimetración paralelística en la primera máxima: *τὸ φῶς τόδε βλέπειν / ἥδιστον, τὸ νέρθε / οὐδέν*, y antítesis quísmica en la tercera: *κακῶς ζῆν * καλῶς θανεῖν*. La fuerza radica, no obstante, en el lexema central -por su posición y por su importancia- del pasaje: *μαίνεται*. Desear la muerte es estar loco, e Ifigenia, que ama la vida, ha utilizado todos los recursos de la argumentación para persuadir a su padre. Una vez más, se destaca la alteración sobre los núcleos sémicos: *τ/θ/κ/ν*/timbre e: *ἀνθρώποισιν...κακῶς...θανεῖν*, que se propaga al resto de los lexemas.

En cuanto al *modo general* de este primer discurso, es una *oratio* donde se revelan lo argumentativo y lo patético, que responde al *ethos* y presenta una jerarquización lógica de los razonamientos. En contra de las evidencias estadísticas, la irrelevancia de los conectores ilativo-causales y la abundancia de copulativos podría llevar a pensar que se trata de un discurso de estructura estática y acumulativa, lo que no se corresponde con el resultado del análisis textual: los conectores copulativos -y sobre todo los antitéticos- organizan internamente cada una de las partes del discurso, las cuales se engarzan paratácticamente unas con otras constituyendo cuadros en que la tensión aumenta progresivamente hasta llegar al clímax de la *recapitulatio*. Otro organizador interno es el pronombre, principalmente los personales y posesivos, cuya función es señalar sistemáticamente la relación dialógica: *yo* (19 veces)/*tú* (16 veces), en antítesis e interdependencia casi constantes.

Con respecto al carácter de la función referencial, aparece, por un lado, transfigurada por el uso de la imagen: **Ifigenia** es para sí misma *Orfeo / un ramo de olivo suplicante*; **Orestes**, un *cachorrito / un pequeño socorro*; **Agamenón** es ya un *anciano*, y **su beso** un *monumento funerario*. Pero, por otra parte, se aprecia un manejo directo

y denotativo de los conceptos centrales del discurso: λόγος (6), πείθειν (2), σῶμα (2), βλέπειν y su campo semántico (7), θανεῖν y su campo semántico (7), πατήρ (7).

II) EL DISCURSO DE LA ΜΕΤΑΒΟΛΗ (vv.1368-1401)

El segundo discurso de Ifigenia (vv.1368-1401) se presenta, aparentemente, como una nueva *oratio* con un doble objetivo: por un lado, persuadir a Clitemnestra para que deponga sus sentimientos de odio contra Agamenón por la resolución que ha tomado; por otro, exponer ante el espectador / lector las razones de la μεταβολή. Sin embargo, la aplicación de un modelo de *dispositio* retórica conduce al establecimiento de una estructura meramente *externa*. En efecto, en oposición a lo que sucede en el discurso de la súplica, esta *dispositio* no realiza ni pone en evidencia la argumentación, ni la encadena jerárquicamente. Aunque con la forma externa de un discurso argumentativo, el parlamento expresa, en el orden en que se aparecen a la mente, las racionalizaciones de un momento de máxima tensión espiritual.

En el discurso predomina la función referencial, lo que apunta a destacar los núcleos sémicos que organizan internamente cada uno de los argumentos que constituirían la *probatio* (vv.1371-73, vv.1377-97, vv.1400-01). Esta estructura externa marcaría además un *exordium* (vv.1368-70), una *propositio* (vv.1374-76) y una *recapitulatio* (vv.1398-99), intercalada entre los dos últimos argumentos de la *probatio*. No obstante, la construcción interna del discurso responde a otra variable estructural: el grado en que las *rationes* presentadas por la protagonista responden a su *ethos* de orador. Se observa, en consecuencia, que el discurso se estructura en torno de cuatro apelaciones al oyente que actúan como nexos entre los grados sucesivos de alejamiento del *ethos*. Los nexos se componen de INVOCACIÓN (vocativo y 2ª persona del singular), OPERACIÓN DE LA MENTE, EXPRESIÓN POR LA PALABRA y CONTENIDO (argumento). Se obtienen así cuatro núcleos argumentativos.

PRIMER NÚCLEO

Exordium y 1ª ratio

"Madre, escucha mis palabras,
pues observo que en vano te irritas contra tu esposo;
y no es fácil para nosotros seguir obstinados en lo imposible.
Sin duda es justo alabar al extranjero por su valentía;
pero también debes considerar esto: que se malquiste con el ejército,
y no logremos nada más, y en cambio él obtenga un destino desgraciado.

SEGUNDO NÚCLEO

Propositio

Y escucha, madre, lo que me vino a la mente al reflexionar:

está resuelto para mí el morir; pero, a causa de esto mismo, quiero hacerlo gloriosamente, rechazando lejos el sentimiento vulgar.

TERCER NÚCLEO

Probatio

Mira, pues, ahora conmigo, madre, que tengo razón.

2ª ratio

1er. motivo

La Hélade toda, la más poderosa, tiene ahora los ojos puestos en mí; y de mí depende el trayecto de las naves, y la destrucción de los frigios, y, si los bárbaros se atreven a intentar algo, nunca permitir que éstos rapten a las mujeres futuras de la Hélade feliz, expiando la ruina de Helena, a quien raptó Paris. Todas estas cosas, al morir, preservaré, y mi fama, como liberadora de la Hélade, será bienaventurada.

2º motivo

Pues por cierto tampoco conviene que yo ame mi vida en demasía: pues me diste a luz como bien común para todos los helenos, no para ti sola. Innumerables varones por un lado, protegidos con escudos, y por otro innumerables remeros, al verse agraviada la patria, se atreverán a dañar a los enemigos y a morir por la Hélade; ¿y mi vida, siendo una sola, impedirá todas estas cosas?

Transitio

¿Qué es lo justo en esto? ¿Acaso podría tener algún argumento para replicar?

3a. ratio

Y vayamos a otra razón: no conviene que éste vaya al combate contra todos los argivos por una mujer, ni que muera. Un solo varón es mejor que diez mil mujeres, para ver la luz.

4ª ratio

Y si Artemis ha querido tomar mi cuerpo, yo, siendo mortal, ¿seré un obstáculo para la divinidad? No, imposible: doy mi cuerpo a la Hélade.

Conclusio

Sacrificadme, devastad Troya. Pues esto será el monumento en mi memoria a través del tiempo, y éstos mis hijos, y mis bodas, y mi fama

CUARTO NÚCLEO

5ª ratio

Y es natural que los helenos dominen a los bárbaros, pero no los bárbaros a los helenos, madre. Pues unos son esclavos, y los otros, libres".

A) PRIMER NÚCLEO - *Exordium* y 1ª ratio de la *probatio* - vv.1368-1373. Este primer núcleo argumentativo se inicia con el nexa μήτηρ, εἰσακούσατε τῶν ἐμῶν λόγον, εἰσορῶ, y explicita el primer objetivo del discurso: la persuasión de Clitemnestra. Está subdividido en dos motivos, cada uno de los cuales será retomado más adelante como *ratio* independiente. El primero, "es imposible oponerse a lo decidido" (vv. 1368-70), se expresa por medio de los núcleos sémicos μάτην (1369) y ἀδύναθ' (1370), éste último en sílaba disuelta, y ambos en po-

sición central de verso y con aliteración nasal/dental. En 1370 se observa el infinitivo en función sujeto y el predicado nominal (καρτερεῖν / οὐ ῥά διον): el parlamento presenta desde el comienzo un alto índice de nominalización y objetivación, que se estudiará más adelante. Este primer motivo manifiesta una adecuación entre contenido y *ethos*: la protagonista, por su condición de mujer, no puede, ni con acciones ni con palabras -visto el fracaso de su primer discurso- torcer el rumbo de los acontecimientos. Tampoco puede hacerlo Clitemnestra, por la misma condición. Ni siquiera Aquiles puede lograr más que una defensa provisoria de la joven, y esto oponiéndose al ejército encabezado por Odiseo. El ἡμῖν del v.1370, colocado en el sintagma junto al núcleo sémico ἄδύνατα, expresa en consecuencia esa adecuación al *ethos* del orador, que incluye en este primer motivo al interlocutor explícito (Clitemnestra) y al interlocutor implícito (Aquiles).

El segundo motivo, "Aquiles debe ser preservado" (vv.1371-73), constituye una primera *ratio* argumentativa que se presenta anticipada a la *propositio*, y, por tanto, crea la expectativa por el enunciado de una decisión que evidentemente ya ha sido tomada. Este motivo está dirigido al interlocutor implícito y responde a una internalización de los acontecimientos inmediatamente anteriores, que han sido agentes de una toma de conciencia de la realidad y del consecuente choque emotivo. Ifigenia sabe que la intervención de Aquiles será inútil, y con generosidad acorde con su *ethos* (y tal vez inclinada hacia él como mujer), sabe también que de su decisión depende salvarle la vida. Se observa una apelación al interlocutor explícito en 1372, que responde al objetivo de la persuasión. No obstante, el énfasis está puesto en el argumento mismo, que constituye, desde el punto de vista de la *inventio*, un *locus a re*, y dentro del mismo, un *argumentum ab effectis*. Los núcleos sémicos en los que se centra el argumento refuerzan los del motivo anterior, en cuanto realzan la marca negativa. Aparecen aquí en el v.1373, οὐδέν y συμφορᾶς τύχη, refiriéndose cada una a cada uno de los elementos de la *partitio* del argumento: ella y Aquiles. Se acentúa la utilización de predicados impersonales: δίκαιον (1371) y χρῆ (1372), que responden en el plano del discurso al mecanismo enunciación / adversación marcado por los conectores μέν/ἀλλά.

B) SEGUNDO NÚCLEO - *Propositio* - vv.1374-1376. El motivo de este núcleo argumentativo: "lo decidido es que muera; quiero morir bien", funciona, en cuanto a la *dispositio* retórica, como *propositio* resultado de una *narratio* constituida por el relato de los acontecimientos que se da en la esticomitía previa al parlamento (vv.1338-1367). Está introducida por un nuevo nexos interpelativo, que abarca todo el v.1374: οἶα δ' εἰσῆλθεν μ', ἄκουσον, μήτερ, ἐννουμένην, en el cual se explicita el proceso de racionalización. El argumento (v.1375) se desplaza de lo impersonal objetivo del primer término (μέν / δέδοκται) a lo particular subjetivo del segundo término (δέ / βούλομαι), oponiéndose tanto por sus conectores cuanto por la persona y el sema de los verbos respectivos: 3ª/1ª, ajeno/propio, pasivo/activo, enunciación/volición, carencia de agente/agente.

Aquí es donde se produce la primera falta de adecuación al *ethos*. El v.1376 es la expresión de la única libertad que posee Ifigenia: elegir cómo morir. Las opciones se presentan a comienzo y final de verso: εὐκλεῶς / τὸ δυσγενές. Esta misma antítesis -καλῶς θανεῖν / κακῶς ζῆν- es la que cierra el primer discurso (v.1252), aunque en sentido contrario. Del mismo modo se oponen βούλομαι καταθανεῖν con ὅς εὐχεται θανεῖν μαίνεται de 1251-52. Esta es la primera de una serie de contradicciones entre ambos parlamentos, que apuntan a remarcar la oposición argumentativa entre uno y otro trayendo al primer plano la referencia interna. La expresión de un τόπος de la cultura heroica (masculina) no responde al *ethos* de Ifigenia; esta primera introducción de argumentos contrarios o no consecuentes con el 'carácter' se acentuará en el resto de los motivos, en un proceso de alejamiento y generalización.

C) TERCER NÚCLEO - *Probatio* - vv.1377-1396. El tercer núcleo argumentativo es introducido por el nexa interpelativo, que abarca nuevamente toda la extensión de un verso, el 1377: δεῦρο δὴ σκέψαι μεθ' ἡμῶν, μήτερ, ὡς καλῶς λέγω. Además de marcar el proceso de racionalización, el καλῶς λέγω constituye un refuerzo del objetivo de persuasión, pero en realidad parece apuntar a un refuerzo de la autopersuasión, es decir, a remarcar el convencimiento de que los argumentos que se expondrán a continuación son adecuados a ese fin. Esta interpelación inicia una extensa *probatio*, en la cual se yuxtaponen cuatro motivos que no presentan una relación causa/consecuencia, pero sí un agrupamiento por pares: los dos primeros expresan la oposición individuo * comunidad; los dos últimos, la oposición individuo * individuo.

C.1 - Segunda Ratio / Primer motivo - vv.1378-1384. El argumento del primer motivo puede sintetizarse: "yo soy necesaria para la venganza de la Héléade". Se aprecia en este planteo un primer grado en el proceso de alejamiento y generalización. Consiste en un razonamiento hipotético cuyo contenido apunta a los acontecimientos futuros, y se estructura a partir de un primer núcleo sémico antitético que se desplegará a lo largo del argumento: εἰς ἐμ'(έ) * Ἑλλάς (v.1378). Lo singular y lo plural, el individuo y la comunidad, aparecen yuxtapuestos pero unificados por medio de la aliteración de timbre e. La oposición cuantitativa se ve reforzada por el epíteto atribuido a Ἑλλάς: ἡ μεγίστη, que acentúa la magnitud del sema por medio del grado superlativo.

La proposición presenta a la *comunidad* como agente y a la *individualidad* como objeto. Los vv.1379-1382, que actúan como *ratio* de la proposición, y que se inician con la repetición anafórica del pronombre de 1ª persona (ἐμοί), muestran, por el contrario, al individuo como causa y agente de las acciones hipotéticas. Dichas acciones están bimembradas, correspondiendo cada miembro a una nueva oposición: *griegos* y *bárbaros*. Los primeros están representados por la serie Ἑλλάς (1378), πορθμός (1379), γυναῖκας (1380), ὀλβίας Ἑλλάδος (1381), que concluye en Ἑλένης (1382); los segundos presentan la serie Φρυγῶν (1379), βάρβαροι (1380), τοῦσδ'

(1381) y Πάρις (1382). Helena y Paris, la causa mítica de la guerra y los representantes de las comunidades opuestas, se encuentran ubicados antitéticamente al comienzo y al final del v.1382. Como producto de la unión de estos opuestos, y en el centro del verso, se halla el núcleo *ὄλεθρον*, que apareció asociado a los mismos personajes en el parlamento de la súplica (vv.1236-1237).

Esta nueva referencia interna conduce a una nueva contradicción: en los vv. 1236-1237 Ifigenia se siente al margen del hecho del rapto de Helena, aunque éste ha causado su *ὄλεθρον*. En este parlamento, ella está involucrada en el rapto porque deberá repararlo, y el *ὄλεθρον* no lo refiere a sí misma, sino a la deshonra de la comunidad presente y futura. La relevancia semántica del v.1382 está subrayada por las dos disoluciones métricas, muy poco frecuentes en estos tetrámetros. Las disoluciones caen, además, sobre los núcleos *Ἑλένης* y *ὄλεθρον*, unificándolos, en el plano fónico, por la aliteración de la sílaba media, y, en el plano semántico, porque para el espectador/lector Helena es la ruina para Ifigenia.

Las tres acciones que dependen del individuo Ifigenia son retomadas en el v. 1383 por medio del objeto directo *ταῦτα πάντα*, en el que el pronombre demostrativo funciona como deíctico unificador. En los vv.1383-84, en que se cierra el argumento, se puede observar cómo los vv.1378-82 de razonamiento hipotético, resumidos en el *ταῦτα πάντα*, constituyen, junto con el verbo *ῥύσομαι*, la apódosis de un período hipotético real cuya prótesis es el participio *καθθανοῦσα* ("si muero, permitiré que sucedan todas estas cosas"). Por otra parte, este período hipotético funciona como *ratio* antepuesta de un entimema compuesto por los dos versos ("seré famosa porque mi muerte permitirá todas estas cosas"). En estos versos conclusivos, los núcleos sémicos están presentados en antítesis quiásmica: los miembros internos, *κλέος* y *ἠλευθέρωσα*, portan la marca positiva; los miembros externos, *καθθανοῦσα* y *μακάριον*, portan la marca negativa. (Para *μακάριον* se debe tener en cuenta, como rasgo de polisemia, el segundo significado del lexema, es decir, "difunto").

C.2 - Segunda Ratio / Segundo motivo - vv.1385-1390. En el segundo motivo del primer par de argumentos -"yo, una, no puedo impedir la venganza de todos"- se presenta desde otro punto de vista la misma *ratio* general que en el motivo anterior. Se refiere esta vez a lo que no debe hacer Ifigenia, así como antes se refirió a lo que sí debe hacer: *ἔαν* (permitir), *ῥύσομαι* (preservar), es decir, *καθθανοῦσα* (morir). Por el contrario, en este motivo argumental Ifigenia *no debe impedir* (*κωλύσει*), y para ello, *no amar la vida* (*φιλοψυχεῖ*).

El motivo se estructura a su vez en dos argumentos, el segundo de los cuales es una especificación del primero. Este, que abarca los vv.1385-86, es un entimema con *ratio* postpuesta. El coordinante *γάρ* de 1385 funciona específicamente como un conector de macroestructura, es decir, relaciona conclusivamente un motivo con otro. En cambio, el *γάρ* de 1386 funciona como un cuasisubordinante causal. El verso 1385

constituye una γνώμη especial denominada χρεία, esto es, una máxima que se aplica contextualmente a un caso particular. Así, el valor generalizador del predicado nominal χρέων se ve atenuado y restringido por la 1a. persona sujeto de la completiva subjeti-va, ἐμέ.

En la *ratio* (1386) aparece nuevamente desplegada la antítesis singular/plural, individuo/comunidad en ambos extremos del tetrámetro: πᾶσι Ἑλλησι ≠ σοὶ μόνη, y en el centro del mismo, κοινόν, 'bien común', lexema que no sólo apunta a la armonización de los opuestos (una unidad que es para todos) sino, en un segundo plano de significación, a la cosificación del με, de Ifigenia. En la medida en que la protagonista no ame ya su ψυχή, que es lo que la hace específicamente humana, se convierte en un κοινόν, y por lo tanto, puede ser una ofrenda sacrificial. En esta misma línea de interpretación, el κοινόν se yuxtapone antitéticamente al ἔτεκες, 'dar a luz', que remite a un sema de marca +humano.

Los vv.1387-90 constituyen una especificación del argumento anterior. Los vv. 1387-88 funcionan como expansión del πᾶσι Ἑλλησι de 1385, y en ellos se remarca lo cuantitativo y lo plural: μύριοι μὲν/δέ en anáfora se opone a σοὶ μόνη, y la pluralidad se traslada también a todos los núcleos nominales del sujeto compuesto. El predicado (v.1389) reafirma el carácter comunitario (Ἑλλάδος), retomando por última vez antes del cierre del parlamento la serie griegos/bárbaros. Estos últimos son designados en 1389 con el lexema genérico ἔχθρους. El genitivo absoluto πατρίδος ἠδικημένης de 1388 funciona como *ratio* de este entimema de 1387-89. Como conclusión del 2º motivo de la *probatio*, el poeta coloca en 1390 la 1ª de las tres interrogaciones retóricas del monólogo. El conector δέ funciona como conclusivo. El πάντα τάδε de 1383 tiene, por un lado, la misma finalidad del ταῦτα πάντα de 1383, señalar retrospectivamente las acciones mencionadas en el argumento, y unificarlas. Por otra parte, el sema de πάντα se adosa a la serie 'pluralidad, comunidad' y se opone a la serie 'individuo, singularidad', representada en este verso 1390 por μί(α) οὔσα. Este sintagma participial refuerza en posición central de tetrámetro la individualidad de ἐμὴ ψυχή, acentuada por la 1ª persona, que retoma el φιλοψυχεῖν de 1385, apuntando, en el segundo plano de significación antes mencionado, al sema 'individualidad = humanidad', opuesto al πάντα τάδε, neutro y plural, que remite al sema 'pluralidad, masificación, cosificación'.

C.3 - Transitio - v.1391. Este verso constituye una transición entre los dos grupos de argumentos. Esta formado por dos interrogaciones retóricas que apuntan a dos núcleos sémicos contrapuestos: la justicia (τὸ δίκαιον) / la realidad (τοῦτό γε), y, antitéticamente, la palabra, la argumentación (ἔπος). La pregunta expresada por Ifigenia plantea una duda: la verdad, ¿puede ser defendida con argumentos? Este tetrámetro es fundamental para la interpretación del discurso y la comprensión del sentido total de la obra, y será retomado en la conclusión de este trabajo.

C.4 - Tercera Ratio - vv.1392-1394. Este es el único argumento de la *probatio* introducido por una marca gramatical que alude a la operación mental desarrollada: **καπ' ἐκεῖν ἔλθωμεν**. Esto confirma en la estructura de superficie la arquitectura lógico-argumentativa de todo el parlamento. Desde el punto de vista de su construcción, éste es un entimema con *ratio* postpuesta. Dicha *ratio* (v.1394) está expresada por una γνώμη. En cuanto al contenido del argumento, se trata de un *locus a persona*, subcategorizado como *locus a sexu*. Se trata de un τόπος de máxima generalidad, y esta γνώμη confirma los rasgos de nominalización y objetiación presentes en todo el parlamento. El juego de oposiciones visto en los argumentos anteriores, que fue abarcado en la antítesis singular/plural, se concentra en éste y en el siguiente en dos antítesis referidas a dos singularidades que apuntan en ambos casos a uno de los rasgos componenciales del sema γυνή: en este caso, +θῆλυς, +θνητός en el argumento siguiente. El núcleo sémico γυνή, (en posición central de los vv.1393 y 1394) aparece opuesto al ἀνήρ inicial de 1394, que se halla anticipado por el τόνδε de 1393. No obstante, la oposición singular * plural se mantiene (aunque con carácter secundario) en el argumento: refuerza la oposición principal con la antítesis numérica εἷς * μυρίων, conformando un quiasmo, y constituye a la vez una oposición paralelística con el πᾶσιν Ἄργείοις de 1393. El contenido general del argumento y de la máxima en particular se contraponen por referencia interna a lo expresado en las γνώμαι de los vv.1218-1219 y 1250-1251: ἦδὺ τὸ φῶς βλέπειν ἢ ἴδιον ἀνθρώποισιν τὸ φῶς τόδε βλέπειν. El τὸ φῶς βλέπειν se corresponde con el ὄραν φάος de 1394. La contradicción consiste en subcategorizar *a sexu* el sema general de ἄνθρωπος, que incluye a todos los seres humanos. La generalidad del pensamiento expresado por la γνώμη otorga a todo el argumento un rasgo de ambigüedad: al no especificarse cuál es la mujer por la que Aquiles iría al combate, el espectador/lector puede suponer que se trata de Helena, lo cual coincide con la situación real *a priori* y *a posteriori* de la circunstancia dramática, en la μάχη real contra Troya. Puesto que esto es efectivamente cierto, el contenido del argumento fracasa: si ninguna mujer es digna de que un hombre muera por ella (por tanto Aquiles no debe morir), tampoco debe Aquiles morir por Helena (como sucederá), y mucho menos deben hacerlo los miles de soldados que componen el ejército griego¹². Al destruirse la efectividad de este argumento, se destruye

¹² Siegel, p. 313: "(...) to question the logic of Iphigenia's reasoning one may ask: 'if it is not necessary for Achilles to make war against the Greeks and die for Iphigenia, who is innocent and good, is it necessary for Achilles to make war against the Trojans and die for Helen, who everyone concedes is evil?' or 'If is better for one man to see the light of day than ten thousand women, how can so many men risk their lives for Helen?' Euripides' intent seems ironic here, and in general, Iphigenia's reasoning is illogical and senseless".

también la del segundo, donde son 'todos' los hombres los que morirán por 'una' mujer, y la del primero, donde los hombres están dispuestos a morir por las mujeres futuras.

C.4 -Cuarta Ratio - vv.1395-1397. El cuarto argumento de la *probatio* es introducido por un conector extraoracional ὃέ, lo que lo sitúa en el mismo nivel lógico que el argumento anterior. No hay *gradatio* entre ambos, y esto se debe a que el contenido del presente está conformado, al igual que el anterior, por un *locus a persona*, esta vez, a *genere*, presentándose la oposición mortal/inmortal. En cuanto a la forma de la argumentación, está constituido por dos entimemas. El primero es una interrogación retórica engarzada en un período hipotético condicional real (vv.1395-96), en cuya apódosis se encuentra el entimema, con *ratio* incluida por medio de construcción participial, tal como ocurre en las máximas entimemáticas. El segundo entimema (v.1397) es la respuesta a la pregunta anterior. El conector ἄλλά no constituye en este caso una partícula propiamente adversativa, con una función semántica de oposición de hechos o argumentos, sino que reemplaza al adverbio de negación, que sería la respuesta que espera la interrogación retórica. Su función principal es por tanto pragmática, esto es, señala prácticamente la inferencia negativa que se ha realizado en el plano lógico, por medio de una marca gramatical. Sintácticamente está formado por dos suboraciones separadas por puntuación fuerte: la primera, que comprende una *ratio* antepuesta, es la respuesta propiamente dicha. La segunda, a pesar de la yuxtaposición, constituye en la estructura profunda la apódosis de una proposición consecutiva. Desde el punto de vista semántico, los núcleos son mortal/divinidad, cada uno de los cuales se gemina en un término general y uno particular: divinidad: Ἄρτεμις (1395)/τῆ θεῶ (1396); mortal: σῶμα τοῦμόν (1395 y 1397)/(ἐ'γώ (1396). El σῶμα τοῦμόν es el centro del pasaje. Remite por referencia interna a la situación antitética del discurso anterior (vv. 1216 y 1221), donde se encontraba acompañado por el mismo núcleo verbal, δίδωμι. Esta contradicción entre el rechazo y la aceptación del sacrificio, centrada en la desaparición física, está connotada fónicamente por medio de la aliteración silbante/nasal/dental/timbre o-a de los tres versos. El hincapié en el carácter físico y concreto del sacrificio está dado también por la posición en el verso de los núcleos sémicos: los tres ocupan respectivamente la posición central. Pero es el 'yo' el que ocupa el centro total del pasaje. El yo como integridad psicofísica es el que se retoma en la *conclusio*.

C.5 - Conclusio - vv.1398-1399. La conclusio es la única sección del discurso que presenta elementos de *pathos*. Los mismos están dados por los dos verbos en 2ª persona plural que inician el v.1398. La yuxtaposición sintáctica de los verbos, a cada uno de los cuales corresponde un objeto directo (el primero, elidido, es με), pone en un plano de identidad ambas acciones y ambos objetos, que pueden así intercambiarse y perder el valor causa /consecuencia ("sacrificadme *para poder* devastar Troya"). Este *continuum* de las acciones está realizado por la aliteración en dental del sintagma, que con-

cluye en el **ταῦτα** posterior, que unifica ambos verbos en su significado y en su marca fónica. En cuanto al modo argumentativo, la *conclusio* constituye un entimema *ex consequentibus*. En el plano elocutivo aparece por primera vez en el parlamento una imagen: **μνημεῖα** (v. 1398), con aliteración nasal que continúa en el verso siguiente (**μακροῦ**) por medio del encabalgamiento. La imagen se expande en el v. 1399 a través de una *amplificatio* que incluye tres términos metafóricos: **παῖδες, γάμοι, δόξα**, a través de una fuerte correlación acumulativa: **καί ...καί...καί**. La *amplificatio* concluye con un **ἐμή** que cierra la imagen sémicamente, y la remarca en el plano fónico. El contenido de la *conclusio* retoma en el plano semántico el **ἐγώ** de 1396, desplegando por medio de la imagen el campo total de acción física y espiritual que le corresponde a ese yo, que es mujer (**παῖδες, γάμοι**) y de noble estirpe (**δόξα**). Así como se retoma el núcleo sémico, éste se expresa fónicamente a través del mismo mecanismo aliterativo del argumento anterior: dental/nasal.

D) CUARTO NÚCLEO - Quinta Ratio - vv. 1400-1401. Este último argumento de la *probatio* presenta un núcleo interpelativo simple, que consiste en la sola mención del vocativo **μητηρ** encabezando el v. 1401. La presentación de esta *ratio* está yuxtapuesta a la *conclusio*, conectada por un **δέ** extraoracional que no implica concatenación lógica. En cuanto a la estructura del razonamiento, constituye un entimema en el cual la tesis antecede a la *ratio*. Elocutivamente el entimema se formaliza en una oposición paralelística cuyos núcleos sémicos son **βάρβαροι/Ἕλληνες**, que retoman las series de comunidades opuestas del primer argumento, y cuyos casos (genitivo-acusativo) se encuentran en oposición quiásmica. La *ratio* se conforma como una *partitio* paralelística de artículo/conector/ adjetivo. Se percibe un último estadio de objetivación y generalización, remarcado por el predicado nominal (**εἰκός**) y el sujeto impersonal. El tono impersonal confirma además la falta de remisión a la individualidad observada en los motivos anteriores. El argumento se realiza en un plano absolutamente objetivo donde se oponen dos pluralidades. No constituye en sí una máxima, sino un pensamiento tomado de las palabras que pronuncia Agamenón en los vv. 1273-75. Es por tanto el argumento más alejado del *ethos* de la protagonista, ya que remite a una esfera política fuera de su interés¹³. Por otra parte, y con referencia al segundo objetivo del discurso, el espectador / lector percibe la contradicción entre este argumento y la referencia contextual: los griegos -jefes y tropas- son esclavos de sus pasiones y de su ambición.

En este segundo parlamento, en la llamada **μεταβολή**, se observa, en primer término, la ausencia casi total de *pathos*, que se manifiesta en el carácter falsamente dialógico de las interpelaciones y en la carencia de *peroratio*. Ya se ha probado que los

¹³ Cf. vv. 647 y 658 en su **στιχομυθία** con Agamenón.

núcleos interpelativos responden a un objetivo estructural y no funcionan como indicadores de intención persuasiva.

La falta de connotaciones afectivas puede explicarse, por otra parte, porque la hablante no se ve comprometida internamente en el contenido de sus argumentos -de hecho, son una antología de las aserciones de los demás personajes a lo largo de la pieza-: los mismos van alejándose de la coherencia con la subjetividad -la adecuación al *ethos*- hasta convertirse, al concluir el parlamento, en marcas extremas de objetivación y generalización. Esta falta de adecuación al *ethos* es la que provoca, en el discurso retórico, el fracaso del objetivo de persuasión¹⁴. La argumentación comienza utilizando los contenidos de lo particular contextual (Aquiles y los acontecimientos anteriores al parlamento), continúa con lo particular subjetivo (la decisión de aceptar la muerte) y finaliza apelando a la oposición entre lo general y lo particular, hasta centrarse en la máxima generalización.

Esto puede probarse estadísticamente por el alto grado de nominalización del parlamento con respecto al primer discurso. Esta abundancia de construcciones sustantivas, subrayadas por elisiones verbales y la escasez de períodos adverbiales, expresa la objetivación de los motivos y da lugar al predominio de la función referencial. Estas características se acentúan por la presencia de los predicados nominales neutros con sujeto impersonal, marcadores de lenguaje gnómico, abstracto y despersonalizado.

En el plano semántico, se ha subrayado la presencia de dos grupos de núcleos significativos que responden a la oposición entre el 'yo' y el 'otro'. Ese 'otro' se despliega en varios grados de alejamiento, que van desde lo cualitativo (el sexo, la condición humana frente a la divinidad) hasta lo cuantitativo (la pluralidad, la comunidad, el estado). Se manifiesta así el aislamiento de la individualidad, que se ve rebasada por lo colectivo al punto de perder el valor intrínseco de humanidad, y convertirse en producto, en *κοινόν*, y por tanto en objeto simbólico, y en consecuencia, en ofrenda sacrificial.

Así como el primer discurso de Ifigenia expresa el mundo femenino, la paz, la *aurea mediocritas*, la moderación, el instinto de vida y el sentido de la realidad, el segundo expresa el mundo masculino, la guerra, la gloria, el poder de lo colectivo sobre lo individual, la *ὑβρις*, el instinto de muerte y la falta de verdadera humanidad.

¹⁴ PAUL FRIEDRICH-JAMES REDFIELD, "Speech as a personality symbol: the case of Achilles", *Language* 54-2 (1978), pp.263-288: "(There are) two contrasting rhetorics. One we may call 'second-person' rhetoric: it persuades others, convinces them that certain facts are objectively true, that certain attitudes ought to be held, or that a certain course of action is proper or desirable. The second kind of rhetoric we may call 'first person': it also persuades its audience, but not so much of facts about the world as of facts about the speaker. Through the expression of feelings and attitudes in an emotionally convincing way, this rhetoric convinces the audience that the speaker really does think what he says he thinks and that his feelings are deep" (p.271).

A lo largo del presente trabajo se ha intentado probar que los dos discursos fundamentales de la protagonista se oponen por sus objetivos, por su estructura y por el modo general del pensamiento en ellos expresado. Existe, entonces, una *μεταβολή*. Ifigenia 'cambia': pasa de rogar por su vida a rogar por su muerte (v. 1398: *θύετε, ἔκπορθεῖτε Τροίαν*). Sin duda, para llegar a esta decisión, ha sufrido un fuerte choque emotivo, producto del encadenamiento de las circunstancias, la brevedad del tiempo que le resta y la conciencia de su absoluta soledad (Aquiles, en realidad, no cuenta). Pero es importante remarcar que el 'cambio' no se reduce a la *aceptación del sacrificio*: en el segundo discurso de Ifigenia el objetivo más importante es mostrar la *aceptación de las razones de ese sacrificio*, intentando demostrar para ello la validez de esas razones por medios lógicos y retóricos. Pero es aquí donde se produce la 'inconsistencia', la 'incoherencia' señalada por la crítica, ya que la argumentación que se pone en juego para defender la *μεταβολή* puede rebatirse desde lo formal, lo conceptual y lo contextual -se ha probado que los argumentos se destruyen entre sí.

Sin embargo, esta incoherencia en el discurso argumentativo no proviene, como afirma la crítica, de una incoherencia en la *construcción del personaje*. Eso sería válido si el objetivo de Eurípides hubiera sido presentar la decisión de una heroína envuelta en una situación intrínsecamente trágica: una Antígona. Se trata, más bien, de un 'engaño' urdido desde la enunciación, que es paralelo, desde el plano signifiante, al 'autoengaño' que postula Siegel en el plano significativo, la autoilusión que va 'volviendo loca' a la protagonista, en un proceso gradual de rechazo y negación de su propio ser. La existencia de este 'engaño' debe ser captada por el espectador/lector, quien es llamado a percibir las redes semánticas del discurso, pero no aparece reflejada en el contenido discursivo del personaje, pues Ifigenia cree en verdad lo que está diciendo.

En cuanto a lo súbito del 'cambio', también criticado por los eruditos, es necesario recordar que el espectador sólo asiste al final del proceso psicológico de la *μεταβολή*¹⁵. El monólogo no presenta, como en *Medea*, los vaivenes internos que conducen a una toma de decisión. Ifigenia 'toma' los argumentos porque los necesita para morir con dignidad, y a ellos acude, como a un repertorio de *loci communi* que, ya se ha visto, contradicen por referencia interna el discurso de la súplica y el contexto total de la obra.

¿En qué consiste, entonces, el 'engaño' urdido desde la posición de enunciación, que refleja el "autoengaño" inconsciente de Ifigenia y la falla en la lógica

¹⁵ ALBIN LESKY. *Historia de la literatura griega*: "...aquí se convierte por primera vez en tema del drama la mutación psíquica de un ser joven, mutación que lleva del miedo a la muerte y una apasionada voluntad de vivir al consentimiento sereno y totalmente voluntario del sacrificio. No decimos que esta transformación esté representada, es decir que se pueda perseguir a lo largo de cada una de sus fases. *Ifigenia en Aulide* significa un poderoso avance en dirección al moderno drama, pero se trata de un comienzo. El poeta nos muestra la fase inicial y final de un movimiento anímico; ambas, eso sí, con la mayor penetración" (p. 427).

argumentativa? Consiste en suponer que Ifigenia ha sido construida como una 'heroína', lo cual haría necesaria una coherencia psicológica de la cual la joven carece por completo. Si no hay heroísmo en Ifigenia es porque *la situación en sí no es heroica*: unos seres dominados por sus propias debilidades y engeguécidos por el deseo de poder a cualquier precio no son, precisamente, lo que se entiende por héroes trágicos. El sacrificio de Ifigenia es inútil porque la situación no es trágica, y esta carencia de 'tragicidad' es reemplazada por la parodia de la tragicidad, que se manifiesta por medio del hincapié en los elementos patéticos (que se desplazan al discurso y las actitudes del resto de los personajes) y por la ironía con la que se presenta la resolución de la trama desde la posición de enunciación. Esta 'ironía melodramática' culmina con el 'milagro' de Artemis: la 'salvación' de Ifigenia prueba que su μεταβολή y su sacrificio 'voluntario' carecen de sentido, puesto que, en última instancia, los personajes y sus acciones están regidos, como ficción, por la voluntad de un doble "deus ex machina": por una parte, el azar y la arbitrariedad del plano suprahumano, cuyas motivaciones -si es que existen- no son comprensibles para el hombre, y, por otra parte, el propio autor, que como sujeto de la *poiesis* y de la enunciación del discurso dramático manipula a sus criaturas a voluntad, **sin respetar la coherencia psicológica interna ni el relato mítico aceptado, con el objetivo de demostrar la falta de garantías que existe en el común de la condición humana.**

Si esto es así, no puede aceptarse que sea Eurípides quien suscriba 'lo que dice' su personaje. Invocar a Ifigenia como símbolo de la justificación de las Guerras del Peloponeso y como estandarte de unas supuestas convicciones de Eurípides al respecto implica desconocer o no valorar adecuadamente la obra total del poeta, y aceptar como 'heroicos' los valores que el dramaturgo presenta irónicamente y por antítesis¹⁶. La maestría del poeta consiste, precisamente, en el intento de persuadir al resto de los personajes y al espectador/lector de la apariencia de la argumentación. Eurípides no cree en la μεταβολή. Eurípides considera inmotivado e injusto el sacrificio de Ifigenia, por eso pone en su boca argumentos contradictorios que, en consecuencia, se destruyen a sí mismos.

El poeta, que ha visto destruirse su patria por la guerra, producto de la ambición económica y de poderío de los hombres, que ha visto el fracaso del ideal de libertad, que ha bajado del pedestal la cuasidivinidad de los héroes del mito, **ha enmascarado, por medio de la palabra, la enorme ironía de la tragedia.** *Ifigenia en Aulis* es una antología del fracaso de la palabra: todos los discursos de los personajes están contruidos por medios retóricos, con el fin de persuadir al antagonista de turno para que sufra una μεταβολή. No obstante, todos los intentos fracasan: ningún discurso persuade. Las μεταβολαί se producen por razones extratextuales: los personajes cambian de opinión y de actitud (una y otra vez) debido a circunstancias fortuitas externas

¹⁶ Cf. EURÍPIDES, *Helena*, vv.1150 ss.

o a causas psicológicas internas: miedo, cobardía, indecisión, ambición, pero no por el efecto que en ellos causen los λόγοι de los otros hablantes. La justicia, la verdad, la razón última de la única μεταβολή que se produce por razones intratextuales queda cubierta por el velo de la apariencia, de la semejanza, de 'lo que se parece' a una actitud consecuente con los valores y los τόποι de la cultura heroica, la ἀρετή guerrera y el mundo masculino.

Ifigenia cree lo que está diciendo, porque su νοῦς se halla velado por la apariencia de la palabra. El velo que cubre el λόγος esencial, el νοῦς, la verdad que subyace bajo toda máscara, es el propio λόγος significante: la palabra, el ἔπος. La ambigüedad y la contradicción de las palabras, la *coincidentia oppositorum* entre el λόγος significante y el λόγος significativo, conduce al relativismo filosófico: nada puede probarse.

Aquí corresponde volver al v.1391. La protagonista pregunta: encadenar argumentos, ¿hace que la verdad salga a la luz? Lo que prueban los argumentos, ¿es la verdad? Los argumentos ¿expresan lo justo, τὸ δίκαιον, o construyen una realidad no necesariamente justa ni verdadera, sino εἰκός, verosímil? ¿Hay algún ἔπος que pueda probar la verdad, o más bien, el ἔπος no sirve para probar la verdad? La respuesta parece ser: no. La palabra oculta la verdad. **La palabra construye algo semejante a la verdad**, y su poder de persuasión depende del respeto de la estructura retórica, aunque ésta no se apoye en la realidad. Esta es, por otra parte, la condición necesaria de toda retórica y de todo hecho de ficción: lo imposible verosímil es mejor que lo posible no creíble¹⁷. Lo justo, entonces, queda oculto por la apariencia de la justicia, que se da en la palabra. Nada que digan los hombres puede expresar sin más la verdad. Las palabras de los hombres son y no son la verdad. Por tanto, Eurípides construye a conciencia un edificio retórico para mostrar luego su fracaso desde dos puntos de vista: en cuanto al objetivo de persuadir, y en cuanto al objetivo de demostrar con el ἔπος la verdad.

Sin embargo, τὸ δίκαιον surge en medio de la confusión de las apariencias, y en el centro de los argumentos racionantes y sofisticos puestos en boca de Ifigenia, el poeta la hace decir: "¿Por qué lo justo es precisamente esto? ¿Acaso podría tener yo algún argumento para replicar?". El argumento exacto para responder no lo puede expresar el personaje, porque esto destruiría la ficción del teatro: ya no habría "tragedia" de Ifigenia. Pero el autor le da al espectador/lector esos argumentos para responder: todo el contexto de la obra es la respuesta.

¹⁷ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1460a.

LA TRANSFORMACIÓN DE LA TRADICIÓN ÉPICA EN LA *HÉCUBA* DE EURÍPIDES

DELIA A. DELI

Una de las primeras piezas creadas por Eurípides es su *Medea* del año 431 a.C. En ella altera las versiones tradicionales del mito. Introduce un cambio significativo que implica mayor densidad trágica y eleva a su protagonista a la dimensión de heroína en el sentido sostenido por Knox¹. Es una fuerza actuante, plenamente responsable de sus decisiones y consciente de ellas y de su proyección inmediata y futura.

La anécdota menuda quiso atribuir móviles mezquinos al cambio introducido por el poeta, al transformar a Medea en asesina de sus hijos: un soborno de Corinto, quizás², que liberará a la ciudad de la sombra de un crimen odioso.

Dejando de lado el tratamiento de las piezas perdidas, aun aquellas de las que subsisten fragmentos más extensos, cuando Sófocles trata un mito o un personaje en tragedias distintas, no se manifiesta una fractura significativa en ellos. Frente a la continuidad de los rasgos esenciales de las figuras del ciclo tebano en *Antígona*, *Edipo Rey*, *Edipo en Colono*, la primera quiebra aparece en un héroe progresivamente degradado como Odiseo, que de la estatura noble con que aparece en *Ajax* pasa a adquirir rasgos al menos cuestionables en *Filocetes*. En cuanto al mito en sí, las líneas esenciales en sentido aristotélico³ están mantenidas. Hay sí, nombres y relaciones familiares alteradas en relación con la fuente más notable, la poesía homérica⁴. Así, Yocasta y no Epicasta es la esposa-madre de Edipo. Las hijas de Agamenón son Electra, Crisótemis e Ifigenia y no Crisótemis, Laodice e Ifianasa como en la *Iliada*⁵. El mismo Agamenón muere por decisión de Clitemnestra mientras la *Odisea* adjudica la emboscada y muerte de Agamenón solo a Egisto⁶.

Por Ateneo conocemos un fragmento del comediógrafo Antífanos, poeta prolífico del siglo IV, que dice:

ΚΩΜΩΙΔΙΑ; μακάριόν ἐστιν ἡ τραγωδία
ποίημα κατὰ πάντ', εἴ γε πρῶτον οἱ λόγοι
ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσὶν ἐγνωρισμένοι

¹ B.M.KNOX, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-New York, 1965.

² Schol. ad *Medea*, 9 en E.DIEHL, *Euripides Medea mit Scholien*, Bonn, 1911.

³ ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a.

⁴ *Od.* XI 271, 280. No hay mención de la ceguera de Edipo y de su expulsión de Tebas. Tampoco de los hijos de Yocasta/Epicasta y Edipo, a los que la Οἰδιπόδεια señala como nacidos de una segunda esposa de Edipo, llamada Euriganeia.

⁵ *Il.* IX 145, 287.

⁶ *Od.* III 194; IV 529; XI 409.

πρὶν καί τιν' εἰπεῖν, ὥσθ' ὑπομνήσαι μόνον
 δεῖ τὸν ποιητὴν. Οἱ δῖπουν γὰρ <ἄν ἄ>φῆ
 τὰ γ' ἄλλα πάντ' ἴσασι. ὁ πατὴρ Λαίος,
 μήτηρ Ἰωκάστη, θυγατέρες, παῖδες τινες

"¿Comedia? Creación afortunada en todo es la tragedia, primeramente las historias son conocidas por los espectadores antes de que alguien hable, de modo que sólo es necesario que el poeta los recuerde. Dice Edipo y saben todo lo demás: el padre, Layo; la madre, Yocasta, hijas, hijos..."

El fragmento concluye:

ἡμῶν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ ταῦτα δεῖ
 εὐρεῖν ὀνόματα καινά, <καινά πράγματα,
 καινοὺς λόγους,> χὰ πειτὰ τὰ διωχημένα,
 πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφὴν,
 τὴν εἰσβολὴν...

"Nosotros no tenemos esto. Es absolutamente necesario encontrar nuevos nombres, nuevas acciones, nuevas historias... y después los finales, primeramente los hechos presentes, el vuelco de la situación, el prólogo..."

A más de las variaciones que el ciclo épico, los líricos y otros trágicos le brindan, Eurípides parece buscar lo inesperado. Eurípides no sólo transforma los mitos en relación con las fuentes conocidas por todos; Los modifica sucesivamente en las piezas emparentadas recíprocamente por la historia mítica. Lo más notable consiste en la evolución con que presenta a sus personajes hasta determinar no ya un cambio sorpresivo en sus actitudes, esa μεταβολή señalada por Jouan al considerar *Ifigenia en Aulis*⁷, sino que los sumerge en περιπέτεις τύχαι⁸ como vuelco de la fortuna que ha de desembocar en la καταστροφή o simplemente en la περιπέτεια⁹ aristotélica. Tal aparece la redención tardía de Helena, tantas veces vituperada en los trágicos¹⁰ o Menelao, constantemente opacado por rasgos negativos.

Es sabido que Eurípides sólo logró en vida cuatro victorias en el certamen trágico-

⁷ EURIPIDE, *Iphigenie à Aulis*, tome VII¹, Texte établi et traduit par FRANÇOIS JOUAN, Paris, 1983, p.31.

⁸ EURÍPIDES, *Andrómaca* 982.

⁹ ARISTÓTELES, *Poética* 1450a; 1452a XI.1: "Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή.

¹⁰ ESQUILO, *Agamenón* 62, 689-690; EURÍPIDES *Andrómaca* 229, 248; *Las troyanas* 969-1032; *Orestes* 128-131.

co y la quinta después de su muerte¹¹. También es más que conocida la actitud de los poetas cómicos frente a su obra. El hecho de ser admitido por los arcontes al agón dramático parece contradictorio. Otorgarle un coro, χορὸν διδόναι, resulta de la admiración o el interés de determinados círculos poderosos, también allegados a Sócrates, interesados por nuevas ideas, en grado de cuestionar el legado institucional, religioso, artístico y ético de Atenas, y deslumbrados por la vanguardia estética e intelectual que Eurípides encarnaba.

La mayoría del público, probablemente expresivo en su aprobación y rechazo, debía influir en los diez jurados seleccionados al azar entre los representantes de cada una de las diez tribus, previsiblemente competentes para asumir esa responsabilidad y al mismo tiempo permeables a las reacciones del auditorio.

Es evidente que los poetas gozaron de libertad para elegir sus fuentes, y con ellas el tratamiento requerido del mito. En el caso de Eurípides, importa determinar a qué designio de su poética y de su planteo filosófico obedece la elección, por qué algunos personajes conservan rasgos definidos a través de sucesivas tragedias, mientras otros revierten totalmente su imagen. Por último, en relación con el lugar ganado en el certamen trágico, cabe analizar hasta qué punto esas transformaciones pudieron influir en la recepción por parte de auditorio y jurados.

La figura preponderante de Hécuba, reina transformada en esclava, testigo de la muerte de su esposo y sus hijos, sobreviviente de una ciudad arrasada, presta dramáticamente unidad a la tragedia que sólo en apariencia está estructurada sobre el sacrificio de Polixena en la primera parte y el asesinato de Polidoro con la venganza subsiguiente en la segunda.

De los tres personajes, Polidoro tiene tres menciones en la *Iliada* y Hécuba recién se destaca en el canto XXIV, cuando la madre doliente y oscura de todo el poema prueba detener a Príamo en su intento de rescatar el cuerpo de Héctor. De él y Aquiles dice:

... ὅτε μιν τέχον αὐτῆ
 ἀργίποδας κύνας ἄσαι ἐὼν ἀπάναιθε τοκήων,
 ἀνδρὶ πάρα κρατερῷ, τοῦ ἐγὼ μέσον ἦπαρ ἔχοιμι
 ἐσθόμεναι προσφῦσα τότ' ἄν τιτὰ ἔργα γένοιτο
 παιδὸς ἐμοῦ, ἐπεὶ οὕτως ἐκαχιζόμενόν γε κατέχτα. (Ω 210-214)
 "...cuando yo misma lo di a luz para que saciara a los perros de patas veloces
 lejos de sus padres, junto al hombre violento del que ojalá pudiera comer el
 hígado hincándole los dientes".

¹¹ Los procedimientos para establecer el puesto obtenido en el certamen trágico están claramente expuestos por V.MARTIN, "Euripide et Menandre" en *Euripide*, Entretiens sur l'Antiquité Classique t.VI, Vandoeuvres-Genève, Fondation Hardt, 1958.

Por el poema llegamos a saber que Hécuba es hija de Dimante, esposa de Príamo, que su hermano Asio habitaba en la Frigia¹². Cuando Héctor se lo pide, reúne a las troyanas para rogar a Palas que salve la ciudad y le hace ofrendas¹³. Desde la muralla implora a Héctor que no combata con Aquiles¹⁴ y lo llora una vez muerto¹⁵. Intenta disuadir a Príamo cuando el anciano quiere ir al campamento de Aquiles. No lo consigue y lo insta a ofrecer una libación a Zeus para lograr un agüero. Finalmente dice su lamento fúnebre ante el cadáver de Héctor¹⁶.

De esta figura al personaje de Eurípides media una notable distancia. Las palabras de Taltibio caben para las dos obras:

... εὐτεχνωτάτην τέ σε
 πασῶν γυναικῶν δυστυχεστάτην θ' ὄρω. (581-582)

"Te veo como madre de los hijos más nobles y la más desdichada de las mujeres".

Pero Eurípides incorpora el elemento retórico sofisticado y, como señala Martinazoli "en los puntos más dramáticos recibe la impronta del ἄμιλλα λόγων"¹⁷. Se vale de la persuasión y con ella hasta llega a tener éxito frente a Agamenón.

Después del despliegue retórico de Poliméstor para enmascarar su traición a Príamo y el asesinato de Polidoro, habla Hécuba:

Ἀγάμεμνον, ἀνθρώποισι οὐκ ἔχρη ἦν ποτε
 τῶν πραγμάτων τὴν γλῶσσαν ἰσχύειν πλεον
 ἀλλ', εἴτε χρῆσται ἔδει λέγειν
 εἴτ' αὐτὸν πονηρὰ, τοὺς λόγους εἶναι σαθροὺς,
 καὶ μὴ δύνασθαι, τὰ δίκ' εὐλέγειν ποτέ. (vv.1187-1191)

"Agamenón entre los hombres nunca la lengua debería poder más que los hechos, sino que, si uno procede honestamente, tendría que hablar honestamente, y si lo ha hecho con infamia, que sus palabras fueran débiles y no pudiera alabar nunca la injusticia".

En otra línea, la ya iniciada en *Medea*, indaga en el ánimo femenino y muestra la irrupción del odio que surge en una mujer herida de sus sentimientos más profundos. No es ya la esposa, como Medea o Hermione. Es la madre desgarrada que acaba deshumanizándose por efecto del dolor.

¹² *Iliada* XVI 717-719.

¹³ VI 251-311.

¹⁴ XXII 79-89.

¹⁵ XXII 405-407, 430-436.

¹⁶ XXIV 201-216, 281-298, 747-759.

¹⁷ F. MARTINAZOLI, *Eurípide*, Roma, 1946, p.79.

La profecía de Poliméstor enlaza al tema una leyenda etiológica. Hécuba trepará al mástil de la nave cuando la lleven, cautiva, a los confines de la tierra griega, y se volverá perra de mirada llameante.

Κύων γενήση πύρ' ἔχουσα δέργματα (v.1265)

La tumba de la perra estaba localizada en la orilla tracia del Helesponto (Galípoli). Era llamada ΧΥΝΟΣ Σῆμα, Garzya enumera los autores griegos y latinos posteriores que hablan de esta metamorfosis y la explica como una identificación con la diosa Hecate, a la que estaba consagrado el perro¹⁸.

Por motivos diferentes, el otro gran personaje de *Hécuba* es la adolescente Polixena. Integra la serie de jóvenes que han de ser inmolados y consienten en serlo. Son Macaria, Meneceo, Ifigenia, Frixos (en la pieza perdida de ese título). Por su propia voluntad y para asegurar algún bien a los suyos aceptan el sacrificio.

Polixena implica un caso aparte. Ha de honrar el túmulo de Aquiles con su muerte. No tiene elección.

...εἰ δὲ μὴ βουλήσομαι

κακὴ φανοῦμαι καὶ φιλόψυχος γυνή

τί γάρ με δεῖ ζῆν; (vv.347-349)

"Si no quisiera, pareceré infame y apegada a la vida en exceso. ¿Para qué he de vivir yo?"

Hija de un rey poderoso, destinada a bodas reales,

ἴση θεοῖσι πλὴν τὸ κατθανεῖν μόνον

νῦν δ' εἰ μὴ δοῦλη (vv.356-357)

"Igual a los dioses, excepto el ser mortal. Ahora soy esclava".

Sabe qué sumisión la aguarda. Polixena busca dejar la luz del día con ojos libres y para eso ha de ofrendarse a Hades. Y lo hace con tal dignidad hasta el instante final que antes y después de morir la rodea la admiración del ejército griego y Taltibio transmite esa experiencia a Hécuba.

Esta idealización del sacrificio parece una innovación de Eurípides frente a la imagen de Ifigenia en Esquilo¹⁹.

Polixena no aparece en los poemas homéricos: *Los Cantos Ciprios* la mencionan herida después de la toma de Troya y sepultada por Neoptólemo²⁰.

¹⁸ EURIPIDE, *Ecuba*, a cura di ANTONIO GARZYA, Roma-Napoli-Città di Castello, 1955, p.128.

¹⁹ Así lo sostiene R. AÉLION, *Euripide, héritier d'Eschyle*, t.II, Paris, 1983, p.118.

²⁰ Sch. ad Eur.*Hec.*41 (CYPRIA, XXVI Allen).

ὁ δὲ τὰ Κυπριακὰ ποιήσας φησὶν ὑπὸ Ὀδυσσεῶς καὶ Διομήδους ἐπὶ τῇ τῆς πόλεως ἀλώσει, τραυματισθεῖσαν ἀπολέσθαι ταφῆναι δὲ ὑπὸ Νεοπολέμου, ὡς γράφει Γλαῦκος.

Proclo resume la Ἰλίου Πέριος. Según él, Arctino habla del intento de lapidar a Ajax y dice a continuación²¹:

ἔπειτα ἐμπρήσαντες τὴν πόλιν Πολυξένην σφαγιάζουσιν
ἐπὶ τὸν τοῦ Ἀχιλλέως τάφον.

"Después de incendiar la ciudad degollaron a Polixena, sobre la tumba de Aquiles".

En cuanto a la elección de Polixena como ofrenda fúnebre, Méridier²² recuerda que Aquiles tenía el consentimiento de Príamo para casarse con ella, o que la joven no lo habría querido sobrevivir.

Su fantasma se menciona (v.94, 110) en una pieza que tiene su prólogo a cargo de otro fantasma, el de Polidoro, con un recurso que Esquilo había utilizado en *Los persas* y *Las Euménides*, Sófocles en su Polixena y por lo que sabemos, Eurípides no volvería a utilizar.

En lo que va del ciclo épico a la tragedia, el tema de Polixena había sido tratado en la *Iliu Persis* de Estesícoro y en un poema de Ibico. Es probable que la obra de Sófocles fuera anterior a *Hécuba*. El tema debió difundirse, a juzgar por su repercusión en la plástica. Pero presumiblemente es Eurípides, como se ha dicho, quien lo dignificó por medio de la aceptación voluntaria.

Con una diferencia, el poeta lo volverá a mencionar en *Las troyanas*. Aquí las palabras oscuras del heraldo Taltibio señalan que Polixena deberá servir a la tumba de Aquiles (v.264) y que el destino la tiene apartada de males (v.270), pero no revela su muerte a la madre. Recién la conocerá a través de Andrómaca (vv.622-623).

En la *Iliada*, Polidoro es el menor y el predilecto de los hijos de Príamo (XX 409-410). Su madre es Laotoe (XXII 46-48). Lo mata Aquiles (XX 413-415) y a punto de morir, su hermano Licaón (XXI 90-91) recuerda ese momento.

Son varios los datos que difieren del tratamiento que le da Eurípides. La madre no es Hécuba, muere antes de la caída de Troya, frente a sus murallas y no en Tracia, y antes de que la guerra concluya.

Polidoro oficia de nexo entre las dos partes de la tragedia. En el prólogo, no sólo puede relatar la traición de Poliméstor, el huésped tracio de Príamo, que después de comprometerse a albergar a su hijo le da muerte para apoderarse del oro que éste tiene. Puede predecir la muerte próxima de Polixena.

²¹ PROCLO, *Chrestomathia*, Ἰλίου περιόδος Ἀρκτίνου. Allen, p.107.

²² L. MÉRIDIER *op. cit.*, p.166.

Al comenzar el tercer episodio (v.658) las troyanas del coro, buscando agua para lavar el cuerpo de Polixena, encuentran el cadáver de Polidoro y lo llevan a Hécuba. La venganza se perfila inmediata.

La procedencia de la historia de Polidoro es incierta. Las conjeturas, variadas y sin respaldo. El tratamiento que Virgilio le da (*Eneida* III 41 ss.) concuerda con el del poeta trágico salvo en que no se arroja el cadáver al mar.

En Aenos, Tracia, Eneas conoce el destino de Polidoro y la conducta de su huésped. En la realidad había un *nekyomanteion* ligado al joven; pronunciaba oráculos. Es factible que algunos colonos atenienses establecidos en el Quersoneso difundieran estos hechos antes del S.v y se incorporaran así a la lírica. En cambio no resulta claro cómo llega el tema a Eurípides, cómo se relaciona con Hécuba y si es deliberada la oscuridad que suscita una tumba de Aquiles en el Quersoneso, si es tal y no solamente un cenotafio.

La poesía épica había brindado al poeta una figura como la de Polixena, capaz de sostener la trama de toda una tragedia. Eurípides subordina tanto ese tema como el de Polidoro y la venganza sobre su asesino al diseño de una figura dominante, Hécuba. Pasa desde sus presentimientos tristes, imprecisos, del comienzo y el dolor desgarrante impuesto por una fuerza sobrenatural a la ferocidad sólo dominada ante el antiguo adversario para aplastar al nuevo enemigo. Es una oscilación muy propia de Eurípides al presentar fuerzas oscuras y primitivas frente a una extrema racionalidad.

Con relación a la Hermione de *Andrómaca*, Hécuba manifiesta una imagen invertida. La primera arranca del furor y la crueldad y la antigua reina desemboca en ellas.

Como siempre en Eurípides, las imágenes homéricas se reinseran en los nuevos contextos, así las *σκότου πύλας* del v. I (*Il.* IX 312, 'Αἶ ὄχο πύλησιν; VIII 15, πύλαι... 'Αἶ ὄσω) o el ya mencionado *δοῦλειον ἦμαρ* del v.56. Los tracios son *φίλιπποι* y en la *Iliada* se los asocia siempre a los caballos (X 437; XIV 227). Hécuba lamenta sus cincuenta hijos perdidos (v. 421) como en el lamento de la *Iliada* (XXIV 493). En el tercer *stásimon*, las mujeres del coro maldicen a Helena, la hermana de los Dioscuros y al pastor del Ida, el funesto Paris (*αἰνόπαριον* v.945), como en la *Iliada*, cuando Héctor llama a su hermano *Δύσπαρι* (III 39) y Alcmán une los dos epítetos:

Δύσπαρις Αἰνόπαρις κακὸν Ἑλλάδι βωπιανείραι (Fr.77 Page73 D)²³.

Ya se mencionó la identificación de Helena con la desgracia enviada por un alástor de los v.948-949.

En cuanto a la *Pequeña Iliada*, hay por lo menos dos vínculos con ella. Hécuba pregunta a Odiseo si recuerda que no lo delató cuando:

ἔγνω δὲ σ' Ἑλένη καὶ μόνη κατεῖπ' ἐμοί(v.243)
 "...Helena te reconoció y me lo dijo a mí sola".

²³ En Sch. ad Hom. *Il.* III 39.

En la *Pequeña Ilíada* es Odiseo únicamente quien entra a Troya²⁴ como espía:

Ὀδυσσεύς τε κατάσκοπος εἰς Ἴλιον παραγίνεται,
καὶ ἀναγνωρισθεὶς ὑφ' Ἑλένης περὶ τῆς ἀλώσεως
τῆς πόλεως συντίθεται...

"Odiseo se presenta en Troya como espía y, reconocido por Helena, trama acerca de la toma de la ciudad".

Eurípides compone un Odiseo sin deudas de gratitud, semejante en buena medida al de *Filoctetes* de Sófocles. Sus fines se imponen implacablemente. La razón de estado prevalece y vuelca piedad y simpatía hacia madre e hija. También en el tercer *stásimon*, el coro dice:

μεσονύχτιος ὠλλύμαν (v.914)

Traduce con acierto Antonio Tovar²⁵: "A media noche se consumó mi ruina". El escoliasta cita un verso de la *Pequeña Ilíada*:

νύξ μὲν ἔην μέσση, λαμπρὴ δ' ἐπέτελλε σελήνη²⁶.
"Era la mitad de la noche y la luna se elevaba brillante".

La tradición aceptada por Eurípides situaba a esa hora la caída de Troya. El poeta volverá a evocar el episodio en otro hermoso canto coral de *Las troyanas*, vv.511 ss.

²⁴ En PROCLO, *Chrestomathia*, p. 107 Allen.

²⁵ En EURÍPIDES, *Tragedias. Las Bacantes. Hécuba*. Texto revisado y traducido por ANTONIO TOVAR, Barcelona, 1960.

²⁶ Ep.Gr.Fr., 43 K.

HILDEBERTO DE LAVARDIN Y EL HUMANISMO
EN SUS ELEGÍAS SOBRE ROMA

RUBÉN FLORIO

Cuando Bernardo de Chartres, canciller de la escuela, muerto entre 1124 y 1130, recomendaba el contacto frecuente con los escritores de la antigüedad clásica, no hacía sino atestiguar un sentimiento común en su época, resultado de un esfuerzo iniciado siglos atrás por recomponer en una pieza única los diversos fragmentos de una cultura que terminaría siendo reconocida y asimilada por la idiosincrasia del cristianismo: "dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantes"¹. En su pensamiento destacaba la obra monumental que la cultura clásica había construido y se ofrecía no como objeto de vana erudición, sino como punto de partida para cultivar la inteligencia y formar el gusto, y, en particular, como fuente de constantes e inagotables transformaciones.

Al iniciarse el siglo XII se había afirmado una corriente de pensamiento que tendió a valorizar los textos clásicos desde una perspectiva más objetiva o, por decirlo de otra manera, menos dependiente de los criterios teológicos imperantes en épocas anteriores². La frase de Bernardo encierra, además de respetuosa admiración, el íntimo convencimiento de una ininterrumpida continuidad espiritual entre la cultura pagana y la cristiana; considerarlas complementarias denota en el humanismo cristiano una actitud nueva. Lentamente se abría paso la idea de que el humanismo cristiano era una continuidad real del humanismo pagano.

Si el cristianismo había empezado por conservar y ordenar el acervo cultural de una antigüedad pagana en la que descubría belleza sensible, audacia de espíritu, conceptos y principios diversos de arraigo y pertenencia universal -muchos de ellos extraña y sorprendentemente familiares-, ahora (y de manera decisiva en este siglo), terminará asignándole su justo valor. Aun discutiendo y refutando muchas de sus argumentaciones filo-

¹ JUAN DE SALISBURY, *Metalogicus* III 4 (P.L. CXCIX col.900) refiriéndose a las enseñanzas de Bernardo. La frase parece haber tenido una resonancia considerable. Reaparece en una adaptación útil al ámbito de los ejemplos eclesiásticos: *Exemplum: Nota nos sumus sicut nani super humeros gigantium, qui longius vident quam gigantes, non sua altitudine, sed altitudine gigantium. Sic nos jam longius et clarius videmus per scripturas et exempla que ostenderunt nobis antiqui patres et tamen ad altitudinem perfectionis eorum it bone vite pervenire non possumus...*, en J.-TH. WELTER, *Tabula Exemplorum Secundum Ordinem Alphabeti*, Genève, 1973, p.25. La Tabula, según Welter, fue compuesta por un monje franciscano durante el reinado de Felipe III el Atrevido (1270-1285).

² Cuadro sinóptico y desarrollo de las concepciones literarias durante los siglos XI y XII, en E. DE BRUYNE, *Estudios de estética medieval*, Madrid, 1959, II, pp.155-82.

sóficas, habrá de complementarlo y enriquecerlo con sus verdades para, por fin, integrarlo, cristianizado, en su idiosincrasia. Pero esa mirada no exenta de nostalgia por las obras de quienes los habían precedido en varias centurias no desembocó en una imitación huera del pasado ilustre.

La profunda articulación, a la que se refería Bernardo, de las dos vertientes culturales debía encontrar, para su cumplimiento, una expresión nueva y propia. En este sentido, la renovación en todos los órdenes de la vida que acaece en el siglo XII es el sólido umbral por donde ha de accederse al Renacimiento. Lo que, en cierto modo, se está operando es una muerte y, a la vez, una transfiguración que abarca todos los ámbitos de la cultura; un proceso superador de las posturas críticas de los primeros tiempos del cristianismo, que mantendrá vigente su rechazo por una sociedad que, como la romana, había adorado dioses falsos, caído en excesos y, finalmente, derrumbado. Pero en las más diversas creaciones del espíritu, en su legado cultural, artistas y pensadores nacidos a la sombra de una fe afirmada, sondan un ideal de vida que coincide y responde a nuevas expectativas.

Las dos elegías sobre Roma de Hildeberto de Lavardin (1056-1133) retoman el tema arquetípico de la muerte y la transfiguración. Este hombre, de extraordinaria y refinada cultura, instruido en un acendrado conocimiento de los autores antiguos, maestro en el arte de la versificación clásica cuanto en la poesía rítmica (de la que usa en la mayor parte de sus composiciones de inspiración religiosa), cuyas cartas en prosa fueron consideradas modelo de elegancia y armonía entre sus contemporáneos al punto de que en las escuelas eran aprendidas de memoria), es el más afamado de los escritores latinos del siglo XII³. Fue obispo de Le Mans y arzobispo de Tours. Con motivo de su viaje a Roma para solicitar en vano del Papa le retirara la carga pastoral, queda profundamente conmovido por las ruinas aún majestuosas de la ciudad pagana. Su fina sensibilidad y su talento poético hicieron el resto.

Ambas elegías constituyen una unidad articulada en dos momentos que giran alrededor de la ciudad de Roma. Aquella que fuera *caput orbis* inspira la primera pieza; en la segunda, la Roma cristiana toma la palabra para responder a su predecesora.

En el umbral desde donde se desenvuelve el pensamiento de Hildeberto se asiste a una valoración inusual de la cultura pagana:

Par tibi, Roma, nihil cum sis prope tota ruina

³ Vida y obra de Hildeberto de Lavardin: J. DE GHELLINCK, *Littérature latine au Moyen Age*, Paris, 1939, II, pp.118ss; A. FONTÁN y A. MOURE CASAS, *Antología del latín medieval*, Madrid, 1987, pp.289-90; CH. H. HASKINS, *The Renaissance of the 12th century*, New York, 1960⁴, pp.163ss.; H. O. TAYLOR, *The Mediaeval Mind*, Cambridge, 1962⁴, II, pp.164-75; F. J. E. RABY, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford, 1967², I, pp.317-29; W. VON DEN STEINEN, *Menschen in Mittelalter*, Bern, 1967, pp.196-99.

quam magni fueris integra, fracta doces⁴.

¿No es esta la mirada penetrante del humanista, que puede ver y admirar la grandeza del pasado incluso a través de sus fragmentos en ruinas? Ruinas, fragmentos, fue lo primero que vieron sus ojos; la valoración estética y la moral es una operación posterior del intelecto. Con ésta, sin embargo, se despliegan los hemistiquios semánticos iniciales de los dos primeros versos.

Hildeberto no se detiene solo en la contemplación nostálgica de la pasada grandeza de Roma. En el transcurso del poema se entrecruza una variada gama de temas de cuño clásico. La primera mitad describe los resultados materiales logrados por el esfuerzo humano durante siglos (*ille labor, labor ille*) para transformar aquella ciudad en *rerum caput*⁵. Ese esfuerzo se ha perdido, se han derrumbado las fortalezas, los templos, el imperio, la ciudad misma, de cuya gloria solo puede decirse *Roma fuit*. Pero, así como:

longa tuos fastus etas destruxit,... (3)

en cambio, ni el paso incesante del tiempo ni el fuego ni las invasiones sufridas pudieron acabar con las obras del espíritu, cuyo *decus* es inabolible y no consiente ninguna imitación:

non tamen annorum series, non flamma nec ensis
ad plenum potuit hoc abolere decus.
tantum restat adhuc, tantum ruit, ut neque pars stans
equari possit, diruta nec refici. (21-24)

Este segundo tramo, abierto con un recuerdo de Horacio sobre la inmortalidad de la obra de arte (III 30,5), ahondará en el tema de la verdadera grandeza de Roma, en aquello que la ha hecho permanecer indemne a lo largo de los siglos. No se trata de los elementos materiales ni de los artesanos que la construyeron:

⁴ Las citas siguen la edición Teubner de A. BRIAN SCOTT: *Hildeberti Cenomannensi Episcopi*, Carmina Minora, Leipzig, 1969, *De Roma*: 36, pp.22-24; 38, pp.25-27.

⁵ 36: ille labor, labor ille ruit, quem dirus Araxes 5
et stantem tremuit, et cecidisse dolet;
quem gladii regum, quem provida iura senatus,
quem superi rerum constituere caput;
quem magis optavit cum crimine solus habere
Cesar, quam socius et pius esse socer. 10
qui crescens studiis tribus hostes, crimen, amicos.
vi domuit, secuit legibus, emit ope.
in quem, dum fieret, vigilavit cura priorum,
iuvat opus pietas, hospitis unda locus.

confer opes marmorque novum superumque favorem,
 artificum vigilent in nova facta manus,
 non tamen aut fieri par stanti machina muro,
 aut restaurari sola ruina potest. (25-28)

sino del espíritu que los hombres imprimieron en la materia al trabajarla⁶; trabajo que no solo no sucumbe con el paso del tiempo, sino que no puede ser destruido incluso por la voluntad de los dioses:

cura hominum potuit tantam componere Romam,
 quantam non potuit solvere cura deum. (29-30)

Tres dísticos cierran el sentimiento de admiración, gozo y estupefacción que experimenta Hildeberto ante los vestigios de un arte que, aunque más no sea en los aislados fragmentos que han logrado conservarse, irradia intacto su prístina belleza gracias a la fuerza interior del espíritu que lo habita:

hic superum formas superi mirantur et ipsi
 et cupiunt fictis vultibus esse pares.
 non potuit Natura deos hoc ore creare,
 quo miranda deum signa creavit homo.
 vultus adest his numinibus, potiusque coluntur
 artificum studio quam deitate sua. (31-36)

La contemplación de la belleza grandiosa y melancólica de las ruinas de Roma culmina aquí en un idealismo al que serán sensibles los escultores románicos y particularmente los góticos, a cuyo empeño se deben los bellos ornamentos con pasajes de la historia cristiana y pagana en capiteles y muros de las catedrales medievales, dotadas de estatuas donde se conjugan nobleza humana y armonía clásica⁷. En este aspecto Hildeberto no hacía sino remontarse a un principio estético de antigua tradición en el que se consideraba que

⁶ Sobre el tema del oficio en una cultura tradicional, cf. R. GUÉNON, *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*, Madrid, 1976, pp.63-69; *Mélanges*, Paris, 1976, pp.71-77; 102-108; y mi trabajo: "Consideraciones sobre el arte tradicional y Virgilio", en *Faventia* 12-13 (1990-91), pp.69-77.

⁷ "Le Maître de la Chrétienté n'y figure pas sous forme de *pantocrator carolingien* -où d'humble pauvre à la manière des franciscains-, il sera 'le beau Dieu' et l'homme dans sa perfection, conforme à l'esprit humaniste tel que l'exprimait Hildebert. Les sculpteurs, aussi bien que ceux pour qui ils travaillaient, voyaient sans préjugé l'antiquité d'avant le Christ"; W. VON DEN STEINEN, "Les sujets d'inspiration chez les poètes latins du XIIe siècle", *CCM IX* (1966), p.170. Sobre la Naturaleza y su misión de crear belleza, véase: E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, I, pp.260-1.

la belleza formal trasuntaba la belleza física y moral. Un arte de tales principios intentó expresar un ideal que superara la representación de lo real; su meta fue la expresión de un ideal más bello que la naturaleza. El arte humano es más bello que la obra de la naturaleza: "non potuit Natura deos hoc ore creare", recupera ese principio del arte antiguo, pero lo hace en un contexto nuevo, pues, si bien el artista que trabaja la materia es el hombre ("quo miranda deum signa creavit homo"), la obra de arte no está concebida en su honor, sino en honor del Creador, autor de toda belleza.

El dístico final de la elegía parece contener una velada alusión a la causa por la que se desmoronó la ciudad de las ciudades, bella y deslumbrante, capaz de despertar profunda emoción y sentida nostalgia. La falta de la verdadera fe, la fe cristiana, cubre y une cada intersticio de la cultura medieval. A ella acude Hildeberto para cerrar la primera de las elegías sobre Roma:

vrbs felix, si vel dominis vrbs illa careret,
vel dominis esset turpe carere fide. (37-38)

La frase de Anselmo de Cantorbery en su *Proslogium* "Credo vt intelliga"⁸, describía con precisión el meridiano dogmático del que no podía prescindir el hombre cristiano. Hildeberto, humanista cristiano, supo sentir la belleza impercedera que emanaba de un pasado de realizaciones colosales y expresarlo con medida melancolía. Pero un colofón de tal naturaleza en un poema en el que no se ha hecho ninguna alusión a los principios del cristianismo resulta contrastante con el tema desarrollado, a menos que se piense que su reflexión final encierra la idea, irrealizable, de que la cultura pagana no se habría derribado si hubiera abrazado a tiempo la nueva fe.

Sin excluir el análisis precedente, también es lícito considerar una segunda intención en el procedimiento artístico de Hildeberto. En tanto componía la primera de las elegías sobre Roma, fruto de la fuerte impresión sufrida al contemplar las ruinas de la ciudad, concibió la idea de equilibrar con otro poema aquel rendido homenaje al arte pagano. El dístico final de la primera pieza cumpliría el doble objetivo de cerrar el espacio dedicado a la Roma antigua y, al mismo tiempo, abrirlo al de la contemporánea, cristiana, cuyo inicio, significativamente, parte del pasado pagano:

dum simulacra mihi, dum numina vana placerent,
militia, populo, menibus alta fui.

La memoria que la nueva Roma tiene de su existencia anterior se extenderá a lo largo de los tres primeros dísticos y concluirá en el cuarto, cuando, afirmada en su fe cristiana,

⁸ Anselmo de Cantorbery (s. XI) retomaba la máxima de Juan Escoto Erígena (s. IX) "Nisi credideritis, non intelligetis", basada en la sentencia de Isaías (7, 9), según la cual la fe es condición de la inteligencia.

describe su pasado como un recuerdo nebuloso:

vix scio que fuerim, vix Rome Roma recordor,
vix sinit occasus vel meminisse mei. (7-8)

El resto de la elegía consiste en una revisión de sus logros bajo la égida del cristianismo, cuyo estandarte y símbolo mayor es la cruz, sello conclusivo del poema que, en su última voz, la eleva hasta la morada eterna:

crux edes alias, alios promittit honores,
militibus tribuens regna superna suis.
sub cruce rex servit, sed liber; lege tenetur,
sed diadema gerens; iussa tremat, sed amat.
fundit avarus opes, sed abundat: fenerat idem,
sed bene custodit, sed super astra locat.
quis gladio Cesar, quis sollicitudine consul,
quis rhetor lingua, que mea castra manu
tanta dedere mihi? studiis et legibus horum
obtinui terras: crux dedit una polum. (27-36)

No obstante aquellas palabras de la Roma cristiana, afirmando que solo le quedaban vagos recuerdos de su pasada condición, es necesario señalar que, a partir de ese momento, el resto del poema se estructura sobre la base de oposiciones entre los dos estadios de su existencia. Pero esta segunda elegía, si bien gira alrededor de la ciudad de Roma, poco se asemeja en su desarrollo a la primera, donde el elogio a la Roma pagana, en ruinas, seguía una curvatura ascendente hasta culminar en una valoración, inusual para la época, de la cultura antigua y, particularmente, de las creaciones artísticas que, salvadas del naufragio y desafiando nuevas creencias, podían aún extasiar a un humanista cristiano como Hildeberto. Todo lo que había sido emocionada, y casi romántica, confesión de un poeta que declaraba sus sentimientos estéticos al contemplar una obra admirable, desaparece como motivación de la segunda elegía. Hildeberto debe recurrir, entonces, a enumerar los logros sobre los que el cristianismo ha afirmado su cultura. La nueva sociedad hace su aparición en escena, pero, si bien su talento y el seguro dominio del arte poético resuelven con destreza el segundo y contrastante tramo sobre la Roma del presente, no hay duda de que la que canta la grandeza de la ciudad pagana concita mayor interés y adhesión espiritual. El elogio, tan sobria cuan bella y emocionalmente expresado, de la Roma antigua quebraba la monotonía del tópico (frecuente hasta su tiempo) que consistía en defender, destacar y alabar, en forma directa o por oposición, los logros de la fe cristiana. Muy pocos de los elementos citados en la primera de las dos piezas reaparecen en la que refiere la nueva condición de la ciudad, porque si aquella había carecido de fe, ésta no puede exhibir creaciones artísticas dignas de ser cantadas. Y a pesar de que Hildeberto, por formación, por la jerarquía eclesiástica alcanzada en la

época en que escribió ambas elegías, no hizo sino actuar naturalmente, de acuerdo con los principios que cimentaban su vida, es una evidencia sensible que en la primera vibra una mayor altura emocional y en la segunda se aprecia el trazo austero de su intelecto.

Al confrontar los versos finales de los poemas dedicados a Roma, símbolo de las dos culturas, emergen los límites extremos y opuestos en los que cada una destaca. La pagana, admirable por las cimas de su arte, pero anclada en la historia, sujeta al desgaste y mudanza del tiempo; ciudad memorable a la que el poeta le confiere la máxima dignidad nombrándola como arquetipo: "Roma fuit"; la cristiana, en cambio, transfigurada en su nueva identidad a tal punto que "vix Rome Roma recorder", remontando al sitio de una realidad extramundana y eterna: "crux dedit una polum". El límite entre ambas es la condición de la fe: "urbs felix, si...", condición cualitativa que las separa y distingue. No obstante, ambas culturas han confluído en la misma ciudad, y, aun con sus restos, la antigua hace resaltar los rasgos singulares de la contemporánea.

No fue Hildeberto el único autor de su tiempo que se sintió atraído y deslumbrado por las obras y leyendas del pasado. Existía detrás una larga y densa travesía, iniciada con la recuperación de la lengua latina clásica, que continuó en el Alto Medioevo exhumando el rostro verdadero de un mundo hasta entonces deformado: "This 'sense of the past' we shall notice in other poets, and not in the poets alone. For in the great political struggles of the twelfth century, in the battle of political and social ideas, in the revival of Roman law, the past rose again, as it were, before the imagination of men, and began to dominate the present"⁹. Un esfuerzo que culminará en el Renacimiento.

La primera elegía de Hildeberto sobre Roma es, en este sentido, producto de una atmósfera bastante extendida en los círculos cultivados de la época, familiarizados con el mundo antiguo a través de versiones donde se retomaban, entre otros, pasajes de la guerra de Troya. El origen común de todas ellas era la *Ilíada* latina y la *Eneida* de Virgilio, reescritas tanto en latin como en las distintas lenguas romances, contaminadas y refundidas con obras de otros autores y aditamentos diversos¹⁰. Uno de los poemas de mayor suceso sobre este tema, a juzgar por las imitaciones que produjo¹¹, fue atribuido hasta hace pocos años a Hildeberto. Como en el de las ruinas de Roma, el autor se

⁹ F.J.E. RABY, *op. cit.* p.325. Sobre las deformaciones a que se encontraban sometidos diversos elementos de la cultura pagana (*superstitiosas* en 38, 3: "effigies arasque superstitiosas"), cf. E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975, p.122 y E. DE BRUYNE, *op. cit.* pp.84ss. Tanto en los *Mirabilia Romae*, como en *De septem miraculis mundi* del PseudoBeda, había descripciones de la ciudad de Roma, retóricas, carentes de sensibilidad estética; sus autores reflejan el gusto de la época por las leyendas maravillosas y la superstición. Muy distintos son el tono y la perspectiva del Maestro Gregorio, viajero inglés del siglo XII, en su *De Mirabilibus Urbis Romae*; parte de las narraciones citadas, pero a diferencia de sus predecesores sobresale el gozo de su contemplación estupefacta y de su emoción religiosa.

¹⁰ Cf. G. HIGHET, *La tradición clásica*, México, 1954 1º, pp.83-9.

¹¹ Sobre las imitaciones del poema en el s. XII, cf. A. BOUTEMY, "Le poème *Pergama flere volo...* et ses imitateurs du XIIe siècle", *Latomus* V (1946), p.233-44.

lamenta de la caída de una ciudad, el de la tan mentada Troya:

Pergama flere volo, fato Danais data solo;
solo capta dolo, capta redacta solo.

Las grandes transformaciones acaecidas desde mediados del siglo XI hasta mediados del XII con la reforma de la Iglesia, la fundación de las Ordenes religiosas, el contacto con Oriente a que llevaron las Cruzadas, el afianzamiento de París y sus escuelas como centros de excelencia intelectual (sobre todo en el ámbito de la dialéctica y la teología), el extendido y magnífico desarrollo de los Cantares de Gesta, las grandiosas realizaciones de la arquitectura y escultura de estilo románico, la construcción de las primeras bóvedas góticas, el florecimiento, en fin, de una nueva poesía, tanto de tema religioso como de tema pagano, en latín o en romance, o en ambas (como sucede en las colecciones de los *clerici vagantes*), convierten a este período de intensa fermentación cultural en una época de humanismo cristiano. Escritores como Hildeberto, Marbodio de Rennes, Baudry de Borgueil, rescatan e integran en sus creaciones los gustos y vivencias de su tiempo, sin disimular su emoción por un pasado que, mil años antes y bajo otras creencias, había impreso sus valores humanos en obras memorables. Y el amor por el mundo, asociado al amor por la antigüedad, que no se encuentran en los autores de himnos y muy raramente en los trovadores, es uno de los rasgos esenciales del humanismo¹².

Hildeberto precede, con su primera elegía sobre Roma, al sentimiento que comenzará a extenderse dos siglos después en las distintas y ya afirmadas lenguas romances¹³. Pero si, por otra parte, consideramos a ambos cantos elegíacos como una estructura unitaria, compuesta por dos ritmos de motivos opuestos y complementarios, se adelanta al Renacimiento no solo en el tema sino también en un recurso que informará muchas de las más variadas manifestaciones culturales: el de desarrollar un tema combinando dos perspectivas contrarias y no excluyentes que, al unirse, dan origen a un conjunto nuevo y armónico¹⁴. En estos dos poemas, cuyo referente común es Roma, se conciertan pasado

¹² "Ce n'est pas pour le simple fait d'avoir étudié les auteurs classiques qu'Hildebert dépasse ses contemporains. Bien d'autres en ont fait autant au cours de tout le moyen âge. Ce qui distingue l'humaniste du simple lecteur, c'est qu'il se sent ému par l'antiquité, en laquelle il voit réalisées certaines valeurs humaines, malgré la barrière des siècles et de la foi", W. VON DEN STEINEN, *op. cit.* p. 169.

¹³ Véanse sonetos 3, 5, 7, 18, 27, de *Les Antiquitez de Rome* de JOACHIM DU BELLAY, publicado en 1558. El sentimiento expresado es totalmente semejante, pero cuatro siglos más tarde; cf. E. GILSON, *La Filosofía en la Edad Media*, Madrid, 1972², p. 318.

¹⁴ El procedimiento, cuya doctrina se encuentra en *Sofista* (242 d,e) de Platón, tendrá adeptos y difusores entusiastas (Ficino y Pico) en el humanismo renacentista, y será objeto de comentarios, extrapolaciones, refundiciones variadas y de las más diversas aplicaciones en el arte y la literatura; cf. E. WIND, *Los misterios paganos en el Renacimiento*, Barcelona, 1972, pp. 45ss, 87ss, et *passim*; J. VAN LENNEP, *Arte y alquimia*, Madrid, 1978, pp. 135-44. Virgilio utilizó el recurso en todas sus obras, particularmente *Bucólicas* V y X.

y presente, paganismo y cristianismo con sus respectivos, insuperables e indelebles logros: el arte deslumbrante de la antigua (que no tardará en marcar un renovado camino); la salvación del alma de la contemporánea. Anverso y reverso de una misma ciudad que comienza a transformarse en el símbolo de convergencia y fusión de dos culturas disímiles. Si una había logrado sobresalir gracias a un esfuerzo (*ille labor*) basado en la acción y la reflexión, y favorecido por sus dioses:

quem gladii regum, quem provida iura senatus
quem superi rerum constituere caput (7-8)

esfuerzo que encontró cauce propicio para crecer:

qui crescens studiis tribus hostes, crimen, amicos
vi domuit, secuit legibus, emit ope (11-12)

esfuerzo que fue legado como cualidad de una generación a otra:

in quem, dum fieret vigilavit cura priorum, (13)

y a cuyo destino y grandeza concurren hombres y riquezas diversas:

materiem, fabros. expensas axis uterque
misit: se muris obtulit ipse locus.
expendere duces thesauros, fata favorem,
artifices studium, totus et orbis opes (15-18);

la otra, la de tiempos de Hildeberto, destacaba el alcance mayor de su pobreza, porque sin medios y con la ayuda de un *vulgus inerme*, pero siguiendo el estandarte de la cruz, se había remontado hasta el cielo:

maior sum pauper divite, stante iacens.
plus aquilis vexilla crucis, plus Caesare Petrus,
plus cunctis ducibus vulgus inerme dedit.
stans domui terras, infernum diruta pulso;
corpora stans, animas fracta iacensque rego.
tunc misere plebi, modo principibus tenebrarum
impero: tunc urbes, nunc mea regna polus. (10-16)

En ningún momento alude Hildeberto con desdén ni descalifica aquel esfuerzo que hizo de la Roma antigua un modelo digno de elogio; por el contrario, contempla conmovido los restos que, como buen humanista, sabe no son el resultado de una mera conjunción de factores entre los que se cuentan la voluntad, la técnica y la materia. Ni siquiera una

creación de la Naturaleza. Y si bien esa Roma careció de fe (el más hondo lamento del poeta), el legado de sus obras subyace intacto para el gozo de un espíritu cultivado, y es ella misma, en su nueva circunstancia, aunque derrumbada, la que sirve a los fines de un mundo distinto. Es la Roma pagana, destruida y sin posibilidades de volver a su antigua condición, la que sostiene con su estructura el vigor del aliento cristiano. Los términos abstractos que señalan la pervivencia -y transustanciación- sobre la que se yerguen y anclan las dos ciudades, distintas en sus propuestas y finalidades humanas, son los mismos: "fracta, iacens", "diruta", convienen tanto a la Roma antigua cuanto a la moderna¹⁵, que, afirmada en esas ruinas ("animas fracta iacensque rego") pero también en la fe y dogma cristianos, ya no descuella como antaño en los aspectos materiales de la vida sino en su dominio sobre el ámbito del espíritu¹⁶. El cambio operado se ha producido en una ciudad que ha conservado inmutable la identidad de su nombre.

La Roma que ha celebrado Hildeberto es, entonces y en verdad, una sola; un símbolo dual que el poeta ha mostrado en sus caras alternativas y sobresalientes, sopesándolas según las circunstancias históricas de su larga existencia. Lo que media entre la del pasado y la del presente es una conversión espiritual, una *metánoia*. En este aspecto, crucial para un humanista cristiano al que, sensible a la cultura pagana, le preocupa no entrar en conflicto ni contradicción con su fe, Hildeberto realizó la esperanza expresada al final del Imperio por el poeta cristiano Prudencio, que había enunciado la idea de una continuidad histórica en una Roma convertida espiritualmente a la nueva religión¹⁷.

El tema de la muerte y la transfiguración tiene una larga tradición en la literatura de Occidente; su reaparición suele verificarse en momentos críticos, próximos a cambios sustanciales, de renovación y síntesis, en los que la cultura vigente hasta el momento se modifica por la inclusión y fusión con elementos de otra, extraña al cuerpo estable de sus ideas. El siglo XII, en particular, fue un período de gran efervescencia en todos los órdenes, de profundos movimientos sociales y políticos producidos por las Cruzadas, a cuyo impulso se produjeron las fases sucesivas y determinantes del renacimiento medieval¹⁸; signado por la aparición de figuras de notable categoría intelectual y honda repercusión posterior en el seno de la Iglesia, por el auge, la calidad y la rápida diversificación de la actividad literaria, que había desbordado el ámbito de las escuelas monásticas para exten-

¹⁵ Cf. 36: 2, 4, 24; 38: 9, 10, 13, 14, 20, 25.

¹⁶ Estas ideas se desarrollan en dialécticas oposiciones, alineadas tras el plano temporal, cuyo referente común es Roma; 38:

stans domui terras, infernum diruta pulso;
 corpora stans, animas fracta iacensque rego.
 tunc misere plebi, modo principibus tenebrarum
 impero: tunc urbes, nunc mea regna polus. (13-16)

¹⁷ *Contra Symmachum* II 650-665.

¹⁸ Cf. P.RENUCCI, *L'aventure de l'humanisme européen au Moyen Age*, Paris, Les Belles Lettres, 1953, pp.94-102.

derse a las catedralicias, origen de las universidades en los siglos siguientes¹⁹. Una atmósfera tan rebosante de inquietudes, en la que confluían corrientes de pensamiento variadas y hasta antagónicas, acogidas en la discusión y el análisis de los centros intelectuales de la época, produjo un fuerte y múltiple movimiento creador en todas las disciplinas de la actividad humana. Hildeberto, cuya vida osciló entre el valle del Loira, desde donde irradiaba su influjo la escuela de Orleans, y las escuelas de Chartres, no fue una figura aislada en su siglo; la trascendencia de su obra, tanto en prosa como en verso, tuvo una pronta y larga repercusión²⁰.

Las elegías sobre Roma de Hildeberto de Lavardin revelan una unidad de sentido que es fruto de los nuevos tiempos. No hay quiebras ni rupturas en su pensamiento poético cuando estructura ambas composiciones sobre el eje miliar de la ciudad por antonomasia en la cultura de Occidente. Caras, solo en apariencia divergentes, de una misma realidad: una orientada hacia el pasado, la otra hacia el futuro, ambas gravitando en el presente con el mutuo influjo de sus características; la pagana, resguardo cultural de la cristiana, ésta coronamiento espiritual de aquella. ¿No representan en conjunto el mismo ideal expresado por Bernardo de Chartres, al afirmar que el intelectual de sus días lograba su mayor altura en el conocimiento de los autores clásicos? ¿No es su dualidad aparente una clara manifestación de la idea de continuidad y unidad entre dos culturas que se integraban y enriquecían aun conservando sus rasgos distintivos? La frase de Bernardo traspuntaba la conciencia que tenía el humanismo cristiano sobre la importancia de una cultura que era suya solo en el pasado histórico, y de otra, la propia, sentida como continuidad de distinto contenido, pero prestigiada en el reconocimiento y aceptación de su noble antecesora. Hildeberto cumple ese ideal en la unidad conformada por sus dos elegías sobre Roma, polos conceptuales de períodos sucesivos, peculiares y complementarios de la cultura en la tradición occidental. No podía tener plena vigencia la idiosincrasia encarnada por la Roma pagana, cuya falta de fe le había vedado el acceso a la revelación y, por consiguiente, a la eternidad que, no paradójicamente, alcanzaba en su asimilación con la cristiana. El monumental legado de su pensamiento y sus obras comenzaba a completarse, en el siglo XII y para siempre, su trasiego definitivo.

No es extraño, pues, en este contexto de inquieta recuperación del pasado pagano encontrar un humanismo tan espontáneo como el de Hildeberto de Lavardin, favorecido por las lecturas y estudios, llevados a cabo desde su juventud, en que los autores clásicos fueron alimento de su refinada sensibilidad. Si para un pensador de este siglo la realidad no es lo que parece ser a simple vista, porque su rostro más rico subyace en la

¹⁹ Cf. J. DE GHELLINCK, *op. cit.* II, pp. 79-133.

²⁰ Sus cartas, de inspiración tanto estoica como cristiana, fueron modelos de estilo sumamente admiradas y elogiadas por sus contemporáneos, entre los que se cuentan: Roberto de Auxerre y Pedro de Blois; cf. H. O. TAYLOR, *op. cit.* II, p. 164; J. DE GHELLINCK, *op. cit.* II, p. 119; *Renaissance and renewal in the twelfth century*, ed. R. L. BENSON and G. CONSTABLE, Cambridge, 1982, p. 539.

complejidad de caracteres ocultos y contrastantes²¹, tampoco es extraño que se le deba Hildeberto, considerado primer hombre de letras de su tiempo, la reelaboración poética de un símbolo arquetípico que, en su seno, informa del trasiego de una cultura transformada y sumida en otra. En este sentido, las elegías sobre Roma no son solo obras de excelencia de un consumado poeta, sino la muestra acabada de su pensamiento, que entrevió la unidad armónica de un mundo, de una fisonomía cultural cuyo nuevo rostro exhibía la huella inmarcesible de aquella vigorosa expresión antigua.

²¹ "Para un pensador de este tiempo, conocer y explicar una cosa consiste siempre en mostrar que esa cosa no es lo que parece ser; que es el símbolo o el signo de una realidad más profunda; que *anuncia o significa* otra cosa. No resulta difícil comprender que el simbolismo del siglo XII sedujera a los poetas y a los artistas; porque en arte y en poesía el simbolismo era una fuerza, mientras que en filosofía era un límite y en ciencia una debilidad"; E.GILSON, *op.cit.* p.320.

UNA INTERPRETACIÓN DE LA ELEGÍA III 11 DE PROPERCIO

LÍA M. GALÁN

La elegía III 11 de Propertio contiene una singularmente extensa referencia a Cleopatra y su derrota en Actium. El tema abarca casi la mitad de los versos del poema y concierne una compleja red de relaciones de discutida interpretación, por la elevada ambigüedad de sus significaciones.

La pregunta por el posible sentido de su inclusión, no puede ser respondida sin atender a las dificultades que entraña la reaparición de motivos o alusiones frecuentemente contradictorios, y se podría afirmar que la interpretación que se dé de ello, incide no sólo en la significación general del poema sino, además, en el sentido global del Libro tercero y de la trayectoria properciana. Una de las principales dificultades del poema, tal como lo señala el Prof. Sullivan¹, consiste en que Propertio se mueve muy rápidamente desde el tema de la apertura del poema (el hombre bajo el dominio femenino) hacia el ataque de Cleopatra, sin mostrar simpatía alguna, ni mencionar a Antonio. Propertio, agrega el Prof. Sullivan, resulta cripto-republicano más que monárquico, y si bien puede haber estado en contra de 'algún' monarca, especialmente extranjero y mujer, esto explica escasamente la verdad del completo anti-cleopatrista del poema, especialmente en el contexto elegíaco, con la ambivalente posición hacia Cintia. Dentro de esta óptica, proponemos aquí una relectura del poema, buscando integrar algunos elementos discutidos en una coherencia de representaciones organizadas, e intentando dar cuenta del posible sentido de su inclusión².

Estructura de III 11.

1. Se plantea la situación personal del poeta: la sumisión [*addictum uirum*] a una mujer. «¿Qué puede tener de sorprendente?», se pregunta:

Quid mirare, meam si versat femina vitam
et trahit addictum sub sua iura uirum,
criminaque ignavi capitis mihi turpis fingis,
quod nequeam fracto rumpere vincla iugo? (vv.1-4)

¹ J.P.SULLIVAN, *Propertius. A Critical Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p.23: "If we look at the poem in the context of previous poems in Book 3, then it is hard to interpret as a seriously intended eulogy of Augustus, even though a few fulsome compliments, as in 3.9., are inserted".

² No se plantea, pues, una refutación sistemática de las numerosas, y en muchos casos opuestas, interpretaciones de la elegía; la intención es proponer un nivel posible de significados que en varias ocasiones presentan coincidencias con otras ya realizadas del poema.

[¿Qué te admiras, si una mujer trastorna mi vida y arrastra al hombre sujeto bajo su ley, y finges torpes crímenes de la indolente inteligencia, porque no pueda romper las cadenas, quebrantado el yugo?]

2. A continuación se suceden dos breves ejemplos que, en el contexto personal que cierra el *ego* elegíaco, pueden ser referidos a la situación planteada:

Venturam melius praesagit navita mortem,
vulneribus didicit miles habere metum.

Ista ego praeterita iactavi verba iuventa:

tu nunc exemplo disce timere meo. (vv.5-8)

[El marino presagia mejor la venidera muerte, el soldado aprende a tener miedo con la heridas. Estas palabras he lanzado en mi pretérita juventud: tú ahora aprende a temer por mi ejemplo.]

a. Se establece la serie "navegante - soldado - *meo exemplo*" se menciona a *navita* que reaparecerá en el dístico final; el soldado *didicit*; el interlocutor debe *disce* -el verbo empleado es el mismo-. Ellos "aprenden": 'la muerte' (el navegante); 'el miedo' (el soldado).

b. *meo exemplo*: alguien debe aprender a temer con su ejemplo. Antes ha dicho que "ista [...] uerba" lanzaba en su pretérita juventud e inicialmente los comentaristas lo refieren a lo anterior, sea a los ejemplos precedentes, sea a todo lo anterior de un modo difuso³.

Proponemos que en el v.5 ocurre un fuerte corte conceptual que envía los *exempla* [navegante, soldado] hacia adelante, atraídos por "meo exemplo", y que "ista uerba" se refiere a lo dicho en vv.1-4: en el pasado, ha tomado una actitud netamente desafiante, invitando al potencial acusador -de allí que el destinatario se presente tan despersonalizado, tan vago, y aún, que el cambio de apóstrofe sea continuo y reiterado⁴- a que deponga sus censuras y cese de considerar su situación especialmente deshonrosa⁵. Pero el desafío puede arrastrar a la ruina. Esto es, el temor no proviene del *seruitium amoris*, sino de arrojar públicamente este desafío, de confesarse *addictum* de una mujer, oponiéndose al discurso oficial que proclama la oprobiosa derrota de

³ En general, la interpretación habitualmente aceptada es la que refiere "meo exemplo" a la situación de servidumbre del poeta a la amada (*seruitium amoris*). Cf. PAOLO FEDELI, *Properzio. Il Libro Terzo delle Elegie*. Bari, Adriatica Editrice, 1985, pp.354 ss.

⁴ Cf. P.FEDEL, *op.cit.* p.360.

⁵ Cf. "Quod si nemo exstat qui uicerit Alitis arma,/ communis culpa cur reus unus agor?" (Elegía II 30, 31-32).

Marco Antonio-Cleopatra en una situación análoga, motivando la más enérgica de las condenas.

3. La siguiente sección se inicia, sin preámbulos que orienten su inserción, con la figura de Medea (vv.9-12) quien abre una serie de *exempla* mítico-legendarios donde se suceden personajes femeninos: Pentesilea (vv.13-16), Onfale (vv.17-20) y Semíramis (vv.21-26). A diferencia de los anteriores, éstos se desarrollan con mayor amplitud.

Se trata de paradigmas de marcada ambigüedad y ésta consiste en su capacidad de doble referencia; inicialmente se presentan como imágenes de Cintia, y en tal sentido es característico el ejemplo de Medea quien, en diversos sentidos, ha sido su modelo en otras elegías⁶. La serie se inicia, así, con un ejemplo pertinente y reconocible como imagen de la amada; pero los tres siguientes aparecen progresivamente distanciados, en algunos casos como única referencia en la obra properciiana.

El ejemplo de Pentesilea presenta escasos puntos de contacto con la situación planteada por el poeta, y mucho más alejados aparecen los dos *exempla* que cierran la serie. Como señala Profesor Williams, "This, then, is a highly complex example of the technique by which *paradeigmata* are used to alter the movement of ideas, connecting with what precedes while they also prepare for what follows"⁷. Considerando el primer ejemplo pertinente para Cintia, puede incluso decirse que la inadecuación de los subsiguientes es progresiva; no obstante, el poeta mantiene la idea de belleza de las mujeres que puede ofrecer conexión con su situación personal -i.e. el *seruitium amoris*- en los tres primeros modelos, pero en el ejemplo final de Semíramis ya se ha completado este movimiento de distancia. En especial en este último caso -y se podría verificar, igualmente, en los precedentes-, este distanciamiento se patentiza al conocerse la segunda referencia o 'clave', y al volver, bajo esta nueva óptica, a las relaciones propuestas: Cintia = (?) Semíramis / Cleopatra = Semíramis.

En esta gradación, el poema se ha ido desplazando desde Cintia a Cleopatra, desde el pasado al presente -el *quid modo* de v.29: el *quid nunc* del v.46-, desde la po-

⁶ Recordar la elegía II 24, con una afirmación similar:

Nil ego non patiar, numquam me iniuria mutat:
 ferre ego formosam nullum onus esse puto.
 Credo ego non paucos ista periisse figura,
 credo sed multos non habuisse fidem... (vv.39-42)
 Iam tibi Iasonia nota est Medea carina
 et modo seruato sola relicto uiro. (vv.45-46)

Medea es mencionada en III 19 acerca de la lascivia de las mujeres:

Nam quid Medae referam, quo tempore matris
 iram natorum caede piavit amor? (vv.17-18)

⁷ GORDON WILLIAMS, *Figures of Thought in Roman Poetry*. New Haven-London, Yale University Press, 1980, pp.90-1.

sición privada de desafío a la conmovición de Actium y la progresiva afirmación de la política octaviana. Lo que hasta Actium, y especialmente en la época de Julio César, podía circular públicamente en la medida en que existía un espacio de tolerabilidad cívica para la expresión poética de conductas de esta naturaleza -el mismo Julio César era el modelo, y después Marco Antonio-, se cierra con el nuevo programa político que se inaugura con la victoria de Octavio. El poeta parece consciente de que esta tolerabilidad desplegada hacia un tipo de poesía 'menor' -*genus leue*- no se mantendrá a ultranza, y que sus relaciones con los depositarios actuales del poder pueden entrar en conflictos de imprevisibles consecuencias.

4. Los vv.27-28 cierran esta primera parte de la elegía:

Nam quid ego heroas, quid raptem in crimina diuos?
Iuppiter infamat seque suamque domum.

[¿Pues por qué lanzaré acusaciones hacia los héroes, por qué hacia los dioses? Júpiter se deshonra y deshonra su casa.]

En el *raptem in crimina* resuena el *crimina... turpia fingis* del verso 3⁸.

El *quid* vuelve sobre la apertura del poema; el poeta se ha referido a una situación pretérita (*ista uerba...*); en esa situación, no sólo desafiaba a sus acusadores sino que los inculpaba de *crimina...turpia fingis*, de 'inventar' *crimina*. En los versos 27-8 retoma la misma idea: para convalidar su situación, puede recurrir a una serie extensa de modelos míticos, de los que sólo ha escogido cuatro, si bien esta escueta serie de *exempla* se quiebra en el último por la inclusión de una figura histórico-legendaria.

Es posible que los *exempla*, en el mismo nivel de discurso al que se hizo referencia en los vv.5-6, valgan de modo especial para ilustrar una manera de presentar las cosas, y -sin dejar por ello de lado el valor intrínseco que tienen para enlazar con el modelo de Cleopatra- sirvan para mostrar un espacio de representación para afectaciones particulares, que se angosta inquietantemente con el triunfo del programa augusteo.

En el verso 28 ocurre la primera mención de Júpiter en un contexto ampliamente negativo: Júpiter se constituye en el más relevante y escandaloso ejemplo de los *crimina* que comprometen al poeta, a los héroes y a los mismos dioses. Se podría hablar de sus *crimina* en función de atenuar la supuesta culpa del poeta, esto es, poner a Júpiter como modelo a fin de desbaratar el peso de las acusaciones.

⁸ Según el Prof. Williams, en los versos 27-28 se observa el recurso retórico de la *occupatio*: se supone una pregunta de un interlocutor imaginario. El interlocutor se supone que ha preguntado '¿Por qué no enumerar héroes y dioses?', y el poeta responde (con un *nam* que indica una elipsis que contiene esta pregunta): 'no es necesario; Júpiter es suficiente ejemplo de infamia'; WILLIAMS, *op.cit.* p.90.

5. Pero inesperadamente el poeta abandona esta temática y pasa a lo que será la segunda y última parte del poema, nuevamente abriendo su discurso con un *quid* que se asocia con los anteriores, pero que a la vez marca un corte, una interrupción para empezar de nuevo, o al menos hacerlo aparentemente:

Quid, modo quae nostris opprobia uexerit armis,
et famulos inter femina trita suos?

Coniugis obsceni pretium Romana poposcit
moenia et addictos in sua regna patres. (vv.29-32)

[¿y qué hay de la mujer vejada entre sus esclavos que trajo otros probios a nuestras armas? Pidió como precio del obsceno cónyuge las murallas romanas y el Senado sometido a sus reinos.]

La sección, como se ha visto, fue preparada sutilmente por todo lo que antecede, y especialmente por la mención de modelos femeninos que, al incorporarse a un nuevo contexto, amplían su capacidad de significación y desplazan lo dicho hacia nuevas posibilidades semánticas.

Con la aparición de Cleopatra, cobra además especial sentido el ejemplo de Semíramis, tan lejanamente pertinente para Cintia⁹. Pero también puede observarse que en los otros *exempla* hay notas de guerra, lucha por el poder, alteración de funciones entre lo masculino y lo femenino, etc., que, aún difusamente, contribuyen a crear el marco para la inclusión de Cleopatra.

Hay, de modo completamente directo, un vehemente 'anti-cleopatrimo' que mueve al cotejo con la Oda I 37 de Horacio, un poeta cuya adhesión al programa augusto admite muy pocas dudas. En Horacio, Cleopatra contiene notas de heroísmo trágico que están ausentes en la elegía III 11. Propertio elude todo posible elogio: la reina sintetiza toda la corrupción y la insensatez oriental, sin el claro-oscuro horaciano del elogio al valor que consagra la descripción de la orgullosa reina y su suicidio.

El verso 2 ha preparado, desde su especial perspectiva, la referencia a los *Patres*, y en ambos casos -*addictum*, *addictos*- se trata de la sumisión del hombre a la mujer [Poeta-Cintia / Senado-Cleopatra]. Se abre, así, una distancia entre "addictum" - "addictos", esto es, entre lo privado-erótico y lo público-no-erótico del Senado sojuzgado por una mujer, que se cubre con la mención del "coniugis obsceni" que proyecta lo erótico a lo público.

El corte, sin embargo, es más abrupto de lo que resulta a simple vista. El poe-

⁹ Cf. HANS-PETER STAHL, *Propertius: love and war*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1985, pp.237 y ss.: "We do not see how the way in which he presents this new instance of male subordination under female rule can continue Propertius' defense -specially if we regard the moral accents: *opprobia*, *trita*, *obsceni*, *Romana poposcit moenia*...Is Propertius torpedoing his own argument? Has he suddenly changes sides and accepted his censurer's terms?"

ta empieza de nuevo, y esta vez parte de otro tipo de *uerba*: ha reconocido que la osadía de su juventud puede ser peligrosa, y adopta ahora el nuevo discurso que se opone a las rechazadas "ista uerba". De este modo, el poeta pasa a la historia contemporánea de Roma, "of which (b) there already exists an official contemporary evaluation, not to say version, which the poet feels called upon not to contradict but rather to support"¹⁰. A partir de aquí, **el discurso es definitivamente otro**, y se asocia a la versión patriótica oficial instaurada después de Actium, "under new surface of political adulation"¹¹.

6. En el verso 41 ocurre la segunda mención de Júpiter, que sólo por el juego descalificatorio antes impuesto, puede convertirse en modelo de dios máximo, el "Latio [...] Ioue" de III 4,6:

ausa Ioui nostro latrantem opponere Anubim,
[osó oponer el ladrante Anubis a nuestro Júpiter]

Es el Júpiter patriótico y capitolino, es "Ioue nostro" que se opone al Anubis egipcio. Creemos que sólo en el presupuesto del cambio radical del discurso puede entenderse esta alusión, con el calificativo "nostro" que ratifica su naturaleza cívica: es el Júpiter romano que ha desbaratado la osadía de una mujer.

En el mismo contexto puede ser leída la tercera y última alusión a Júpiter del verso 66:

uix timeat saluo Caesare Roma Iouem.
[Apenas tema Roma a Júpiter, siendo salvo César]

El César ha adquirido tal dimensión que su figura se equipara a la del mismo Júpiter. La inserción se produce en un contexto patriótico, que enlaza sin violencia con "Ioue nostro", pero que a la vez invita a comparar la distancia que media entre esta imagen-asociada a la de Augusto- y la que se presentó en el comienzo (v.28), y a ver incluso una profunda oposición¹².

¹⁰ STAHL, *op. cit.* p.237.

¹¹ "Elegy 3.11...contains two contradicting viewpoints;...in its first part it takes the time to establish the poet's private position as a natural one, before switching to the viewpoint of public-patriotic *morality* [...]. (Propertius) reproduce the standpoint of official propaganda"; STAHL, *op. cit.* p.238.

¹² Cf.

Vincit Roma fide Phoebi: dat femina poenas,
sceptra per Ionias fracta uehundur aquas.
At pater Idalio miratur Caesar ab astro:

'sum deus; est nostri sanguinis ista fides'. (Elegía IV 6,57-60)

[Vence Roma por la fe de Febo: la mujer recibe los castigos, el cetro quebrado es llevado por las aguas Jónicas. Pero el padre César se admira desde el astro Idalio: 'soy dios; esta es la fe -fide]-

La mención de Pompeyo propone, como fondo de consideración y en una línea en la que este recuerdo resulta inevitable, el enlace con la figura de Julio César cuya presencia se sugiere en el *socero* del v.38. Si no existiera la interdicción oficial a partir de Actium, el poeta podría haber seguido su lista de ejemplos y compararse no sólo con Marco Antonio (cf. II 16) sino con el mismo Julio César, celebrado como *deus* -¿el "Iuppiter" del v.28?- cuya conducta puede asociarse sin violencia a la de Marco Antonio.

En este sentido, los ejemplos míticos de las mujeres convienen más a la relación Cleopatra-Julio César que a la de Cleopatra-Marco Antonio. Se trataría, pues, como señala Stahl, de un *argumentum ex silentio*, ya que en el trasfondo de la condena augustea se dibujarían los *crimina* del 'padre' de Augusto. A partir de esta hipótesis, se explicaría mejor el modo real del indicativo usado en "patienda fuit" del verso 48; la amenaza, en el caso de Antonio, debería quizás haber tomado un matiz potencial, o más propiamente irreal -*patienda fuisset?*-. El indicativo parece estar señalando otra instancia y no es inverosímil que se refiera a la presencia de Cleopatra en Roma bajo la protección de Julio César.

7. Los versos finales están introducidos por un *at* que marca una separación con lo anterior. La nueva aparición del *nauita* lleva inevitablemente a recordar los ejemplos del comienzo, a volver sobre el "nauita" del verso 5 enfrentado a los peligros de la muerte. Así, sólo superficialmente considerado, este dístico sería un elogio formulario al César victorioso en Actium. Y que el navegante reciba "the official answer" es un modo admisible de lectura, en tanto no deje de observarse la sutil ambigüedad que encierra el "Caesaris [...] memor". Creemos que el "at" ofrece un interesante indicio, al aparecer en el lugar de una conjunción de naturaleza consecutiva que hubiera quitado de este dístico la posible duda acerca de la interpretación. Sin duda puede verse como un elogio, una celebración a la pacificación del mar Jónico hecha por Augusto, pero en otro nivel de lectura, el modelo enlaza con los versos 5-6 en donde el poeta llama la atención sobre el peligro. El "disce timere" que ha aprendido el "nauita" es el mismo que lleva al poeta a advertirle que sea "Caesaris [...] memor". El recuerdo de Julio César y Marco Antonio, y el triunfo de Octavio que impulsa un programa de saneamiento moral de la república parecen hacerlo necesario.

De estas consideraciones, finalmente, puede establecerse la distancia que separa la Cleopatra properciana de la de Horacio. La oda I 37 progresa en el desarrollo psicológico del personaje, desde la *hybris* del dominio imperial hasta la catástrofe de la derrota, en la que la reina adquiere su grandeza trágica, y una fuerza moral deliberadamente magnificada¹³. Creemos que, más que un "panegyric of the vanquished

dad- de nuestra sangre']. También III 4, con la referencia a *deus Caesar* (v.1).

¹³ Cf. GOTTFRIED MADEN, "Heroism and hallucination: Cleopatra in Horace C.1.37 and Propertius 3.11", *GB* 16 (1989), p.187.

queen¹⁴, los versos finales de I 37 traen una *dignificatio hostis* destinada a coronar el triunfo augusteo cuya dignidad, en definitiva, acrecentaba su grandeza por la estatura del enemigo.

Nada de esto aparece en Propertio, quien selecciona los datos más denigratorios sobre el personaje; sin embargo, por la cadena de referencias en que el tema de Cleopatra y Actium se integra, el poeta resulta consignar nuevos mensajes que entendemos, al menos parcialmente, opuestos a los de Horacio. Creemos que, en efecto, es acertada la afirmación de Maden¹⁵, y Propertio muestra aquí la posibilidad de trabajar con *slogans* reformando contextos, pero consideramos que el proceso es casi inverso al horaciano. En la oda I 37 aparece la parábola trágica de Cleopatra como heroína final, incorporando una admiración por su gesto último de nobleza que muy difícilmente formara parte de los *slogans* de su tiempo; y, no obstante, esta estrategia converge a la visión de grandeza del triunfo octaviano por elevar la dignidad del adversario, sobre cuya imagen regia y trágica se erige la victoria del romano. Propertio representa la figura femenina con caracteres sórdidos y tiránicos, confiriéndole un sostenido sentido de amenaza. El temor que inspira Cleopatra al romano es relevado por el triunfo del César, y esta conclusión, que desgajada podría considerarse una directa alabanza, se ensombrece por los restantes motivos de la elegía, de modo tal que admite la posibilidad de ser entendida como una advertencia: la temible reina ha sido derrotada por un enemigo mayor que quizás requiera el "Caesaris [...] memor" y ese "disce timere" del inicio.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

EL ARTE DE LA PERSUASIÓN:
CONSIDERACIONES INTERPRETATIVAS DE LA *PHYSIS* DE MEDEA
EN LA PRIMERA *RHESIS* AL CORO

LIDIA GAMBÓN
GABRIELA CERRA

En Medea conviven como dos fuerzas opuestas el θυμός y la σοφία, ambos fuera de todo parámetro. Todo es desmesurado en su persona. Su dimensión es sobrehumana. Su deseo amoroso por Jasón fue desmedido, a tal punto que acarreó la ruina del γένος paterno, afectará al rey de una πόλις que quedará sin gobernante y sin descendencia que pueda proveerle uno nuevo, y llegará al exterminio de su propio γένος.

La forma en que los demás personajes dimensionan estas dos fuerzas en Medea, varía de acuerdo con la imagen que tienen de ella, imagen que en algunos casos proviene de su fama -Egeo y Creonte- y en otros de haber comprobado su potencia y sus efectos -Jasón, la nodriza, el pedagogo-. Tanto la nodriza como el pedagogo temen la cólera de Medea. La primera visión que tenemos de la esposa injuriada, cuando comienza la tragedia pareciera anticiparnos que la venganza va a provenir de su θυμός; un θυμός que no distingue el blanco contra el cual se dirige: tanto destruye a su ἐχθρός (Jasón) como a sus φίλοι (hijos)¹.

Esta perspectiva aparece reafirmada por el mismo esposo de Medea. Jasón se refiere a ella como una leona hacia el final de la tragedia. Recuerda cómo mató a su hermano junto a los altares, antes de embarcarse en la nave Argos, y cómo acaba de matar a sus propios hijos para vengarse del padre (crimen que ninguna griega hubiera osado cometer). Sin embargo es Creonte quien se muestra más conocedor del carácter de Medea que Jasón mismo. Creonte, en realidad teme la χόλος de alguien que es a la vez σοφή e Ἴδρις (v.285). Es este otro aspecto, de origen divino, el que define a Medea de la misma manera que la vehemencia de sus pasiones. Egeo conoce de Medea solamente su sabiduría, no su θυμός (v.677). Curiosamente los dos gobernantes insisten en este punto: Medea es sobre todas las cosas sabia, para bien o para mal de la πόλις le han sido otorgados por sus antepasados los poderes de maga².

¹ La muerte de los hijos a manos de su madre es una innovación de Eurípides con respecto a la versión mítica, pero ya desde el prólogo el espectador comienza a sospechar los verdaderos planes de Medea. Hay en este prólogo una tensión creciente, un miedo por el destino de los hijos que se trasluce tanto de la aprehensión de la nodriza como del pedagogo, que quieren poner a salvo a los niños de la furia de su madre. El impacto final (vv.85-97) está logrado por los gritos de Medea que se escuchan desde el interior y sus hijos que corren a esconderse.

² Para Creonte, Medea es σοφή porque es astuta; para Egeo, Medea es σοφή porque puede entender la voluntad de los dioses. Para un gobernante idealizado (tal como Eurípides nos presenta a Egeo), los dioses encaminan sus decisiones, y Medea es sabia porque puede

Se configuran de esta manera dos ópticas, ambas motivadas por el carácter de Medea, desde las cuales se dimensiona su venganza. Quienes ven a Medea desde una perspectiva más cercana, parecen deslumbrarse por la fuerza de su θυμός, de ese "viento desenfadado" cuya potencia además han experimentado. Pero quienes solo conocen la fama de Medea, quienes aún no han visto, sino únicamente oído de ella y sus poderes, nos acercan esa otra imagen -acaso más temeraria por más encubierta-: la de su σοφία.

El desarrollo de la tragedia mostrará que la venganza de Medea proviene de su σοφία, en tanto justifica el empleo de la πειθώ para llevar a cabo sus planes y pone de relieve en ella un carácter griego más que bárbaro.

Para evidenciar el modo en que opera el discurso persuasivo de Medea, hemos elegido el análisis de la *resis* que Medea dirige al coro de mujeres corintias en el primer episodio.

En el prólogo, Eurípides nos presenta a la Medea mítica, tanto en sus hechos como en su carácter, pero esta Medea no tiene la dimensión que una heroína trágica requiere. En la *resis* de Medea del primer episodio se nos muestra por primera vez otra Medea, una mujer y una extranjera capaz de conmover al coro de ciudadanas corintias. Eurípides nos presenta a esta maga bárbara del mito dotada de elocuencia y sabiduría, aspectos de su carácter que se van a ir revelando en los sucesivos enfrentamientos con Creonte, Jasón y Egeo³.

La eficacia de la πειθώ asociada fundamentalmente al δόλος hace de estos términos una pareja inseparable. Medea, consciente de ese δόλος, establece en sus deliberaciones un divorcio entre lo que ha de decir "con dulces palabras" y lo que va a ejecutar. Las acciones de Medea son siempre premeditadas. Delibera consigo misma acerca de sus planes y no hay inocencia en los proyectos que lleva a cabo. En las tragedias anteriores a las de Eurípides, la intención en el obrar (ἔχων) y el obrar mismo son una única cosa, no hay divorcio entre la actividad mental y los hechos. Y si éste se insinúa, el plano divino respalda las decisiones tomadas. Aquí en cambio, no están los dioses operando, sino Medea argumentando y sus rivales o aliados frente a ella.

interpretar los oráculos divinos.

³ En Medea coexisten la naturaleza divina y la humana, las fuerzas salvadoras del bien y los poderes destructivos del mal. Prescindiendo de los cambios que haya experimentado en las sucesivas elaboraciones del mito, creemos que desde un comienzo presenta estos caracteres opuestos. Algunos críticos consideran que la que antes fue diosa o hada benéfica se transformó en maga hechicera, decayó al nivel humano.

La naturaleza titánica de Medea nos permite colocarla en el mundo primitivo de los dioses preolímpicos -dioses uranios- despedazados por Zeus, en quienes priman las fuerzas elementales, que encarnan conceptos heredados del mundo mediterráneo. Sus atributos son la violencia que manifiesta una imperfección, y la astucia que los acerca a los hombres.

aún su cólera. Y si se reprocha que en otra ocasión primó en sus decisiones su θυμός sobre su σοφία (v. 485), ahora pondrá aquél al servicio de ésta y llevará a cabo su venganza de la manera más terrible. Con esto Medea parece responder a la visión de una Pandora -aunque menos inocente. Eurípides reafirma a través de ella, y de la mujer en general, su opinión de que "es incapaz de hacer el bien y artífice de todo linaje de maldades" (vv.408-409). La mujer, por su obrar, lleva a la disolución del γένος (las hijas de Pelias cierran el γένος de Pelias; la hija de Creonte, el de Creonte; Medea cierra el γένος de su padre al matar a su hermano y el de esposo al matar a sus hijos). En cuanto a la πόλις, la mujer la conduce a la perdición, al anteponer sus intereses individuales⁴.

Nada caracteriza mejor el modo en que opera la πειθῶ de Medea, que la premeditación de su venganza. Medea planea esta venganza de la misma forma que un estratega proyecta una batalla.

Μη. - ἦν μοι πόρος τις μηχανή τ' ἐξευρεθῆ
 πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιπείσασθαι κακῶν,
 τὸν δόντα τ' αὐτῷ θυγατέρ' ἢ τ' ἐγῆματο
 σιγᾶν... (vv.260-262)

Med. - Si alguna salida, algún recurso fueran descubiertos por mí para hacer pagar a mi esposo la culpa de sus males...⁵

El estratega considera las posibilidades antes del choque entre los ejércitos, porque sabe que en el fragor de la batalla no podrá tomar decisiones con la mente fría ni podrá juzgar con claridad los hechos. Medea no quiere darle oportunidad alguna a su rival de deshacer sus planes, por esto los organiza de antemano, elige opciones tentativas, determina las armas que empleará, se decide por los métodos para los que tiene mayor habilidad, y aún prevé su retirada y su refugio después de la victoria. Busca alianzas que le sean una protección en su destierro y la defiendan de sus enemigos. Está dispuesta a morir, si es preciso, llevando sus planes hasta las últimas consecuencia. Finalmente, como un verdadero guerrero se da ánimo antes de lanzarse a la batalla.

Μήδεια, δουλεύουσα και τεχνωμένα

⁴ La mujer, por las condiciones de su misma naturaleza es el instrumento perfecto para la πειθῶ. Ya Hesíodo nos habla en la *Teogonía* (v.585) del castigo que Zeus impuso a los hombres por el robo de Prometeo, el καλὸν κακὸν ante el cual no pudieran resistirse: la mujer. La πειθῶ, vinculada a lo exteriormente agradable y bello (bellos son los presentes que enviará Medea a la hija de Creonte, y bellas las palabras con que engañará a Jasón y al rey acerca de sus intenciones), lleva implícita un δόλος al establecer una distinción entre lo que es exteriormente hermoso, aunque no necesariamente bueno. De esta manera, la valoración moral queda separada de la estética.

⁵ Las traducciones del texto griego nos pertenecen.

ἔρπ' εὐ τὸ δεινόν' ν ἕν ἀγών εὐ ψυχίας (vv. 402-403)
 No escatimamos nada de lo que sabes, Medea, en hacer proyectos y artificios.
 Marcha hacia lo terrible. Ahora es el momento de la decisión.

Medea toma la imagen de un ataque contra una ciudad para describir lo que le ha sucedido. Ahora planea contestar ese ataque, y con la valentía y la fuerza de un guerrero, destruir a sus enemigos.

Μη. - ἔμοι δ' ἄελλπον πρᾶγμα προσπεσὸν τόδε
 ψυχὴν διέφθοραχ' οἴχομαι δὲ καὶ δίου
 χάριν μεθεῖσα κατθανεῖν χρῆζω, φίλοι (vv. 225-227)
 Med. - Este hecho que cayó imprevisto sobre mí ha devastado mi alma; desfallezco y tras haber perdido el encanto de la vida, deseo morir, amigos.

Por su condición de bárbara, al iniciarse la primera *resis* frente al coro, se espera de Medea una actitud violenta, sobre todo porque las mujeres han estado hablando acerca de su θυμός (vv.216-219). Sin embargo Medea sale del palacio para que ellas no le reprochen que se niega a hablar y a exponerse a ser persuadida. Medea toma las armas griegas -el discurso persuasivo- para enfrentar una disputa en una ciudad griega.

Medea se queja de que las mujeres emiten un juicio sobre ella sin conocerla y sin que haya cometido injusticia alguna contra los ciudadanos de Corinto. Tanto en Grecia como en el extranjero la δίκη es arbitraria:

Μη. - δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστ' ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν (v. 219)
 Med. - Pues no hay justicia ante los ojos de los hombres.

A través del carácter general de esta sentencia, Medea se asegura cierta imparcialidad por medio de la cual está diciendo a las mujeres: 'Ustedes me están juzgando mal'. A Medea le interesa mostrar que la fama de un hombre no siempre revela lo que el hombre es en realidad y que por lo tanto su propia fama, la imagen verbal que las mujeres recibieron acerca de ella, no necesariamente condice con la Medea real. Sin atacar directamente al coro, Medea pretende inscribirse entre los "mortales de costumbres pacíficas que adquirieron mala reputación injustamente" (vv.216-218)⁶.

Medea debe construir una nueva imagen de sí misma frente a las mujeres, de

⁶ La posibilidad de una πειθῶ-δόλος hace necesario considerar la contraposición serparecer, que como es obvio no conlleva una implicación recíproca. La *resis* de Medea del primer episodio va guiando hábilmente dicha contraposición marcada entre los vocablos relacionados con la vista y con el conocimiento. Los vocablos de 'ver' ὁμμάτων (v. 216) δεδορκώς (v.221), βλέπειν (v.247), εἰσορᾶν (v.264) están vinculados a las apariencias, a lo exterior, a la forma. La vista nos permite un cierto grado de conocimiento, pero no nos garantiza llegar a la esencia de los objetos, de los hombres ni de las acciones de los hombres.

ahí que parte de su discurso lo dedique a la expresión de su estado anímico. Si Medea consigue mostrarse como una mujer que es toda θυμός abatida por sus emociones, esto la acercará al corazón de las mujeres y disminuirá ante los ojos de ellas su peligrosidad. Medea quiere que a esta altura de su discurso el coro crea que ella piensa en quitarse la vida, más que en dirigir su venganza contra quienes la han injuriado. (vv. 225-227). Una vez que las mujeres se han identificado con Medea plenamente, y evalúan su agravio como inmerecido, ellas mismas consideran justa su venganza: Coro "Haré esto. Castigarás pues justamente a tu marido, Medea" (vv.267-268a).

La imagen de Medea no solo se configura por su fama de maga, sino también por su condición de bárbara. Por este motivo Medea necesita convencer a su auditorio de que a pesar de la inmensidad de su dolor, es capaz de ser sensata. Y así reafirma con sus palabras que si antes, por sumisión a su esposo adoptó las costumbres de la Πόλις, ahora, aunque Jasón la haya injuriado, acatará esas leyes pues piensa:

Med.- No apruebo al habitante, que habiéndose vuelto presuntuoso, es irritante para los ciudadanos a causa de su ignorancia. (vv.224-225)

Medea ataca primero los prejuicios que el coro pudiera tener contra ella y luego muestra un deseo de sumisión a los intereses de la Πόλις que predispone bien a las mujeres y que le permiten finalmente llamarlas "amigas" (v.227).

Este giro brusco en el discurso subraya la condición del auditorio a la que apelará Medea: φίλοι. Enumera entonces las desgracias que sufren las mujeres, pues piensa que indefectiblemente compartirán sus males y sus penas.

Med.- La criatura más desgraciada entre todos los seres vivos que tienen entendimiento, somos las mujeres. En primer lugar es necesario que ellas compren un esposo con abundancia de riquezas, y tomarlo como déspota de su cuerpo; y este mal es aún más doloroso que el otro. Por eso el mayor peligro residiría en tomar uno malo o uno bueno. Para la mujer no es de buena fama repudiar al esposo.(vv. 230-237)

Medea escoge una situación social: la situación matrimonial de las mujeres y la suya propia para llevar el planteo ético filosófico (apariencia-realidad) a un plano concreto. Todo el resto de la *resis* de Medea apunta al enfoque de la relación matrimonial en el plano social (no se invoca aquí el plano religioso). Así la situación de la mujer se define como la más desgraciada porque:

- a) ella es quien más entrega en la convención matrimonial (riquezas, su propio cuerpo).
- b) el esposo puede repudiar a la esposa, pero la separación para la mujer es de mala fama.

Medea define la felicidad de la mujer dependiendo de la ética del esposo que le

toque en suerte: "Por esto el mayor peligro sería tomar uno malo o uno bueno" (vv. 235-236). Pero esta ética no se puede medir, y la realidad social demuestra que si una mujer, después de haber tomado a un hombre por esposo (basándose en la buena fama de éste) descubre que en realidad es 'malo' y decide separarse, resulta de esto que la que obtiene 'mala fama' es ella y no su esposo. De modo que las apariencias (fama) no implican un juicio crítico justo. Lo que la sociedad cree justo no es siempre aquello que en verdad lo es⁷.

Sabiendo que el coro ya ha hecho suyas las palabras que ha escuchado, Medea agrava aún más su situación frente a las mujeres, al presentar el hecho de que ella, además, es extranjera.

Med. - Tras haber llegado a nuevas costumbres y leyes es necesario ser adivina, si no se las ha aprendido desde el hogar, para dedicarse al esposo, cualquiera sea, de la mejor manera posible. (vv. 238-240)

De la misma forma enumera a continuación las ventajas de la situación del hombre en el matrimonio y rechaza el argumento de que el hombre corre peligro y se esfuerza en la batalla, mientras la mujer permanece protegida en la casa:

Med. - En cuanto a los que dicen que vivimos una vida libre de peligros en el hogar, mientras ellos luchan con la lanza, se equivocan; preferiría tres veces resistir de pie junto a un escudo mucho más que parir una sola vez. (vv.250-251)

Con la frase: "Pero el mismo discurso no conviene a ti y a mí" (v.252), Medea marca otro giro brusco en su *resis* que hace que las mujeres concluyan por lo que sigue, que si la posición de ellas es desventajosa, tanto más la de Medea.

Medea puede consubstanciarse con la situación de las mujeres, pero ellas no pueden comprender la suya en toda su dimensión por cuanto ella es: ἔρημος, ἢ πολις (v.255); οὐσ' ὑβρίζομαι πρὸς ἀνδρός (v.255-255); ἐκ γῆς βαρβάρου (v.256); οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐκὶ συγγενῆ (v.

⁷ La contraposición ser-parecer, llevada al plano ético se define como relativa a la óptica del que juzga. Los conceptos de καλόν-κακόν, δίκαιον-ἀδίκαιον pueden ser manipulados por medio de la πειθῶ. Un discurso -y de hecho el de Medea lo es- puede hacer uso de esta situación de modo que sea el hablante el que delimite la perspectiva de su auditorio haciendo que lo que es malo parezca bueno y viceversa. Esto es lo que sucede con la venganza de Medea: al ser ella quien define la óptica, el coro al concluir la *resis*, terminará por aprobarla.

257)⁸. De esta forma, Medea intenta, al definir su situación de soledad respecto de las demás mujeres, que vean que también la situación de ellas es de soledad con respecto al hombre.

En los versos 254-255 Medea plantea a las mujeres corintias los atenuantes de la situación de la mujer en el γένος y en la πόλις, para contraponerlos inmediatamente después con su propia situación. No hay consuelo para ella: los hechos son extremos, su dolor es inmenso, la injusticia recibida, inmotivada. Medea, que ha hablado en primer lugar a las 'cuidadanas' desde su condición de mujer repudiada, cierra ahora su discurso hablando a las 'mujeres ciudadanas' desde su condición de mujer bárbara repudiada, lo que suma para ella desventajas que harán que el coro se conmueva. Prepara el camino para justificar su cólera y venganza también desmesuradas y se asegura el silencio de las mujeres cuando descubran sus verdaderos planes.

Si alguna salida, algún recurso fuera descubierto por mí para hacer pagar a mi esposo la culpa de sus males, callad. (vv.260-263)

Esta primera *resis* que Medea dirige al coro (vv.214-266) es la más retórica e impersonal de las tres. La hemos analizado en detalle para demostrar cómo se despliegan en ella todos los recursos de una σοφία instrumentada por la πειθῶ y dirigida a fines preestablecidos. Aquí Medea deja de lado todo lo referente a su venganza y hace hincapié, en cambio, en las desdichas e injusticias sufridas. En este discurso, la χόλος de Medea está rigurosamente subordinada a sus propósitos inmediatos de ganar la simpatía del coro.

La segunda *resis* que dirige a las mujeres corintias (vv.364-409) en la que sopesa las distintas formas de venganza, es más bien una disquisición consigo misma, en la que el coro resulta ignorado como interlocutor.

⁸ La situación de Medea y de las mujeres en general está definida por términos vinculados con el alejamiento, la soledad y la separación, mientras que con relación al hombre están vinculados a la idea de unión y compañía:

Mujer: ἡ χωρητόν οὐ γὰρ εὐκλειεῖς ἀπαλλαγαί

γυναίξιν, οὐδ' οἶόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν (v. 236-237)

Para la mujer no es de buena fama la separación, ni repudiar al esposo. (vv.236-237)

ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν (v.247)

Para nosotras, en cambio, es necesario mirar hacia una sola alma. (vv. 247)

Hombre: ἀνὴρ δ' ὅταν τοῖς ἔνδον ἀχθῆται ξυνών,

ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης

ἢ πρὸς φίλον τιν' ἢ πρὸς ἥλικα τραπεῖς (vv. 244-246)

El hombre, por su parte, siempre que está disgustado con ellas, saliendo fuera de la casa, libera al corazón de su aflicción -dirigiéndose hacia algún amigo o hacia alguien de su edad. (vv.244-246).

La tercera *resis* es la más cruel de todas, donde Medea se revela con todos los poderes de la *πειθῶ*: hará venir a su esposo para mostrarle que en realidad aprueba sus nuevas bodas, usará regalos engañosos para seducir a la nueva esposa y se valdrá de sus hijos como instrumento de su venganza. Uno de los efectos más impactantes de esta *resis*, es la falta de horror con que Medea despliega sus planes frente al coro. No lo considera más como un interlocutor ni se interesa por ganarse su favor, simplemente lo ve como un espectador que va a presenciar su venganza.

A medida que Medea cobra dimensión, el coro la pierde. En la primer *resis* el coro es un grupo de mujeres ciudadanas que va a enfrentarse con una extranjera repudiada, y ya en la última, el coro está en presencia de una maga poderosa. Su último grito: (vv.807-810) nos trae ecos de la descripción que la nodriza hizo del *θυμός* de Medea (v.38). Al final de la tragedia, la Medea demoníaca ha triunfado sobre la heroína humana. Como consecuencia de esta tercera *resis*, en la que Medea abandona todo intento de persuasión e ignora completamente al coro, éste comienza a retirarle su alianza, y expresa todo su horror en un *χομμός* en el que intenta disuadir a Medea del infanticidio (vv. 815-818).

Medea muestra un manejo del arte retórico, del cual ella es plenamente consciente, vinculado a su deseo de persuasión que ejerce no solo con el coro, que en definitiva no representa ningún obstáculo, sino con sus enemigos Creonte y Jasón, y con aquel cuyo favor desea obtener, Egeo.

En el plano político (frente a los gobernantes), y en el familiar (frente al causante de su deshonra), Medea desplegará todo el poder de la *πειθῶ*; y artífice de un *δόλος* que se esconde bajo el engaño sutil de hermosas palabras, la venganza llegará implacable.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, IRENE. "El mito de Medea y su reelaboración literaria por Eurípides y Apolonio", *Logos* 10-11, Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires, 1954.
- BUXTON, R.G.A. *Persuasion in Greek tragedy: A study of peitho*. London, Cambridge University Press, 1982.
- CONACHER, D.J. *Euripidean drama: Myth, theme and Structure*. Cap.10 "Medea: from folk tale to tragedy", University of Toronto Press, 1967.
- DETIENNE, MARCEL. *Los Jardines de Adonis*. Madrid, Akal Universitaria, 1983.
- JAEGER, W. *Paideia*. México, F.C.E., 1982.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. *El mundo de la lírica griega antigua*. Madrid, Alianza, 1981.
- VERNANT, J.P. *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Cap. III "El matrimonio". Siglo XXI, 1a ed., 1982.
- *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel, 1982.
- VÍLCHEZ, MERCEDES. "Anticipo sobre el léxico político en Eurípides", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, T. I, Madrid, 1989.
- EURÍPIDES. *Medea*. Edited by Adan Elliott. London, Oxford University Press, 1969.
- EURÍPIDES. *Medea*. Trad. y notas de María Celina Griffiero. Buenos Aires, Columba, 1972.

HESÍODO. *Los trabajos y los días*. Trad.de Miguel Jiménez Aquino. Madrid, Biblioteca Greco-latina, 2ª ed., 1920.

HESÍODO. *La teogonía*, Trad.de Luis Segalá y Estalella. Barcelona, Tipografía "La Academia", de Serra Hnos. y Russel, 1910.

HOMERO. *Iliada*, trad.de Luis Segalá y Estalella. 4a ed. Buenos Aires, Losada, 1968.

HOMERO. *Odisea*, trad.de Luis Segalá. 12ª ed. Bruguera, 1980.

FUNCIÓN Y ORGANIZACIÓN RETÓRICA DEL PRÓLOGO
EN LAS COMEDIAS DE TERENCEO

MARTA GARELLI

El uso peculiar que hace Terencio del prólogo y su diferencia en este aspecto con los comediógrafos griegos y latinos que lo precedieron han atraído frecuentemente la atención de la crítica. Los autores de la Comedia Media y Nueva utilizaron los prólogos especialmente para la exposición del argumento o para dar algunos datos que hicieran inteligible al público el comienzo de la acción. La mayoría de las comedias de Plauto tiene un prólogo expositivo (*prologus argumentatiuus*) y unas pocas prescinden completamente de él¹. Posiblemente Terencio hubiera seguido esta última tendencia si no hubiera sido atacado por su adversarios: esto es lo que parece deducirse de dos pasajes de su prólogo. El primero pertenece a *Audria*, su primera obra representada, y en él lamenta tener que gastar esfuerzos en escribir prólogos cuya función no es narrar el argumento de la obra, sino defenderse de sus rivales:

Nam in prologis scribundis operam abutitur,
non qui argumentum narret, sed qui maleuoli
ueteris poetae maledictis respondeat. (5-7)

El segundo pasaje corresponde a *Phormio*. En él imagina que un posible crítico podría alegar que, si el poeta no hubiera sido atacado por su rival, no tendría nada que decir en el prólogo:

Vetus si poeta non lacessisset prior,
nullum inuenire prologum potuisset nouus
quem diceret, nisi haberet cui male diceret. (13-15)

Los prólogos terencianos, pronunciados por un actor vestido de 'prólogo' o por el *dominus gregis*, no narran el argumento de la obra, no dan antecedentes o indicios para su comprensión, no son recitados por un personaje de la comedia, como en algunas obras de Plauto: en síntesis, no guardan relación alguna con la ficción y quedan totalmente divorciados de la comedia. Esta innovación de Terencio que consiste en la separación del prólogo de la ficción dramática, hace reaparecer, bajo nueva forma, la función que cum-

¹ G.E.DUCKWORTH, *The nature of Roman comedy*, Princeton, University Press, 1952, 211ss.

plía, en la Comedia Antigua, la parábasis: poner en contacto al autor con el público². En tanto la Comedia Antigua establecía un 'distanciamiento' mayor, puesto que la parábasis irrumpía en medio de la ficción dramática, Terencio parece no haberse atrevido a tanto, quizás porque las tramas de la Comedia Nueva, más lógicamente construidas y complejas, eran menos apropiadas para este tipo de corte. Sus prólogos, netamente separados de la acción dramática, establecen este contacto directo autor-público para dar cuenta de la polémica literaria con sus rivales, tema que también frecuentemente era tratado en la parábasis de la Comedia Antigua.

Terencio compuso estos prólogos no para las obras, sino para sus representaciones y en función de ellas. Así se explica que *Hecyra* tenga dos prólogos, compuestos para la segunda y tercera representación de la obra, en los que se dan noticias sobre los inconvenientes que se suscitaron la primera y segunda vez que se llevó a la escena. Interesa, por tanto, en el análisis de los mismos, tener en cuenta la cronología de las representaciones. Según Beare³ el orden en que se representaron es el siguiente:

1. *Andria* (166 a.C.)
2. *Hecyra* (165 a.C.). Fracaso.
3. *Heautimoroumenos* (163 a.C.)
4. *Eunuchus* (161 a.C.)
5. *Phormio* (161 a.C.)
6. *Adelphi* (160 a.C.)
7. *Hecyra* 2da. y 3ra. representación (160 a.C.)

La función de estos prólogos es defender al autor de los ataques que Lucio Lanuvino y otros miembros del *Collegium Poetarum* le dirigían, quizás por este mismo medio, los prólogos de sus propias obras. Terencio recurre a la retórica en busca del modelo consagrado para construir una defensa: el discurso forense es naturalmente ese modelo. Nuestro propósito es analizar algunos de los componentes que configuran la organización retórica de estos prólogos: el emisor del discurso, el destinatario, la argumentación defensiva y la *captatio benevolentiae*.

El emisor

En cuatro de los prólogos (*Andr.*, *Eun.*, *Phorm.* y *Adel.*) el emisor presente, visible para el público, es la figura convencional del *Prologus* que apenas oculta a Terencio (auténtico emisor en cuanto es autor del mensaje), a quien no se menciona por su nombre,

² Cf. RADD K. EHRMAN, "Terentian Prologues and the Parabasis of Old Comedy", *Latomus* XLIV-2 (1985), pp.370-376. El autor se propone demostrar que "this comic poet does in his own way present *publicae orationes* directly to his audience, and that he is perhaps closer to Old Comedy than is usually considered" (p.370).

³ W. BEARE, *La escena romana*, Buenos Aires, Eudeba, 1964, p.79.

sino como el *poeta*. Se trata, en realidad, de un emisor complejo: autor + Prólogo⁴. No se ponen de acuerdo los críticos sobre el traje o señal especial que llevaba el Prólogo (algunos afirman que sostenía en su mano una rama de olivo para indicar que era un suplicante que solicitaba el favor del público) aunque parece que su función resultaba siempre clara para lo espectadores y no reclamaba signos muy evidentes. Que se trataba de un *adulescens* lo testimonian los primeros versos del prólogo del *Heauton.*, en lo que Ambivio Turpio advierte al público que no debe sorprenderse de que un rol que representa siempre un hombre joven le haya sido confiado a un viejo:

Ne cui sit uestrum mirum cur partis seni
poeta dederit quae sunt adulescentium,
id primum dicam ... (1-3)

El prólogo de esta comedia, así como el de *Hecyra* (el de la tercera representación) los recita este famoso *dominus gregis* (director de compañía), histrión de extraordinario prestigio que había puesto en escena comedias de Cecilio⁵. Como en el caso de las otras cuatro comedias, también se trata de un emisor complejo: Terencio + Ambivio Turpio; sólo que en este caso Terencio está más disimulado tras los rasgos de una persona conocida e identificable para el público, que hasta hace referencias a su propia trayectoria de actor⁶.

¿Por qué Terencio recurre a él en estas dos comedias? Quizás para sacar partido de su *auctoritas* frente al público en dos ocasiones excepcionales: la primera, al principio de su carrera, cuando seguramente los ataques de lo adversarios le resultaban más duros; la segunda en la representación de una comedia que había sufrido ya dos fracasos. En ambas ocasiones, Ambivio pone de relieve el carácter especial de su participación, instituyéndose como *orator*, término que en un contexto en el que se pide al público que actúe como juez, debe ser entendido como *abogado*:

Oratorem ese uoluit me, non prologum;
uestrum iudicium fecit, me actorem dedit⁷ (*Heauton.* 11-12)
Orator ad uos uenio ornatu prologi (*Hec.* 9)

⁴ Tomamos el concepto de emisor complejo de K.KERBRAT-ORECCHIONI, *La enunciación*, Buenos Aires, Hachette, 1986, p.319.

⁵ *Hec.* 14.

⁶ *Hec.* II ss.; *Hec.* 47-52.

⁷ En este verso se juega con el doble significado de *actor*: Ambivio es a la vez actor en la comedia y actor en un juicio (acusador). En este prólogo, además de defender a Terencio de la acusación de *contaminatio*, acusa a L.Lanuvino por sus muchos defectos, lo que justifica el uso jurídico de *actor*. Para la comprensión de este y otros términos jurídicos en los textos que analizamos, véase: Gabriella Focardi, "Linguaggio forense nei prologhi terenziani", *SIFC* 44-1 (1972) p. 55-88.

En *Heauton*. 13-15, Ambivio declara que está diciendo un discurso que escribió otro ("ille ... qui orationem hanc scripsit quam dicturus sum"), es decir, hace explícita la presencia de un 'emisor complejo'. Pero como dijimos antes, la figura de Terencio está más disimulada tras la de este actor, perfectamente identificable para el público. Cuando en estos dos prólogos se usa la primera persona, no queda otra posibilidad de referencia que Ambivio Turpio. En cambio, en los otros prólogos, hay al menos dos ocasiones en que la primera persona delata la referencia a Terencio mismo y no a su representante, el Prólogo. Esto sucede en pasajes de alta tensión emotiva, en los que la defensa se transforma en amenaza:

Dehinc ut quiescant porro moneo ut desinant
maledicere, malefacta ne noscant sua. (*Andr.* 22-23)

Is ne erret moneo et desinat lacessere;
habeo alia multa quae nunc condonabitur,
quae proferentur post, si perget laedere
ita ut facere instituit ...(*Eun.* 16-17)

El uso del performativo *moneo* no tendría sentido en boca de la figura convencional del Prólogo que, como tal, no tendría derecho a 'advertir' al "maleuolus uetus poeta" y sus secuaces. Resulta claro que es la voz de Terencio la que se oye en la advertencia y en la amenaza de que pasará a la ofensiva si los ataques persisten.

El destinatario

Todos los prólogos tienen un destinatario directo, obvio, que es el público que asiste a la representación, al cual, explícita o implícitamente, se lo constituye en juez:

1) explícitamente:

Heauton.12: uestrum iudicium fecit

Eun.29: Id ita esse uos iam iudicare poteritis.

Adel.4: ... uos eritis iudices.

2) implícitamente, en todos los prólogos, puesto que la *captatio beneuolentiae*, que ocupa un buen espacio en todos ellos, hace suponer que el emisor intenta inclinar al público hacia lo que considera justo, intenta persuadirlo para que falle la causa a su favor.

Pero en todos ellos (excepto en los de *Hecyra*, cuya finalidad es distinta de la de los otros prólogos: explicar las razones por las que fracasaron las representaciones anteriores), hay un destinatario no presente, pero a quien apunta Terencio: el *uetus poeta* (Luscio Lanuvino según el testimonio de Donato) y otros poetas rivales. Varias veces se declara que el poeta 'responde' a las acusaciones de sus enemigos con sus prólogos, lo que es un indicio de que la relación de alocución que él tiene en mente es: Terencio (locutor) - Luscio Lanuvino (alocutario). Los prólogos de las comedias de ambos poetas constituirán un diálogo, no dicho cara a cara, sino frente a un público que, en su calidad

de tal, no tiene el derecho de responder.

Podemos sintetizar esta compleja situación de enunciación con el siguiente esquema:

EMISOR		RECEPTOR	
quien tiene la intención de comunicar	quien emite realmente el discurso	a quien se di- rige el mensaje y va a responder	quien lo recibe sin posibilidad de responder
TERENCIO	PRÓLOGO AMBIVIO TURPIO	LUSCIO LANUVINO	PÚBLICO

Terencio nunca llama por su nombre al "uetus poeta". Destaquemos otras expresiones con que se alude a los rivales: "qui accusant" (*Andr.*1); "istorum", déictico que en el vocabulario jurídico señala siempre a la parte contraria (*Andr.*21⁸); "maleuoli" (*Heauton.*16, *Adel.*15) "iniqui et aduersarii" (*Adel.*2).

La argumentación defensiva

Hemos dicho que los prólogos se plantean como un discurso forense de defensa. Las acusaciones las conocemos sólo a través del discurso del defensor que, naturalmente, nos da una visión subjetiva de ellas: la calificación tanto del acusador ("maleuolus") como de la acusación ("maledictum") nos hace percibir al acusado como víctima de calumnias e injurias.

Veamos cada una de las acusaciones y el tipo de defensa que en cada caso se ofrece.

1) En *Andr.*16 se hace referencia a la advertencia de los rivales del poeta de que "contaminare non decere fabulas" (también en *Heauton.*17). Esta acción, *contaminare fabulas*, es la que Luscio Lanuvino considera un *factum iniustum* que no concuerda con la ley. La respuesta en ambos lugares es la misma: se da lo que, en términos jurídicos, se denomina una respuesta débil (*feci*) pero se la 'viste' con un adverbio que modifica el carácter jurídico de la acción⁹: *feci sed iure*. Porque, ¿cuál es la ley que, según el acusador, se ha violado? Sobre temas literarios no hay otra que la tradición de los autores precedentes reconocidos como buenos. Esta es la ley que autoriza a Terencio a proceder como lo hizo y a seguir haciéndolo:

⁸ En todos los prólogos, sin excepción, se alude al defendido con el déictico *hic* y al adversario con *iste*, como era de práctica en la tradición oratoria forense.

⁹ HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966, I, p.125.

...factum hic esse id non negat,
neque se pigere et deinde facturum autumat. (*Heauton*.18-19)

"Habet bonorum exemplum" (*Heauton*.29) para proceder así, puesto que lo mismo han hecho Nevio, Plauto y Enio (*Andr*.18). Y se remata el argumento con una ironía: el poeta prefiere sus 'defectos' (antífrasis: su calidad poética) antes que las 'virtudes' de sus detractores ("quorum aemulari exoptat negligentiā / potius quam istorum obscuram diligentiam", *Andr*.20-21).

Otro argumento de Terencio para defender su *contaminatio* es que ha tomado de *Perinthia* de Menandro, para insertarlos en *Andria*, los elementos "quae conuenere" (*Andr*.13). Su procedimiento, por tanto, está legitimado por un principio repetido en todo el criticismo antiguo: el de la *conuenientia*, lo *aptum* (*quid deceat*).

2) La siguiente acusación a la que el poeta debe responder es la de haber recibido ayuda de sus importantes amigos, Escipión Emiliano y los miembros de su Círculo. Cuando la acusación aparece por primera vez, Terencio le resta importancia y ni siquiera juzga necesario elaborar un argumento para rebatirla: tan sólo apela al recto juicio del público para resolverla ("arbitrium uestrum, uestra existimatio ualebit", *Heauton*.24-25). Pero el cargo parece haber reaparecido, ya que el poeta contesta por segunda vez a él en otro prólogo (*Ad*.15 ss.). El argumento que utiliza es semejante al que usó en *Andria* para defenderse del cargo de 'contaminar' sus comedias: acepta el cargo, pero no lo considera un hecho ilegítimo (*feci sed iure*) ya que estar entre los mejores hombres de su generación es tan honroso como pertenecer al círculo de los mejores poetas latinos:

quod illi maledictum uehemens esse existimant,
eam laudem hic ducit maximam, cum illis placet
qui uobis uniuersis et populo placent. (*Ad*.17-19)

3) A la acusación de *furtum* que aparece primero en *Eun*.23 y luego en *Ad*.13, Terencio responde rechazando la calificación legal del *factum*: lo que él ha hecho y no niega ("indicio de se ipse erit", *Ad*.4) es otra cosa (*feci, sed aliud*). Deben analizarse bien los hechos para comprobar que no se trata de un *furtum*. En el primer caso, a la acusación de que ha tomado los roles del parásito y del soldado de una antigua pieza de Nevio y de Plauto llamada *Colax*, el poeta responde:

si id est peccatum, peccatum imprudentiast
poetae, non quo furtum facere studuerit (*Eun*.27-28)

Estos personajes, declara, los ha tomado del *Colax* de Menandro para su *Eunuco* "sed eas factas prius Latinas scisse sese, id uero pernegat" (vv.33-34). La acción cometida (calificada como *furtum* por el acusador), no puede justificarse por sí misma, sino que debe echarse mano a circunstancias o condiciones especiales que la rodearon (*qualitas assumptua*), en este caso a un *error* o *imprudencia*. El defensor recurre a la *purgatio*

que consiste en la atribución de una condición irresistible que ha llevado a la comisión del hecho, en el que sin embargo no ha habido mala voluntad. El poeta se ha propuesto aplicar el tradicional recurso de la *contaminatio* (tomar elementos de más de una obra griega para construir una latina, procedimiento, según se deduce de los prólogos, no aceptado por sus detractores que practicarían la traducción de una sola obra griega) y no tomar escenas de obras latinas (*furtum*); si otro autor latino ya ha tomado estas obras, el poeta declara desconocerlo.

La defensa asumida en el segundo caso, se basa también en la definición de la causa (*status finitionis*); el acusado reconoce nuevamente: *feci, sed aliud*. Plauto ha tomado como fuente de su *Commorientes* la comedia *Synapothnescontes* de Dífilo, pero ha dejado la esena inicial en que un hombre joven roba una muchacha a un rufián. Esta es precisamente la escena que Terencio ha tomado de ella, palabra por palabra ("uerbum de uerbo expresum extulit", v. 11). Terencio propone al público-juez la recalificación del *factum*: no se trata de un robo sino de retomar un pasaje que Plauto desdeñó ("pernoscite / *furtum factum existumetis an locum / reprehensum, qui praeteritus neglegentias*", *Ad.14*). Para cerrar su argumentación, Terencio recuerda que los personajes y las situaciones de la Comedia Nueva son prototípicos (*matrona bona, gloriosus miles, parasitus edax, meretrix mala; falli per seruom senex, amare, odisse, suspicari*) y remata todo con una *sententia* de validez universal ("denique, nullum est iam dictum quod non sit dictum prius", v.41) con lo cual plantea el tema como una *quaestio infinita*.

4) Como el "uetus poeta" no ha logrado alejar al poeta de su trabajo de comediógrafo, intenta un nuevo ataque, esta vez contra su estilo: "dicitat quas antehac fecit fabulas / tenui esse oratione et scriptura leui", *Phorm.5*). La respuesta del poeta es indirecta: pone el ejemplo de un episodio disparatado en que una cierva perseguida pide que se acuda en su auxilio (vv.6-8, quizás alusión a algún pasaje de su adversario) y atribuye el éxito que Luscio Lanuvino ha tenido recientemente al mérito de la puesta en escena y no de la obra en sí misma (vv.9-11).

Un argumento defensivo que está presente en todos los prólogos es el hecho de que Terencio se presenta siempre como víctima de un ataque. Permanentemente recuerda al público que nunca ha llevado la iniciativa en esta polémica y que lo único que hace es *respondere maledictis*. Si promete algún ataque es sólo como amenaza para que su adversario deje de agredirlo:

De illius peccatis plura dicet cum dabit
alias nouas, nisi finem maledictis facit. (*Heauton.33-34*)

Tum si quis est qui dictum in se inclementius
existimauit esse, sic existimet
responsum, non dictum esse, quia laesit prior. (*Eun.4-6*)

Captatio beneuolentiae

La *captatio benevolentiae*, a la que se reservaba un lugar también en los prólogos expositivos, ocupa importante espacio en los prólogos terencianos. Este intento de seducción del público-juez -en *Andr.*, *Heauton*, *Eun.*, *Phorm.* y *Ad.* para que tome el partido del poeta y desestime las malignas acusaciones del "maleuolus poeta" y su grupo; en *Hecyra* II para que permita representar en silencio la comedia dos veces fracasada- aparece casi siempre al final de los prólogos.

La forma más común de la *captatio benevolentiae* es la apelación directa al público para solicitarla. A continuación ofrecemos un cuadro con las expresiones más obvias de que se vale Terencio para volver al público-juez *attentum*, *docilem* y *beneuolum*.

	ATTENTUM	DOCILEM	BENEUOLUM
<i>Andr.</i>	animum aduertite(8)	rem cognoscite (24)	fauete, adeste aequo animo (24)
<i>Heaut.</i>	date potestatem mihi/ statariam agere per silentium (35)	animum inducite (41)	adeste aequo animo(35)
<i>Eun.</i>	cum silentio animum attendite (44)	aequum est uos cognoscere (42)	
<i>Phorm.</i>	animum attendite (24)		adeste aequo animo(30) uoluntas uostra si poetam accesserit (29)
<i>Ad.</i>		pernoscite (12)	facite aequanimitas augeat industriam (24)
<i>Hec.I</i>		hanc noscite (8)	
<i>Hec.II</i>	aequo animo attendite (28) date silentium (55)	accipite causam (55)	

Una forma más sutil que se utiliza en varios prólogos para atraerse la benevolencia del público es la que procede del reconocimiento de su capacidad para juzgar¹⁰:

Heauton. 25: Arbitrium uestrum, uestra existimatio / ualebit.

Phorm. 34: Bonitasque uestra adiutans atque aequanimitas.

Ad. 24-5: Facite aequanimitas / poetae ad scribendum augeat industriam

Hec. II, 31-32: Eam calamitatem uestra intellegentia sedabit, ...

También puede proceder la simpatía del público hacia la causa, de la consideración que le merece el orador. Varias veces Ambivio Turpio, fiado en su prestigio de *do-*

¹⁰ Cf. H. LAUSBERG, *op. cit.* I, p. 252.

minus gregis, apela a la benevolencia del público con respecto a Terencio y su obra:

Heauton.41: Mea causa causam hanc iustam esse animum inducite.

Hec.28: Nunc quid petam mea causa aequo animo attendite.

Hec.47: facite ut uestra auctoritas meae auctoritati fauatrix adiutrixque sit./ Si numquam auare statui pretium arti meae / sinite impetrare me ...

Hec.55. Mea causa causam accipite ac date silentium

Otro medio de captarse la voluntad del público consiste en presentar al acusado como un hombre bueno, honrado, bien intencionado, injustamente perseguido, procedimiento que se acompaña con la descalificación del adversario. Así se presenta al poeta en los primeros versos del *Eunuchus*:

Si quisquam est qui placere se studeat bonis
quam plurimis et minime multos laedere,
in his poeta hic nomen profitetur suum. (vv.1-3)

Así como el poeta es presentado como alguien que no intenta herir (*laedere, lacessere*), a los adversarios se los acusa permanentemente por su agresividad:

Eun.4 ss.: Tum si quis est qui dictum in se inclementius
existimauit esse, sic existimet
responsum, non dictum esse, quia laesit prior.

Eun.16-18: ... desinat lacessere,[...] si perget laedere

Phorm.19: hic /poeta/ uoluit, non lacessere.

Este vituperio de la parte contraria se completa con la calificación afectiva que se hace de ella ("maleuolus poeta", "maleuoli", "iniqui"), la que de este modo es percibida por el público como maligna y maledicente: el poeta no debe responder a una acusación sino defenderse de la calumnia.

Traducción de los textos citados

Andr. 5-7: /El autor/ pone todo su esfuerzo en escribir prólogos, no para narrar el argumento sino para responder a las injurias de un malvado viejo poeta.

Phor. 13-15: Si el viejo poeta no lo hubiera atacado antes, el nuevo no hubiera encontrado prólogo para decir, si no hubiera habido a quien injuriar.

Heaut.1-3: Para que nadie se admire de por qué el poeta dio el papel reservado a los jóvenes a un hombre de edad, os lo diré en primer lugar.

Heaut.11-12: El autor ha querido que yo fuera su abogado, no el prólogo; a vosotros ha dado el papel de jueces, a mí de representante legal.

Hec.9: Llego a vosotros vestido de prólogo.

And. 22-23: Les aconsejo que se calmen y que dejen de injuriarme, si no quieren conocer sus propios defectos.

Eun. 16-17: Le aconsejo que no se equivoque y que deje de injuriarme; tengo muchas otras cosas para decir, que le perdonaré ahora, pero que más tarde diré si continúa atacándome como acostumbra hacerlo.

Ad. 17-19: Lo que ellos consideran una gran imputación, él lo juzga un hecho honroso, ya que es grato a aquellos que a todos vosotros y al pueblo lo son.

Eun. 27-28: si esto es un error, el error es la ignorancia del poeta; su intención no ha sido cometer un robo.

Heaut. 33-34: sobre sus errores me extenderé cuando él presente obras nuevas, si no pone fin a sus injurias.

Eun. 1-3: Si hay alguien que se dedica a complacer lo más posible a la gente honesta y a ofenderlos lo menos posible, el poeta se inscribe entre ellos.

Eun. 4-6: Si hay alguien que considera que se ha hablado contra él sin compasión, que considere que se le ha respondido, no que se lo ha atacado, porque atacó primero.

DOS CONCEPCIONES DE LA RELACIÓN DIOS-HOMBRE
EN EL *DIES IRAE* DE TOMÁS DE CELANO

MARÍA LUISA LA FICO GUZZO

1. El *Dies irae*¹:

Este poema latino medieval tiene como autor a Tomás de Celano (1200-1260), miembro de la orden de los franciscanos o frailes menores, uno de los primeros seguidores y amigo personal de Francisco de Asís. Por pedido del papa Gregorio IX se convirtió en el biógrafo de san Francisco. Su producción literaria consta de tres obras en prosa dedicadas a la vida del santo: *Vita prima beati Francisci*, *Vita secunda*, *I miracula beati Francisci*, y de tres poemas pertenecientes al género de la secuencia: *Fregit victor virtualis*, *Sanctitatis nova signa* y *Dies irae dies illa*. Este último fue incorporado al misal para su uso en el rito litúrgico como "Prosa de mortuis" sin el nombre de su autor, por lo cual hubo muchas conjeturas hasta que se le reconoció la autoría al celanense. Otro motivo de duda era el tema de este poema, distinto al de las restantes obras del fraile, todas referidas a la vida de su santo fundador. El *Dies irae* se ubica dentro de la lírica religiosa medieval, en el conjunto poético denominado 'hymnología', compuesto por himnos, laudas y secuencias escritas en latín popular o en dialecto primitivo. El mejor período de esta producción se extiende entre los siglos XI y XIII, en los que el canto litúrgico fue la voz del pueblo. Dentro del conjunto himnológico el *Dies irae* pertenece al género de la secuencia o prosa, una forma literaria creada en la Edad Media a fines del siglo IX. Esta forma poética no pertenece ya a la poesía métrica que seguía los cánones de la poesía clásica, en los que la armonía derivaba de la 'cantidad' de las sílabas, sino que surge como una poesía rítmica, cuya armonía deriva del número de sílabas, el acento tónico y la rima. La secuencia nace en el rito litúrgico: el canto del *Aleluya*, posterior a la lectura de las epístolas y anterior a la lectura del Evangelio, alarga sus terminaciones para dar tiempo al diácono a salir del ambón. Luego, estos alargamientos o melismas se comienzan a rellenar con palabras o expresiones de alegría para facilitar el canto, dando lugar a composiciones poéticas de un ritmo que logra gran éxito y se difunde con rapidez. El autor de secuencias más antiguo es el monje Notker Balbulus de San Galo. Muy pronto se componen secuencias para las misas de todas las fiestas del año litúrgico, inspirándose en el Evangelio del día. Es posible diferenciar tres grupos de secuencias: las notkerianas son las más antiguas, breves, sintéticas y exclamativas; las irregulares, que tienen forma de versículos de salmo y períodos rítmicos de amplitud diversa, y las regulares, que tienen versos apareados a igual número de sílabas, estrofas similares y rima consonante. A este último grupo pertenece el *Dies irae*.

¹ Para ampliar los datos acerca de este poema latino medieval y de su autor, consultar el libro de F.ERMINE, *Il "Dies Irae"*, Genève, L. Olschki S.A., 1928, que se ha usado para este trabajo.

En su versión del misal romano esta secuencia tiene la siguiente forma: diecinueve estrofas de tres versos cada una, los versos son octosílabos, el ritmo está dado por el acento tónico y la rima es consonante (AAA, BBB, CCC, etc.). Los tercetos por el contenido temático pueden ser agrupados de a pares, es decir, en estrofa y antiestrofa, característica propia de la secuencia en la que el diácono cantaba un terceto y el coro le respondía con el siguiente.

Los tres últimos tercetos no pueden ser agrupados de a pares y los dos últimos rompen el esquema rítmico y métrico del resto del poema, por lo que se supone que fueron agregados con posteridad, quizás en el momento de incorporar la secuencia al misal.

En cuanto al uso del poema, F. Ermini² considera que en un principio no fue destinado a la misa de difuntos porque las *sequentiae* eran consideradas canto de júbilo y no podían cantarse en días de duelo. Se cantaba seguramente el primer domingo de adviento, día en el que se lee la epístola de san Pablo a los romanos y el Evangelio de san Lucas en los trozos referidos al día del Juicio Final. Con la difusión de las secuencias, estas fueron admitidas en todo tipo de ceremonias litúrgicas y aproximadamente un siglo después de su composición, el *Dies irae* se destinó a la misa de difuntos y se introdujo en el misal como "Prosa de mortuus". Pero el uso de esta poesía no se limitó al rito, pues el pueblo la adoptó como propia y se cantó o recitó en forma popular en todas las naciones cristianas de Europa. Con el transcurso del tiempo la vigencia de esta humilde poesía fue asombrosa: hubo numerosos intentos de realizar traducciones literarias a las lenguas nacionales y fueron muchos los músicos destacados que le sumaron su arte colocándole música³. Entre ellos se destacan: P. L. de Palestrina, Hadyn, Cherubini, Mozart en su famosa *Misa de Requiem*, Berlioz y Verdi. Pero el ámbito verdadero de la secuencia, según F. Ermini⁴, siguió siendo el pueblo: humildes y oscuras personas entonándola en una misa de convento al son de un órgano y con canto gregoriano, limosneros que recitan el "Diasilla", como lo llaman en dialecto, para bien de las almas de sus benefactores. Ermini atestigua⁵ que aún en nuestra época, en las zonas de Italia donde vivió y predicó san Francisco, se recita por tradición oral en el latín original con interpolaciones de dialecto o en versiones dialectales espontáneas.

El contenido temático del *Dies irae* no es original en el sentido actual del término, pues se entretajan en él textos de la Biblia y conceptos de los doctores y comentaristas eclesiásticos conocidos y manejados por el fraile medieval⁶. Además existía ya en el momento de su composición una gran cantidad de secuencias, himnos y cantos que desarrollaban los motivos poéticos del día del Juicio y de la súplica de perdón, que sirvieron de inspiración a su autor y de los cuales toma a veces frases enteras⁷. Pero su

² Cf. F. ERMINI, *op. cit.* pp. 18 ss.

³ *Ibidem* pp.125 ss.

⁴ *Ibidem* p.136.

⁵ *Ibidem* p.137.

⁶ *Ibidem* pp.83 ss.

⁷ *Ibidem* pp.27 ss.

gran originalidad consiste en el logro de una forma poética definitiva que se arraigó en el alma de tantos hombres expresando un sentimiento unánime y profundo. Con su humilde poesía popular Tomás de Celano brindó palabra poética a un conflicto interior del hombre: su relación con Dios y su destino en el más allá.

En lo concerniente al sentido profundo, el poema nos plantea dos visiones distintas de la relación Dios-hombre, causantes de una tensión interior en el ser humano que se expresa en la súplica a la vez angustiada y esperanzada de la secuencia. Intentaremos analizar su estructura de sentido para ver más detalladamente el funcionamiento de estos conceptos.

2. Estructura de sentido.

Es posible reconocer en el poema cuatro partes claramente delimitadas.

En la primera, que se extiende hasta el terceto 3b inclusive, el autor nos transmite una visión del mundo del más allá, específicamente del día del Juicio Final, de gran fuerza expresiva y plástica. En su elaboración es evidente la presencia del texto del Apocalipsis que relata las visiones del apóstol san Juan. Podemos reconocer subdivisiones temáticas reuniendo los tercetos de a pares. Los tercetos 1a y 1b se refieren a la iniciación del Juicio. El primer verso a manera de invocación conjura la presencia de ese momento tan temido del futuro; luego la presencia del fuego, signo del comienzo del Juicio, con su poder purificador y punitivo; las profecías que anticipan este hecho escatológico clave para el hombre: la de David, el rey del Antiguo Testamento de cuyo linaje desciende Jesús y a quien se prometió un reino sin fin, y la de la Sibila, personaje de la antigüedad clásica rescatado por la época medieval como anunciadora del futuro. En el centro del primer verso del terceto 1b, la palabra "tremor" expresa el sentimiento, casi una experiencia sensorial, que provocará la llegada de la figura principal del Juicio: el "iudex", palabra ubicada, en forma paralela a la anterior, en el centro del segundo verso del terceto. La segunda subdivisión de la primera parte nos muestra la reacción de los seres humanos: todos ("omnes") inclusive los muertos, que resucitarán, serán arrastrados ("coget") frente al trono; el terceto 2b se refiere a la reacción de la naturaleza y de la muerte que quedarán atónitas frente al poder del mundo celestial capaz de quebrar sus leyes. La tercera subdivisión de la primera parte se refiere al Juicio en sí mismo con sus elementos principales: el "Liber" que lo contiene todo a partir del cual el mundo será juzgado destaca el carácter sagrado de la palabra escrita que fija para la eternidad los múltiples y fugaces sucesos del mundo terrenal; el Juez sentado, imagen familiar en el medioevo para la representación de Dios (el *Pantocrator* de las iglesias románicas), indica la iniciación del Juicio; y la revelación de todo lo oculto para permitir tinieblas y ocultamiento y al mundo de más allá como lugar de luz en el que todo velo se descorre y se revela la verdad. En esta primera parte del poema el autor ha hecho una descripción casi pictórica del Día del Juicio Final: una visión escatológica en la que se manifiesta la presencia de un Dios lejano al hombre y atemorizante por la magnitud de su poder y el rigor de su justicia.

La segunda parte del poema abarca los tercetos 4a y 4b. Actúa a manera de bisagra entre la primera parte y la tercera. El terceto 4a está redactado a manera de pregunta. Su primer verso marca un quiebre violento con la primera parte pues el verbo en primera persona del singular introduce a la persona del autor en su individualidad de ser humano. La palabra central, "miser", resalta la condición de insignificancia e indignidad de la persona humana frente a la realidad escatológica previamente presentada. La pregunta destaca el estado de indefensión del hombre frente al Juicio que le hace buscar un abogado ("patronum") para su defensa. El terceto 4b tiene la forma de una respuesta: Dios es el "patronum" al que se debe recurrir. Estos tres versos nos presentan su imagen con rasgos diversos que marcan una transición entre la visión de Dios de la primera parte y la de la tercera: el primer verso nos habla de un "Rex tremende maiestatis", un Rey de un poder que provoca estremecimiento ("tremor"), pero inmediatamente después, en el segundo verso, se destaca una cualidad específica: brinda la salvación por su gracia y en el tercero ese Dios es ya "fons pietatis". Esta segunda parte, además de actuar como bisagra y transición, se constituye en núcleo semántico central, pues en sus dos tercetos plantea la relación hombre-Dios en los dos aspectos que se encuentran en pugna en el poema: Dios lejano y atemorizante - hombre indigno e insignificante, Dios piadoso y salvador - hombre dignificado.

La tercera parte se extiende desde el terceto 5a hasta el 8b. Se distingue claramente del resto porque es una plegaria dirigida a la persona de Dios Hijo: "Iesu pie". Los últimos versos de todos sus tercetos están redactados a manera de súplicas que acercan su estilo al de los salmos bíblicos y, específicamente, al de los salmos de súplica. La figura de Jesús, en su condición de Dios y hombre a la vez, se constituye en el puente o el mediador necesario para salvar el abismo existente entre el Dios "Rex" y "Iudex" de la primera parte y el hombre "miser" de la segunda. Hacia él el hombre eleva su pedido de salvación y piedad de una manera personal. Observemos, recapitulando, que la primera parte es totalmente impersonal, el yo del poeta no aparece y los seres humanos son solo nombrados en forma colectiva y anónima ("omnes") en el momento en que son arrastrados ("coget") frente al trono del juez; en la segunda parte ya aparece el yo del autor, el ser humano individual se atreve a nombrarse, aunque recalando su condición de "miser" frente al "Rex", y a pedir piedad. Ya en la tercera parte la figura humana ha cobrado importancia: se anima a elevar una extensa plegaria a "Iesu pie" con la continua insistencia de sus súplicas y llega a considerarse "causa tue vie", es decir, motivo por el cual el mismo Dios se digna a transitar el camino de su encarnación y de su pasión. Sin embargo, a pesar de que en esta tercera parte se ha encontrado en Jesús al mediador misericordioso necesario y que con él toma forma la idea de un Dios cercano y accesible al hombre, vuelve a surgir de manera intermitente la imagen del Dios "Iudex" de la primera parte como una visión temible que el poeta no puede desterrar totalmente de su mente. De tal manera que, en esta plegaria, los tercetos, agrupados de a pares por su contenido temático, presentan alternadamente dos visiones de Dios: 5a-5b y 7a-7b, Dios cercano y piadoso; 6a-6b y 8a-8b, Dios lejano y atemorizante. Esta alternancia configura un diseño poético que expresa la lucha entre ambas concepciones de Dios que tiene lugar

en el alma del poeta.

Analicemos más detenidamente los pares de tercetos de esta tercera parte. Los tercetos 5a y 5b presentan la imagen de Jesús mediador. El primer verso inicia la plegaria con el nombre de su destinatario: "Iesu pie". El epíteto "piadoso" no se separa del nombre de Jesús considerándose una cualidad intrínseca de su persona y fundamental para la necesidad de ayuda del ser humano. (En la última estrofa vuelve a aparecer esta dupla inseparable de sustantivo-adjetivo pero con orden inverso: "Pie Iesu"). Inmediatamente después de presentada la imagen de Jesús, surge en el segundo verso la imagen de un hombre dignificado: él es la causa por la que el mismo Dios se movilizó, recorrió un camino ("via") que puede considerarse el camino de la encarnación o el de la pasión. La súplica final del terceto, "ne me perdas ille die", puede entenderse como "no me condenes, no me destruyas en aquel día...", pero el verbo tiene también el sentido de pérdida, "no me pierdas...", lo que implicaría que el hombre es valioso para Dios, es el motivo de su camino y por ello Dios no desearía que se perdiera aquel a quien vino a salvar. El hombre sabe de su valor frente a Dios y se atreve a recordárselo ("Recordare"). El terceto 5b se refiere específicamente a la pasión de Jesús: la palabra central es "cruce", el instrumento de la redención. Jesús es presentado en una actitud de búsqueda del hombre ("Quaerens"). Esta imagen de Dios tendiendo hacia el hombre contrasta con la visión del "Juez sentado" de la primera parte. Además se humaniza su persona al atribuírsele características como el estar cansado ("lassus"), el padecer ("passus") y el esforzarse en un trabajo ("labor"). En el siguiente par de tercetos, 6a y 6b, se retorna a la visión del Juicio como a una imagen obsesiva de la que el poeta no se puede librar. Vuelven todos los elementos propios del juicio: el "iudex" del terceto 6a pone en práctica el castigo o, más exactamente, la venganza ("ultio"); el "reus" del terceto 6b tiene el rostro enrojado por la culpa. La imagen que el hombre poseía de sí mismo en el anterior par de tercetos era digna y le inspiraba orgullo, ahora se ha minimizado y le provoca vergüenza. Los tercetos 7a y 7b retoman la figura de Jesús piadoso, ahora específicamente, en su cualidad de dispensador del perdón. Personajes evangélicos nos recuerdan escenas en las que Jesús pone en práctica esta virtud: María Magdalena, el buen ladrón y el publicano cuyas palabras se reproducen ya que en el Evangelio son presentadas como ejemplo de plegaria humilde que es recibida de buen grado por Dios ("Preces mee non sunt digne, sed tu, bonus, fac benigne"). Estos ejemplos son recordados por el hombre ante Jesús para recalcarle que por ellos El le dio esperanza. En los tercetos 8a y 8b se vuelve a la imagen del Juicio, esta vez a través de la parábola que el mismo Jesús presenta en el Evangelio. Un tajante dualismo entre el bien y el mal separa ovejas de cabritos, derecha e izquierda, benditos y malditos. El ser humano se ve otra vez empujeado y perdido en el anonimato de una multitud de animales (ovejas o cabritos) que son separados y agrupados según sus merecimientos para decidir su destino final. Y el futuro que aparece descripto es precisamente el negativo: el castigo a los "malditos" entregados a las ardientes llamas.

Los tres últimos tercetos no están agrupados de a pares y se supone que los dos últimos se anexaron con la introducción de la secuencia al misal para ser destinada a la

misa de difuntos, dado que rompen el esquema de ritmo y rima del resto del poema y que cambian el pronombre personal de primera persona por el de tercera plural ("dona eis requiem").

De todas formas, y haciendo esta salvedad, es posible analizarlos y encontrar su enlace con el resto de la secuencia. Es evidente que cada uno de estos tres tercetos finales vuelven a una de las tres partes del poema, anteriormente señaladas, a manera de cierre y de enlace circular. El terceto 9 presenta la imagen de un hombre empequeñecido: suplicante ("supplex"), inclinado ("acclinis"), con el corazón apesadumbrado, casi hecho ceniza ("cinis"), palabra que nos recuerda la frase bíblica "Polvo eres ..." (*Gén.* III 19). De esta manera enlaza con la segunda parte de la secuencia que describe al "miser". El terceto 10 vuelve a la primera parte con la visión escatológica del día del Juicio ("dies illa") con sus elementos característicos: las lágrimas ("Lacrimosa") y el hombre que resurge de las cenizas del incendio final para ser juzgado. Finalmente el terceto 11 retoma la tercera parte de la secuencia a través de la súplica a Jesús mediador ("Pie Iesu domine") que salva el abismo, planteado en las otras dos partes, existente entre Dios y el hombre, entre el mundo del más allá y el mundo terreno; y en una súplica final pide el descenso ("requiem"), es decir, el destino de paz eterna para las almas de los difuntos, y quizás también la paz interior al alma del poeta que se debate entre estas dos concepciones diversas de la relación Dios-hombre. De esta manera los tres últimos tercetos constituirán una cuarta parte que brinda una síntesis final a manera de cierre y de enlace circular.

3. Dos concepciones de la relación Dios-hombre: La causa de su presencia en el contexto histórico-social.

La presencia en el poema de estas dos concepciones de la relación hombre-Dios en pugna, suscita el interrogante acerca de la causa de este conflicto interior del poeta. F. Ermini⁸ obtiene una respuesta indagando el contexto histórico-social. De este plano de análisis lo primero que llama la atención es que el poema de un monje franciscano, y justamente de Tomás de Celano, uno de los primeros seguidores de san Francisco de Asís, que tuvo una relación tan cercana con el santo al punto de convertirse en su biógrafo, aborde el tema del Juicio Final enmarcado dentro de una visión de un Dios lejano y atemorizante, siendo que la doctrina franciscana se caracteriza precisamente por presentar a un Dios cercano y piadoso. Ermini analiza el contexto histórico-social para hallar la causa. El poema fue escrito después del año 1250 y antes del 1260. Es el fin del siglo XII y comienzos del siglo XIII. Por lo general, el pasaje de un siglo a otro en las diversas épocas históricas, ya desde la antigüedad clásica, provocaba un clima de incertidumbre en el que tomaban renovado vigor las creencias y doctrinas del fin del mundo, del paso de una era a otra distinta con una etapa previa de corrupción, desgracias

⁸ *Op. cit.*, pp.51 ss.

y catástrofes que culminarían en una purificación total del mundo por medio del fuego. Este cambio de siglo no fue diverso y la situación política y social favoreció la creación de una atmósfera de fin de siglo. El cruento enfrentamiento entre el Imperio y la Iglesia provocó un clima de violencia generalizada, luchas y muertes. Federico II, cabeza del Imperio, consideraba que el poder le venía al emperador directamente de Dios y que, por ello, no debía ningún tipo de acatamiento al Papa, cabeza de la Iglesia. Además sostenía la necesidad de unidad del Imperio bajo un poder unificado. Esta posición provocó la reacción de la Iglesia y se desató una encarnizada guerra que tuvo como consecuencias: la descomposición política, la anarquía, la descomposición moral, la violencia en todos los niveles sociales, el surgimiento de sectas que censuraban la actitud de la Iglesia, la reacción de esta por medio de la Inquisición y las cruzadas. Este conjunto de circunstancias desequilibrantes se vieron como los signos anunciadores del fin del mundo. Se vio en Federico II al anticristo y los monjes comenzaron a predicar el arrepentimiento y la penitencia. Surgieron múltiples doctrinas que presagiaban un cambio, ya sea como transformación, como purificación, como fin del mundo y Juicio Universal. Entre ellas se destacó el resurgimiento de una doctrina cuya memoria aún estaba viva. Era la doctrina del abad Joaquim de Fiore (1132-1143). Este monje fue fundador de un monasterio apartado en el que se dedicó a la exégesis bíblica. Las obras que con certeza le pertenecieron fueron: *Liber concordiae novi ac veteris testamenti*, *Expositio in Apocapsim*, *Psalterium decem chordarum*. Otras obras atribuidas a él pero pertenecientes a joaquimistas posteriores fueron: *Expositio super Ieremiam*, *Lectura Isaiae super oneribus*, *Expositio Sibyllae Eritheae et Merlini*. Su doctrina plantea la existencia de tres edades en la historia de la humanidad: la edad del Padre, caracterizada por el rigor y la ley, se extiende desde la creación del hombre hasta el nacimiento de Cristo; la edad del Hijo, caracterizada por el descubrimiento de la verdad de la fe, se extiende desde el cristianismo hasta el siglo XIII; la edad del Espíritu Santo, época de la revelación de los misterios y de la beatitud eterna, comenzaría en el año 1260 como año fatal del fuego purificador, paso de la segunda a la tercera edad, que habría de ser precedido por signos precursores que el Apocalipsis señalaba. Joaquim no determinó claramente cómo sería esa edad del Espíritu, pero sus sucesores, tomando su palabra, llegaron a osadas conclusiones, como por ejemplo: que la tercera edad sería la vida eterna de los beatos en el cielo y por lo tanto 1260 sería el último año del mundo (fin del mundo y Juicio Final) y que el anticristo era Federico II. Alrededor de la doctrina de Joaquim floreció una literatura pseudoprofética que puede considerarse precursora del *Dies irae*. Tomás de Celano escribe esta secuencia después de 1250, luego de haberse producido la muerte de Federico II, el supuesto anticristo. En ese momento la orden franciscana había acogido el pensamiento joaquimita y se había encargado de propagarlo, considerando al abad de Fiore un precursor de Francisco. Sus obras se difundieron en un texto llamado Εὐαγγέλιον αἰώνιον. Los franciscanos intentaron formar la sociedad religiosa perfecta que Joaquim había profetizado como propia de la edad del Espíritu y estimularon al pueblo a procesiones y a peregrinaciones difundiendo los vaticinos joaquimitas. La influencia de la doctrina joaquimita en la orden franciscana en esta época de fin de siglo

es la causa que explicaría la convivencia de las dos visiones diversas de la relación hombre-Dios en el *Dies irae*: Por un lado la doctrina de Joaquim llevaba a audaces extremos por sus seguidores, los joaquimitas, predominante en la primera mitad del poema, un ascetismo intelectual y teológico en el que prevalece el intelecto, la doctrina, la búsqueda de una sabiduría sobrenatural, que expresa sus vaticinios dentro de una visión aterradora de Dios en el Juicio Final. Por otro lado, la doctrina de Francisco, predominante en la segunda mitad del poema, un ascetismo popular y afectivo en el que prevalece el sentimiento y la caridad pura y que se expresa en un lirismo que refleja la dulzura y la misericordia divinas.

4. Dos cosmovisiones en conflicto.

Hasta aquí hemos señalado la presencia de dos visiones distintas de la relación Dios-hombre en el *Dies irae* y su funcionamiento dentro de la estructura semántica de dicho poema; luego el análisis que F. Ermíni realiza del contexto histórico-social. Pero es posible considerarlas, no solo como dos fuerzas en pugna en esta secuencia medieval, en el alma de este monje franciscano, en el contexto histórico-social de esta época, sino también, observando la amplitud y la profundidad de su alcance, descubrirlas como dos cosmovisiones en pugna profundamente arraigadas en el ser humano. De esta manera comprobaríamos que la gran fama del *Dies irae*, la fuerza con la que echó raíces en el pueblo y su vigencia a lo largo de diversas épocas de la cultura occidental se deben a que se ha plasmado artísticamente un conflicto humano vital y profundo. Para ello analizaremos por separado cada una de las posiciones.

En primer lugar, la cosmovisión joaquimita (usamos esta denominación siguiendo a Ermíni en su análisis de la secuencia) presenta una relación Dios-hombre caracterizada por el alejamiento, la inmensa, aterradora, identificada con los roles terrenos de autoridad estricta (*iudex, rex, dominus*). El hombre es un ser minimizado e indigno. Dios es un ser totalmente sobrenatural, está por encima y alejado del mundo de los fenómenos naturales y, al manifestarse, quiebra las leyes de este mundo terreno. La naturaleza queda atónita frente a la manifestación divina como frente a un poder extraño, ajeno, opuesto a ella ("Mors stupebit et Natura"). Frente a la pureza divina, la naturaleza se caracteriza por ser corrupta y necesitar de purificación ("solvet saeculum in favilla"). Si proyectamos el alcance de las duplas Dios-hombre y Dios-naturaleza al plano universal arribamos a una nueva pareja de opuestos implícita en esta cosmovisión: el mundo del más allá y el mundo terreno considerados como dos realidades distintas separadas por un abismo. Este dualismo en la concepción del universo llega en sus últimas consecuencias a las duplas: alma-cuerpo y espíritu-materia, en las que el primer miembro (alma o espíritu) es un ente de carácter sobrenatural cuya característica principal es la pureza, considerada como total deslinde del elemento material, mientras que el segundo miembro (cuerpo o materia) es un ente esencialmente imperfecto, corrupto y pecaminoso, que en su relación con el espíritu cumple el papel de un lastre o una cárcel. La implicancia de esta cosmovisión en el aspecto moral de la vida humana es la necesidad de un apartamiento de lo material, en

tanto que es corrupción y debe despreciarse, y de una simultánea elevación y acercamiento a la pureza del alma y de Dios. Esta cosmovisión es de una antigüedad y un arraigo innegables en la cultura humana tanto occidental como oriental.

En segundo lugar, consideremos la cosmovisión franciscana (denominación que surge, como ya lo hemos aclarado, del análisis de la secuencia). En ella las duplas o parejas de opuestos acercan sus miembros hasta llegar casi a la fusión. El dualismo se quiebra para dar paso a una visión unificadora y totalizadora de la realidad. En la pareja Dios-hombre encontramos una figura divina cercana, piadosa, amorosa. Es el "Iesu pie" que con su doble naturaleza humana y divina tiende un puente para salvar el abismo que separaba el mundo divino del humano. El hombre, por su parte aparece dignificado ("causa tue vie") y elevado. Dios se humaniza y el hombre se diviniza para acercarse el uno al otro. La naturaleza divina y la humana ya no son polos opuestos, sino que cobra importancia la consideración del hombre como imagen y semejanza divina del Génesis bíblico. En la relación Dios-naturaleza hay también un acercamiento. Toda la doctrina de san Francisco difundida a través de las enseñanzas a sus discípulos y de su obra poética nos habla de un Dios presente en la naturaleza, que se manifiesta en los seres más pequeños y sencillos: una brizna de hierba o un humilde pájaro. El mundo de los fenómenos naturales es el espejo de Dios por medio del cual El se revela en toda su grandeza. Toda la naturaleza es una digna creatura divina. Ella en su esencia no es corrupta ni pecaminosa; el mal y el pecado son fuerzas externas a ella que la amenazan. Las creaturas de la naturaleza elevan un canto de alabanza a su Creador con su sola existencia. El mundo del más allá y el mundo terreno están unidos por los lazos del Amor divino que todo lo abarca y lo contiene. El hombre ya no ve a los seres de la naturaleza como enemigos, instrumentos del demonio, que amenazan corromperlo, sino como hermanos de Cristo (hermano sol, hermana luna). En esta cosmovisión, también las duplas alma-cuerpo y espíritu-materia acercan sus miembros hasta llegar casi a una fusión que termina con la concepción dualista y se encamina a una visión más unificada y totalizadora de la realidad. El primer miembro de estas duplas (alma o espíritu) es superior al segundo, pero su valor y su pureza no se pierden al acercarse al mundo material (cuerpo o materia), porque precisamente este mundo terreno es su manifestación sensible. La figura de Cristo, Hijo de Dios encarnado, es la prueba mayor del acercamiento amoroso de ambas realidades. La Redención del hombre y su mundo conseguida por Cristo logra la dignificación y elevación de los mismos. La apertura de las Puertas del Cielo para los hombres es una clara imagen de la disolución del dualismo y la unión de los dos miembros de las duplas. El cuerpo (la materia) ya no es un lastre del alma (el espíritu) sino que es un templo del Espíritu, es decir, una morada material del Espíritu divino, una manifestación (hierofanía) de Dios en este mundo de fenómenos sensibles. "¿No sabéis que vuestros cuerpos son miembros de Cristo?... ¿O ignoráis que vuestro cuerpo es templo de Espíritu Santo, el cual está en vosotros...? ... glorificad, pues, a Dios en vuestro cuerpo y en vuestro espíritu, los cuales son de Dios" (I Cor. 6, 15-20). Recordemos que un templo, para la mentalidad tradicional es un espacio sagrado, un *axis mundi*, un eje central que une y comunica los diversos niveles de la realidad. Para

la cosmovisión franciscana la materia es templo de Dios.

Estas dos cosmovisiones de antigua raigambre cultural entran en conflicto en el interior de cada hombre. Del manejo de esa lucha interior y del resultado a que se llegue dependerá la concepción del mundo de esa persona y, por ende, su actitud en los diversos planos de la vida (religioso, filosófico, moral y práctico). Este conflicto vital que sacude al hombre desde lo profundo está plasmado artísticamente en una poesía latina medieval, surgida del seno del pueblo y asumida por él como suya; una poesía que desde la oscuridad del convento y a través del misal que acompañaba a los fieles en sus oficios religiosos, especialmente en las misas celebradas por aquellos que cruzaron el umbral hacia el otro mundo, las misas de difuntos, permanece con una asombrosa vigencia en la tradición cultural de occidente y aún hoy su lectura vuelve a conmover las fibras íntimas del ser humano, porque es palabra poética que nos habla al rincón más profundo de nuestro ser.

BIBLIOGRAFÍA

- E. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, F.C.E., 1955.
F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1925.
P. DRONKE, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
F. ERMINI, *Il "Dies Irae"*, Genève, Olschki S.A., 1928.
J. LE GOFF, *La civilización del occidente medieval*, Barcelona, Juventud, 1969.
G. VECCHI, *La poesia latina medievale*, Parma, Guanda, 1958.

LA CARTA XXV DE AUSONIO
(A PAULINO DE NOLA)

RAÚL LAVALLE

Los últimos autores de la Antigüedad nos han transmitido textos que revelan algunas facetas de aquel mundo no conservadas en el tratamiento o en la problemática de sus predecesores, a los que suele aplicarse la denominación de 'clásicos' con mayor exclusividad. Un óptimo ejemplo de lo que decimos puede hallarse en la obra del bordalés Ausonio. Allí encontramos algunas respuestas a ciertos temas: ¿cómo era la vida académica? (*Commemoratio professorum Burdigalensium*); ¿cómo eran las relaciones familiares? (*Parentelia*); ¿cuáles eran sus juegos de ingenio? (*Technopaegnon*, *Griphus ternarii numeri*, *Cento nuptialis*); ¿qué ciudades les gustaban más? (*Ordo urbium nobilium*). En fin, por medio de estos textos heterogéneos puede accederse a otros ámbitos menos conocidos, más cotidianos incluso, del mundo grecolatino.

Un lugar sin duda destacado en este campo lo constituyen, además de la importancia del intercambio entre Frontón con Marco Aurelio y Lucio Vero, las epístolas entre Ausonio y Paulino de Nola, notables testimonios de la relación entre un maestro y su discípulo, si no en todos en dos diferentes momentos de su vida. *Meropius Pontius Paulinus* nació en Burdeos a mediados del siglo IV y fue discípulo de Ausonio. Luego de una brillante carrera política, coronada por el consulado, fue bautizado en Italia y se dedicó a la vida ascética, como lo hizo también su esposa Terasia. Este hecho impresionó vivamente a la sociedad de su tiempo. En efecto, a los cuarenta años distribuía sus riquezas a los pobres, para lo cual había liquidado antes sus propiedades. Leemos en la venerable obra de Pierre de Labriolle:

Qu' allait devenir l' empire, menacé par les barbares, si les plus vaillants de ses défenseurs faisaient ainsi défection? Était il juste aussi qu' en un temps où les honneurs publics constituaient une si lourde charge, les plus riches s' y dérobaient en laissant peser tout le poids sur d'autres épaules? Le patriotisme inquiet, les intérêts lésés, enfin l' esprit de jouissance humilié par l' esprit de sacrifice, tous ces sentiments de qualité inégale collaborèrent à rendre le scandale plus éclatant. Paulin sentit la désaffection dont il était objet. Il en souffrit sans doute, mais il était résolu à opérer les coupures nécessaires. Sa femme, d'ailleurs, partageait, en une complète harmonie d'âme, tous ses renoncements¹.

¹ PIERRE DE LABRIOLLE, *Histoire de la littérature latine chrétienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1924, p.432. Para una noticia y bibliografía sobre el tema, cf. los artículos de EMANUELE RAPISARDA (*Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1952) y Serafino Prete (*Bibliotheca Sanctorum*, Istituto

Para Ausonio, el que un antiguo y brillante alumno se refugiara en España y abdicara casi por completo del ideal de vida de su maestro resultó un enigma: el viejo humanista era un pagano, o era un cristiano en lo formal, y no comprendía los móviles de tan extraña decisión. Este giro no se produjo tan violentamente. Desde su juventud Paulino admiraba el fervor religioso popular, especialmente el vinculado con San Félix y su basílica de Campania, adonde había visto llegar miles de peregrinos de toda Italia;

Stipatam multis unam juvat urbibus urbem
Cernere, totque uno compulsa examina voto. (XIV 53-54²)

a San Félix, sirio de origen pero nacido en Nola, sin duda quiso imitar, pues como él, dice con ecos virgilianos,

multoque relictus in auro, (XV 74-75)
Dives opum viguit, ...
Terrenas divisit opes; colestia solus
Obtinuit Felix ... (XV 77-78)

Paulino, retirado más tarde a Nola, pasó allí los últimos treinta y cinco años de su vida y recibió en el año 409 la dignidad episcopal. Nuestro trabajo consistirá en examinar la última de las siete cartas conservadas de Ausonio a Paulino³.

Y cuatro son las cartas que le envía relacionadas con el tema de su conversión; en ellas se queja de falta de respuesta. No ha recibido el acostumbrado saludo que solía encabezar alguna conocida fórmula, como *salutem dat*:

Quarta tibi haec notos detexit epistola questus,
Pauline, et blando residem sermone lacessit.
Officium sed nulla pium mihi pagina reddit,
Fausta salutigeris adscribens orsa libellis. (1-4)

Paulino de Nola, luego de recibirlas cuatro años más tarde todas juntas, o tres de ellas a lo que parece, respondió con dos epístolas, la primera de las cuales así comienza:

Quarta redit duris haec jam messoribus aestas,

Giovanni XXIII, Pontificia Università Lateranense, 1968).

² Para Paulino de Nola sigo *PL*, tomo LXI; cito por número de poema y de versos. PEIPER (*vid. infra*) incluye en su edición ausoniana las respuestas de Paulino.

³ Cito por la edición de MAX JASINSKI: Ausone, *Oeuvres en vers et en prose*, 2 vol., Paris, Garnier, s.f. Sigue casi siempre el texto de R. PEIPER, Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1886, que también consulté en reimpresión de 1976. La carta que estudiamos es la Nro. XXV de *Epistolarum Liber*.

Et toties cano bruma gelu riguit,
 Ex quo nulla tuo mihi littera venit ab ore,
 Nulla tua vidi scripta notata manu,
 Ante salutifero felix cum charta libello
 Dona negata diu, multiplicata daret.
 Trina etenim vario florebat epistola textu,
 Sed numerosa triplex pagina carmen erat. (X 1-8⁴)

Ausonio continúa con sus quejas, pues no había recibido ni siquiera el saludo que hasta los enemigos se dan en medio del combate, y tampoco puede explicarse el porqué:

Unde istam meruit non felix charta repulsam,
 Spernit tam longo cessatio quam tua fastu?
 Hostis ab hoste tamen per barbara verba salutem
 Accipit et Salve mediis intervenit armis. (5-8)

Incluso los seres inanimados emiten sonidos. Los peñascos, los ríos, los setos, las cañas y las cabelleras de los árboles -¿cómo no recordar aquí al Euro cuando agita los bosques de Frigia?- crean una hermosa música natural, y nada hay sin voz en la naturaleza:

Respondent et saxa homini et percussus ab antris
 Sermo redit, redit et nemorum vocalis imago;
 Litorei clamant scopuli, dant murmura rivi,
 Hyblaeis apibus saepes depasta susurrat.
 Est et arundineis modulatio musica ripis
 cumque suis loquitur tremulum coma pinea ventis.
 Incubuit foliis quoties levis eurus acutis,
 Dindyma Gargarico respondent cantica luco.
 Nil mutum natura dedit. (9-17)

La poesía de Ausonio es en general un tejido de fuentes, pero es obvia la virgiliana.

Hinc tibi, quae semper, vivino ab limite, saepes
 Hyblaeis apibus florem depasta salicti,
 saepe levi somnum suadebit inire susurro⁵.

⁴ Sobre el v.8 y a propósito de la facilidad para versificar en ambos autores, recordemos a Ovidio, *Tristia*, IV 10,26: "et quod temptabam scribere versus erat".

⁵ *Buc.* I 54-56.

Hablan las aves, las bestias que van por la tierra; incluso las serpientes silban y los peces tienen como voz su aliento:

...Non aeris ales
 Quadrupesve silent, habet et sua sibila serpens,
 Et pecus aequoreum tenui vice vocis anhelat. (17-19)

Es más, los hombres crean significativos sonidos golpeando sobre címbalos y tamboriles, capaces estos de asustar a un león hambriento⁶, y la escena vibra bajo los pies de los danzantes; en el culto de Isis la multitud es incitada por los sistros; en el Epiro, en el santuario de Dodona, entre otras formas se cultiva la adivinación escuchando los cadenciosos golpes de las varas sobre calderos de bronce:

Cymbala dant flictu sonitum, dant pulpita saltu
 Icta pedum, tentis reboant cava tympana tergis;
 Isiacos agitant Mareotica sinistra tumultus
 Nec Dodonaei cessat tinnitus aeni,
 In numeros quoties radiis ferientibus ictae
 Respondent dociles modulato verbere pelves. (20-25)

En lo anteriormente expuesto hay como dos partes bien diferenciadas: el saludo (vv.1-6) y una segunda (7-25), que bien puede resumirse con el "nil mutum natura dedit" de v.17. Ausonio, fiel discípulo de Ovidio en esto, acumula algo más que un juego retórico, pues el maestro también quiere hacer volver a su discípulo a la senda de la que se había extraviado:

Il lui écrivit successivement quatre lettres en vers pour le supplier de parler, de s'expliquer de revenir; et dans ces hexamètres où le sentiment est d'ailleurs si cordial et si sincère, il multipliait les ornements mythologiques, les amples lieux communs, comme pour mieux rappeler à son ancien élève les belles choses qu' il paraissait oublier⁷.

A los oídos de Paulino, a no dudarlo, las exquisiteces retóricas le sabían a miel y nunca las abandonó del todo; más bien (así resulta de la lectura de sus propios poemas) las empleó en servicio de Cristo, aunque es cierto que no rindió ya más tanto tributo a cultas referencias y tópicos, pues

Negant Camoenis, nec patent Apollini

⁶ Cf. *Anth. Pal.* VI N°. 217 y s., sobre el león asustado por un sacerdote de Cibeles y los golpes de su címbalo.

⁷ *Op. cit.* p.434.

Dicata Christo pectora. (X 22-23)

Pero una cosa es limitar a lo imprescindible la presencia de la historia pagana y las aventuras de los dioses, y reemplazarlas por la historia sagrada de la tradición bíblica y santoral, y otra escribir poesía completamente alejada de las enseñanzas de la escuela. Esta segunda posibilidad en el caso de Paulino era lisa y llanamente imposible: el infierno podrá seguir llamándose *Tártara* (XXI 542) y la lira *chelys* (XXII 9), y un concepto aproximado al nuestro de 'espacio' será "obscurae chaos insuperabile noctis" (v.15). Más, en la *Paraphrasis Psalms CXXXVI* el salmista judío llorará su suerte de cautivo en Babilonia y dirá que vive "inter sacra barbara" (IX 15); Isabel se pregunta por qué María va a visitarla en su propia casa, "in nostros Lares" (VI 157); Juan el Bautista representa para la gran romanidad de Paulino algo así como la Edad de Oro de un "mundus recens", echada luego a perder por la maldad de la "male suada voluptas", "luxus" y el "amor habendi" (VI 240-246); el propio precursor será audazmente llamado "semideum virum" (VI 252)*.

Sigue diciendo nuestra epístola:

Tu velut Oebaliis habites taciturnus Amyclis
 Aut tua Sigalion Aegyptus oscula segnet,
 Obnixum, Pauline, taces. Agnosco pudorem,
 Quod vitium fovet ipsa suum cessatio jugis.
 Dumque pudet tacuisse diu, placet officiorum
 Non servare vices; et amant longa otia culpae. (26-31)

* "The talent of Paulinus did not lie in the direction of theological speculation. He remained to the end what Ausonius had made him, the cultivated poet and man of letters. But before his conversion, he would have employed his poetical gifts upon trifling subjects and rhetorical themes; now that he had devoted himself to religion he used his talent to express those ideas and emotions which had really mastered his life. In short he became a true poet". F.J.E. RABY, *A history of christian-latin poetry: from the beginnings to the close of the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1953, 2ª ed., pp.103-104.

Véanse estas paráfrasis:

De Horacio, un *Beatus ille* a lo divino:

Beatus ille, qui procul vitam suam
 Ab impiorum segregarit coetibus
 Et in via peccantium non manserit
 Nec in cathedra pestilenti sederit ... (VII 1-4)

De Virgilio:

Vicit iter durum pietas, amor omnia Christi
 Vincit, et alma fides. (XIV 79-80)

Y de Ovidio, cuando San Félix es cubierto por telas de araña y ocultado:

Jussaque nutantes intendit aranea telas ... (XVI 100)

Sin embargo, Paulino permanece callado, como los habitantes de Amiclas, tan frecuentemente alarmados por anuncios de ataques del enemigo que promulgaron una ley por la cual nadie podía anunciar su llegada, de modo que ante la presencia real, por fin, de los lacedemonios se perdió la ciudad por el silencio; o como Horus, el dios egipcio que griegos y romanos conocieron como el silencio (*Sigalion*). En verdad, el largo mutismo de su discípulo (lo reconoce un hombre con amplia experiencia de todo ceremonial) le hace más difícil decidirse a escribir, puesto que, cuanto más se persevera en la falta, tanto más cuesta comenzar a repararla. Es necesario convenir que aquí el maestro de la retórica ha sido más oscuro que con sus alusiones literarias.

Ausonio tenía a este respecto un consejo que dar. Lo escribió en el *Technopaegnon* y envió al propio Paulino ese "inertis otii mei inutile opusculum" (*Tech.* ii), aunque fuera de las circunstancias que rodean a la epístola XXV:

Incipe quidquid agas: pro toto est prima operis pars. (*Tech.* vii)

Lo importante es en cualquier cosa empezar. Ausonio sólo pide entonces una respuesta breve, y no es esto gran molestia:

Quis prohibet Salve atque Vale brevitate parata
Scribere felicesque notas mandare libellis?
Non ego, longinquos ut texat pagina versus,
Postulo multiplicique oneret sermone tabellas. (32-35)

No necesitaron de mucho los lacedemonios para responder a Filipo cuando les pidió visitar su ciudad:

Una fuit tantum, qua respondere Lacones
Littera, et irato regi placuere negantes. (36-37)

Naturalmente, tanto el silogismo del poeta de Burdeos como el de Ovidio necesitan de la ilustración de algún memorable ejemplo. Y naturalmente también, estas autoridades se repiten varias veces a lo largo de sus obras. Recuérdense que la negación *O* ù se escribía *o* y no se consideraba diptongo, como leemos en

Hec tereti argutoque sono negat Attica gens *O*. (*Tech.* xiii)

Siguiente ejemplo: Pitágoras, de quien tanto se decía y a quien tantas sentencias y consejos se atribuían, aconsejaba no hablar mucho, sino, suma de sabiduría, solo responder *sic et non*. En efecto,

Est etenim comis brevitatis. Sic fama renatum
Pythagoram docuisse refert. Cum multa loquaces

Ambiguis sererent verbis, contra omnia solum
 Est, respondebat, vel Non. O certa loquendi
 Regula! Nam brevius nihil est et plenius istis,
 Quae firmata probant aut infirmata relidunt. (38-43)

Ha entendido mal el discípulo de Nola. No se trata de no hablar, no obstante haber guardado Apolonio de Tiana cinco años de completo silencio⁹, sino de hacerlo poco y justo.

Nemo silens placuit, multi brevitate loquendi. (44)

Pese a lo expuesto, el poeta de Burdeos cae repentinamente en la cuenta de que se ha dejado llevar por su propio palabrerío y se ha ido del punto principal, rasgo este también muy de Ovidio, y de algunos otros poetas dotados de facilidad de versificación, que cultivan la estética de no limitarse a un objetivo primario concreto, *spatiis exclusi iniquis*, y lanzan su fantasía y lengua a volar, y hasta suelen incluir una justificación o una admonición a sí mismos de su proceder¹⁰. No debe sorprender, por otra parte, el que Ausonio mencione simultáneamente casi ambos defectos, porque no hay más que un paso de un exceso a otro. Encuentra, eso sí, disculpas retóricas, pues su ansiedad por hablar y exhortar a su discípulo fue lo que motivó el desborde de la medida y el abandono de toda diplomacia:

Verum ego quo stulte dudum spatiosa locutus
 Provehor? Ut diversa sibi vicinaque culpa est!
 Multa loquens et cuncta silens non ambo placemus:
 Nec possum reticere, jugum quod libera nunquam
 Fert pietas nec amat blandis postponere verum. (45-49)

⁹ FILÓSTRATO, *La vida de Apolonio de Tiana*, I xiv.

¹⁰ Por ejemplo, Catulo se pregunta por qué abandona su objeto principal de cantar las nupcias de Tetis y Peleo, para abocarse a una larga descripción de una *uestis* del tálamo de los novios: "Sed quid ego a primo digressus carmine plura / Commemorem..." (LXIV 116-117). Y responde el Ariosto que es necesario que el poeta no se limite a una sola narración, sino que debe hacer como el músico ejecutante, que toca al mismo tiempo varias cuerdas:

Signor, far mi convien come fa il buono
 Sonator supra il suo istrumento arguto,
 Che spesso muta corda, e varia suono,
 Ricercando ora il grave, ora l' acuto. (*Orl. Fur.* VIII xxix)

También Paulino percibe que se va de lo que quería decir primero:

Verum egressa modum latos petit orbita campos,
 Atque oblita mei procurrere longius audet. (VI 173-174)

Una vez transcurridas las dos terceras partes del poema, Ausonio entra en el tema de las causas por las cuales un hombre como Paulino Nolano, más dulce que la miel, más encantador que las Gracias, de gran erudición y originalidad¹¹, se decide a interrumpir una amistad que había unido a los padres de ambos¹² y a desprenderse de sus riquezas que, ruega a Dios Padre y a Dios Hijo, no caigan en manos de cien señores, mientras que su antiguo amo se encuentra vagando por España¹³:

Vertisti, Pauline, tuos dulcissime mores?
 Vasconis hoc saltus et ninguida Pyrenaei
 Hospitia et-nostri facit hoc oblivio caeli? (50-52)

Tal vez, dice Ausonio, España y su riguroso clima han causado el olvido en su compatriota. No todas las regiones de la península estaban romanizadas, y sobre todo era esto visible en la parte habitada por los misteriosos Vascones y en los Pirineos. El propio Paulino admite la rusticidad de esos lugares, pues

Quae regio agresti ritu caret? (X 201),

pero es posible mantenerse incólume y sobreponerse a la misma barbarie. Más aún, se puede influir positivamente sobre la incultura y romanizarla:

Ac si Vasconicis mihi vita fuisset in oris
 Cur non more meo potius formata, ferinos
 Poneret in nostros migrans gens barbara ritus? (218-220)

Por otro lado, él no anda sólo en medio de las montañas, sino también en lugares

¹¹ Cf. *Ep.* XXI: "O melle dulcior, o Gratiarum venustate festivior, o ab omnibus patrio stringente complexu! (...) illud de epistolarum eruditione, de poematis jucunditate, de inventionione et concinnatione juro omnia nulli unquam imitabile futurum, etsi fateatur imitandum".

¹² Cf. *Ep.* XXIII

Tam placidum, tam mite jugum, quod utrique parentes
 Ad senium nostri traxere ab origine vitae
 Impositumque piis heredibus usque manere
 Optarunt dum longa dies dissolveret aevum. (9-12)

¹³ Cf. *Ep.* XXIII:

...Certa est fiducia nobis,
 Si genitor natusque dei pia verba volentum
 Accipiat, nostro reddi te posse precatu,
 Ne sparsam raptamque domum lacerataque centum
 Per dominos veteris Paulini regna fleamus,
 Teque vagum toto quam longa Hispania tractu,
 immemorem veterum peregrinis fidere amicis. (112-118)

cercanos a hermosas ciudades, en una Hispania riquísima que contempla los baños de sol; tampoco ha perdido el juicio ni se ha olvidado del cielo (aquí modifica a sabiendas el sentido que le había dado Ausonio a "nuestro cielo", *i.e.* Burdeos, cambiándolo por el de patria celestial):

Nec mihi nunc patrii est (ut vis) oblivio caeli,
 Qui summum suspecto Patrem, quem qui colit unum,
 Hic vere memor est caeli. (X 193-195¹⁴)

Y sigue nuestro poeta hablando de España:

Imprecer ex merito quid non tibi, Hiberia tellus?
 Te populent Poeni, te perfidus Hannibal urat;
 Te belli sedem repetat Sertorius exul.
 Ergo meum patriaeque decus columenque senati
 Bilbilis aut haerens scopulis Calagoriz habebit,
 Aut quae dejectis juga per scruposa ruinis
 Arida torrentem Sicorim despectat Hilerda?
 Hic trabeam, Pauline, tuam Latiamque curulem
 Constituis patriosque istic sepelibus honores? (53-61)

Verdaderamente nefasta ha sido muchas veces esta tierra para los romanos, y la prueba está -las alusiones cambian de mitológicas a históricas- en los cartagineses y Sertorio. Y ahora es la causa de que Roma pierda a uno de sus más ilustres nobles y uno de sus amigos, dice Ausonio. ¿Ciudades de poco nombre cobijarán la gloria y el honor consular de Paulino, y no de la Bética sino de la bastante más modesta Tarraconense? ¿Bilbilis y Lérida, que olían a ibero, y Calahorra, con su componente vasco *urri*¹⁵?

San Paulino responde con una encendida defensa de España y de sus importantes ciudades; Zaragoza, Barcelona, Tarragona, que mira con su ilustre cabeza al mar¹⁶. Además, si es por eso, Ausonio también parece olvidar que él mismo fue cónsul y, ahora, ha cambiado Roma o Tréveris por la Aquitania, no del todo despojada de rusticidad, y con ese criterio debería soportar las mismas burlas ante un espíritu despiadadamente crítico¹⁷. Lamenta, por fin, que las bromas inocentes que antes le había prodigado su maestro se hayan luego transformado en una desagradable acidez, impropia de un padre en la educación.

¹⁴ Léase todo el pasaje, vv.193-220.

¹⁵ Cf. RAFAEL LAPESA, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980, pp.58-59.

¹⁶ Cf. X 221-238.

¹⁷ Cf. X 239-259.

Sed lingua mulcente gravem interlidere dentem,
 Ludere blanditiis urentibus, et male dulces
 Fermentare jocos satirae mordacis aceto,
 Saepe postarum, numquam decet esse parentum. (X 261-264)

Tal vez alguien inspiró a Paulino o aconsejó su extraño comportamiento. Probablemente la aquí aludida es su esposa española Terasia:

Quis tamen iste tibi tam longa silentia suasit
 Impius? (62-63)

Aunque, como decía en la carta anterior, el hombre que lo inició en el arte de las musas aonias puede enseñar al díscolo Paulino varios modos secretos de escribir de los antiguos (la *scytale* de los lacedemonios por ejemplo), para que su Tanaquil no se entere:

Si prodi, Pauline, times nostraeque vereris
 Crimen amicitiae; Tanaquil tua nesciat istud.
 Tu contemne alios nec dedignare parentem
 Affari verbis. Ego sum tuus altos et ille
 Praeceptor, primus veterum largitor honorum,
 Primus in Aeonidum qui te collegia duxi. (Ep. XXIV 30-35)

Obsérvese el cuidado puesto por Ausonio en la selección de términos que denotan una relación intelectual filial: "Parentem", "altor", "praeceptor", "largitor honorum". Paulino dice que el primer padre es Dios y la verdadera impiedad, o falta de amor paterno, consiste en no amar a Dios,

Namque argumentum mutuuum est
 Pietatis, esse Christianum: et impii,
 Non esse Christo subditum. (X 86-88)

Pero no por eso deja de reconocer la paternidad espiritual de Ausonio, a quien debe toda su formación:

Hanc cum tenere discimus, possum tibi
 Non exhibere, id est patri,
 Cui cuncta sancta jura, cara nomina
 Debere me voluit Deus?
 Tibi disciplinas, dignitatem, litteras,
 Linguae, togae, famae decus,
 Provectus, altus, institutus debeo,

Patrone, praeceptor, pater. (X 89-96)

Y ya en el final del poema, reclama todas las condignas maldiciones para la persona que ha llevado al noble Paulino por esos rumbos:

...Ut nullos hic vocem vertat in usus,
Gaudia non illum vegetent, non dulcia vatum
Carmina, non blandae modulatio flexa querelae,
Non fera, non illum pecudes, non mulceat ales,
Non quae patorum memorabilis abdita lucis
Solatur nostras echo resecuta loquelas. (63-68)

Que no pueda, en suma, gozar de esas maravillas de la naturaleza de que ha privado a su amado alumno -el subjuntivo desiderativo, usado para maldecir, es la inflexión verbal más importante de este momento del poema.

Pero podemos preguntarnos cuál es el ejemplo que la mitología le entregará a Ausonio para la ocasión. Evidentemente el más apropiado es aquel que tomará también otro poeta galorromano años más tarde¹⁸, en evidente alusión a lo extraño que resultaban ciertos hábitos de algunos cristianos para un romano *standard*:

Tristis, egens, deserta colat tacitusque pererret
Alpinis connexa jugis, ceu dicitur olim
Mentis inops cietus hominum et vestigia vitans
Avia perlustrasse vagus loca Bellerophontes. (69-72)

Toda formulación extrema, o categórica si queremos, de cristianismo era inaceptable para Ausonio y debía ser necesariamente edulcorada. Aunque no carecemos de respuesta del Nolano, y en el mismo terreno elegido por su maestro, pues él no es un atrabiliario, ni es su mujer una Tanaquil sino una casta Lucrecia:

Ne me igitur, venerande parens, his uto male versum
Increpites studiis, neque me vel conjuge carpas,
Vel mentis vitio: non anxia Bellerophontis

¹⁸ RUTILIO NAMACIANO en *De reditu suo*. ¿Por qué se apartan del mundo esos monjes de la isla Capraria?:

sive suas repetunt factorum ergastula poenas
tristia seu nigro viscera felle tument,
sic nimiae bilis morbum adsignavit Homerus
Bellerophonteis sollicitudinibus:
nam iuveni offenso saevi post tela doloris
dicitur humanum displicuisse genus. (I 447-452)

Mens est, nec Tanaquil mihi, sed Lucretia conjux. (X 189-192)

Los dos últimos versos del poema suplican a las Musas:

Haec precor, hanc vocem Boeotia numina Musae
Accipite et Latiis vatem revocate Camenis. (73-74)

En efecto, no podía avizorar Ausonio las enormes posibilidades poéticas que cerraba el Cristianismo, por ejemplo con su incursión en lo maravilloso a través de la narración de *miracula*, como ese notable que narra el poema XVI sobre la milagrosa alimentación de San Félix por un anciana y una nube (158-214); o la de Máximo, su predecesor en la silla episcopal de Nola (XV 260-302).

Ausonio había elogiado, con emocionado patriotismo de patria chica, a su amada *Burdigala* en el *Ordo urbium nobilium*. La prodigalidad de su suelo y la clemencia de su cielo ("clementia caeli", "riguae larga indulgentia terrae"; el *Garumna*, sus murallas, el trazado de sus calles, sus casas ("quadrae murorum species", "distinctas vias", "domorum dispositum"); su vino y sus aguas, sus excelentes varones ("insignem Baccho, fluvisque virisque")¹⁹; en suma, a todas estas glorias, Burdeos agrega el haber transmitido a la posteridad esta extraordinaria correspondencia entre dos de sus hijos, que siempre interesó a los estudiosos, por varias razones. Hemos tratado de parafrasear y comentar, según dijimos al principio, una sola carta de todo el grupo, aunque no pudimos obviar referencias a pasajes de las otras y a obras de Paulino, especialmente en algunos tópicos de relevancia: ¿qué línea sutil marca los límites entre el derecho, y obligación, a dar un consejo oportuno y la extralimitación en la función de maestro?; ¿hasta dónde debe llegar el reconocimiento del alumno a su iniciador? Estas preguntas y otras de este tenor las rumiará el lector y dará sus respuestas, matizadas. No necesitamos insistir en la importancia de estos textos para el estudio de las relaciones entre cultura clásica y cultura cristiana, como un capítulo de ese libro maravilloso que se escribió en el siglo IV con hombres como San Agustín, Eusebio de Cesarea, Claudiano, Símaco, Rutilio Namaciano o Prudencio, para nombrar solamente algunas de las brillantes figuras que produjo el fin de la Antigüedad. Algunos sabios consideraron que era un episodio ilustrativo de esos tiempos²⁰. Si bien en los puntos mencionados antes podemos afirmar que hay originalidad

¹⁹ Cf. *Ordo urbium nobilium* xvii.

²⁰ Sobre la relación entre la poesía de Ausonio y su época: "This episode of Ausonius and Paulinus is instructive as a sign of the change that was falling across the Western world. The old civilization was still in being, but the finer spirits knew that they could find satisfaction in the old paths. In spite of the troubles that descended on Gaul, culminating in the setting up of a Visigothic kingdom, the Galic aristocracy were able to pursue a life of leisure and of literary trifling. But nearly all, the poets whose works have survived followed the spirit of Paulinus' example and devoted themselves to the Church. Claudius Rutilius Namatianus may perhaps be accounted an exception;

en el ángulo de tratamiento, la cuestión de Paulino de Nola y España tiene su propia actualidad para estos días y estos lugares: su admirado educador le echaba en cara el lugar en que vivía y lo consideraba tierra de bárbaros. Tenemos muchos vínculos con España, y nos hemos sentido a menudo molestos con grandes intelectuales, de indudable y merecido prestigio, para quienes Europa terminaba en los Pirineos, y más allá solo había una prolongación del Africa, habitada por gentes inferiores. Más aún, y en terreno familiar, cuando se trata de indicar la influencia de los clásicos antiguos sobre los modernos, expertos alemanes, ingleses, franceses o italianos no es raro que demuestren desconocimiento del humanismo español. En estos momentos asistimos a una inserción más plena de España en el resto de Europa, y esta es una cuestión que seguramente los expertos y aficionados siguen con creciente interés. En nuestro país se especula acerca de sus repercusiones políticas y económicas. Sin duda Ausonio ha sido también indirectamente relevante para la historia literaria, al provocar la enérgica respuesta de Paulino y su *Hispaniae laus*: otro tema de la cultura antigua que se renueva andando el tiempo.

but, although he wrote his poem *De redivo suo* in 417, he belongs to the old order." F.J.E. RABY, *A history of secular latin poetry in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1957, vol. I, p. 65 y JASNSKY en su edición citada (*Introd.*, p. xii): "Il n' a pas soupçonné non plus l'approche de l'écroulement où allait s'abîmer l'oeuvre d'Auguste, de Dioclétien et de Théodose. Cependant des faits se multipliaient, de plus en plus significatifs. Les villes, jadis librement ouverts aux souffles de la campagne, s'étaient déjà depuis des années entourées de murs; les villas des riches Galle-romains étaient toutes fortifiées; le transport à Trèves de la résidence impériale était l'avertissement d'un danger toujours plus imminent; l'empereur Valens venait d'être battu et tué à Andrinople; peu de temps après la victoire si pompeusement célébrée de Valentinien sur les Alamans, l'avait fallu traiter avec eux; le territoire romain avait perdu son ancienne sécurité et l'Aquitaine connaissait les brillaient céder à la poussée des Barbares et où l'empire, mal défendu, verrait déferler sur son sol les invasions qui finiraient par le renverser. Une dizaine d'années après la mort d'Ausone, les Wisigoths compaient d'assaut la ville de Romulus."

SERVIDUMBRE Y LIBERTAD EN EL TARENTINO FEUDAL
(Un acta de manumisión de 1251)

ANA CECILIA MIRAVALLS

El fenómeno del feudalismo y las condiciones de vida que de él se derivaron presentaron rasgos comunes en toda Europa. Sin embargo, en España, Francia, Inglaterra, el Imperio Germánico, las circunstancias políticas y las transformaciones socioeconómicas dieron por resultado la implementación de sistemas de dominio, de señorío y servidumbre de variados matices.

En el ámbito del Imperio Germánico tuvieron una especial importancia los Principados Episcopales, ya que la concesión de poder y soberanía temporal a los obispos constituyó una pieza clave en el sistema estratégico y de consolidación del poder imperial, ya sea por la no heredabilidad del título señorial, como por la relación especial de sometimiento de las principales familias feudales a la figura del Obispo. En el Norte de Italia, el Principado Episcopal de Trento jugó un rol fundamental, debido tanto a su estratégica ubicación geográfica que lo convirtió en punto obligado de paso entre la Europa Alpina e Italia, como al rápido crecimiento y afianzamiento de las ciudades italianas y al carácter especial con que el Imperio ejerció su dominio en el resto de la península: tempranas concesiones a las comunas leales, laxitud en los controles y la recaudación de tributos, constante rivalidad con el poder papal, necesidad de empresas militares periódicas para afirmar la jurisdicción imperial.

Debido a la naturaleza eclesiástica del principado episcopal, las familias de los senadores feudales tuvieron menor importancia política, y fueron incluidos progresivamente en el grupo de la *Macinata de San Vigilio* como vasallos de la Iglesia Trentina; aun cuando ellos siguieron conservando sus propios vasallos y una jurisdicción significativa en sus feudos, tuvieron que aceptar la influencia del Obispo¹.

Sufrieron al mismo tiempo la presión de los Señores Tiroleses que desde el Norte intentaron afirmar su poder e influencia en la zona trentina y debieron tolerar la existencia de comunidades independientes por completo de su influencia, que sostuvieron y conservaron su autonomía y el poder de administrar y conceder a modo de feudo sus tierras durante todo el medioevo. Estas comunidades pudieron sostenerse frente a las ambiciones de los señores feudales gracias a los acuerdos alcanzados con el obispo que garantizaba la independencia a cambio prestaciones y tributos menores que los que exigía cualquier señor feudal.

En el siglo XIII las relaciones de dominio y servidumbre se ven afectadas por circunstancias económicas y sociales nuevas: la fluida actividad comercial, la circulación monetaria, la incorporación de tierras de cultivo gracias a intensos trabajos de roturación,

¹ IGINIO ROGGER, "I principati ecclesiastici di Trento e di Bressanone dalle origini alla secolarizzazione del 1236", en CARLO MOR E HEINRICH SCHMIDINGER, *I poteri temporali dei vescovi in Italia e Germania ne Medioevo*, Bologna, 1979, p.205.

y a la aplicación de nuevas técnicas de laboreo², lo que provoca un cambio paulatino, pero sustancial, en el sistema de señorío fundiario: el poder se fundamenta más en el monto del censo recaudado que en el carácter estrictamente personal de los lazos que unen al señor con sus vasallos³.

El análisis de dos documentos provenientes del Archivo del Principado Episcopal de Trento permite conocer algunos aspectos de la situación de señorío y servidumbre en el siglo XIII y, en particular, algunos referidos al acto de manumisión. Estos documentos, labrados en el Valle Giudicarie, Provincia de Trento, el 10 y el 16 de octubre de 1251, refieren que el señor Odelrico Gompone de Madruzzo manumite, ante un grupo de testigos, a Solomea, una sierva personal de su esposa Iacomina, a cambio de treinta y cinco libras veronesas; le concede todo su peculio y la libertad de desplazarse según su voluntad. En este acto, sin embargo, no participa la misma Solomea sino su hermano Pascual, quien recibe la libertad en su nombre. En el segundo documento, la señora Iacomina aprueba todo lo hecho por su esposo, y recibe para su servicio a otra mujer de la *masnada* llamada Bonafemina⁴.

La condición servil y la manumisión

La condición servil queda definida en el documento como "vinculum et macula et nexus servitutis". Sobre estos siervos, el derecho del señor proviene de la jurisdicción que este ejerce sobre su feudo o manso y por consiguiente sobre la *masnada*, o grupo de hombres no libres adscriptos a esa tierra en particular.

La señora Iacomina recibe una sierva personal en lugar de la mujer apenas manumitida con el derecho de "de ea faciat quicquid voluerit", pero al mismo tiempo asume el compromiso de protegerla y defenderla "et promissit ei defendere et warentare dicta Bonafeminam ... semper et omni tempore ab omni persona cum racione".

Algunas otras circunstancias, como la constitución de una dote, una donación, la concesión de un siervo como prenda, o una hipoteca, podían explicar el paso de un siervo de una *masnada* a otra, y el derecho del señor sobre él: "alico modo pro data aliqua quod ex ea habet pro dote et donacione et quarta pro pignore speciali vel generali vel ypoteche vel alia ex causa"⁵.

El carácter esencial que define al siervo medieval es la sujeción a la tierra o a la casa del señor: la imposibilidad de desplazarse, de fijar otra residencia fuera del domi-

² GEORGES DUBY, *L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'occident médiéval*, Paris, 1977, Vol.II, p.95.

³ HANS-WERNER GOETZ, *Vivere nel Medioevo*, Firenze, 1990, p.122.

⁴ Publicados por *Judicaria*, Centro Studi di Judicaria, Tione di Trento, N° 9, settembre-dicembre 1988.

⁵ HANS VON VOLTELINI, *Giurisdizione signorile sulle terre e persone nel Trentino medievale*, Trento, 1981, p.108.

nio. Incluso las formas más suaves de servidumbre conservan ese rasgo, la inmovilidad forzada. No existe ni coacción física, ni violencia, incluso siervas como las de nuestros documentos están en condiciones favorables, ya que poseen su peculio y objetos personales, y gozan de la especial protección de su señora. La clave del dominio, el estigma del no libre es el no poder movilizarse. Por eso el gesto simbólico central del acto de manumisión es sumamente significativo: el señor conduce a su siervo a una intersección de caminos y le concede la libertad: "et dictus dominus Odelrico duxit eum Pasqualem nomine et vice dicte Salomee sue sororis in quadrivium et dedit ei nomine et vice Solomee sue sororis plenam licentiam et potestatem eundi per qualencumque viam ei placuerit"⁶.

Otro rasgo característico es la heredabilidad, tanto de la condición servil como de los nuevos derechos adquiridos. Si Solomea hubiera seguido como sierva de la señora Iacomina, su matrimonio fuera del Castel Madruzzo no podría ser reconocido por la Iglesia, y además sus hijos permanecerían en estado servil. Al recibir la libertad, Pascual no lo hace sólo en nombre de su hermana sino también de sus herederos: "et liberum eum fecit recipientis nomine et vice dicte sue sororis et suorum heredum"; el señor Odelrico hace esta promesa en nombre propio y de sus hijos presentes allí: "et insuper dictus dominus Odelricus per se et suos successores proissit...".

La frecuencia de los actos de manumisión durante la Edad Media se puede explicar inicialmente porque, si bien la Iglesia justificaba la sujeción personal como un castigo infligido a la humanidad por el pecado del primer hombre, consideraba la manumisión como una obra piadosa, no un deber imperioso, pero al menos un acto recomendable. Carente de verdadero riesgo social para el señor, la manumisión pasa a ser además, (y en especial a partir del siglo XIII) una conveniente operación económica⁷.

La manumisión de la sierva Solomea se lleva a cabo mediante el pago de treinta y cinco liras veronesas: "et manifestus fuit se accepisse a dicto Pasquallo libero nomine et vice dicte Solomee sue sororis libere XXXV liras veronenses". En este caso se trata de una manumisión individual y, debido a la presencia del "archipresbiteri plebis Randene", el propósito podría ser el matrimonio de la joven manumitida. Sin embargo, según Waldstein-Wartenberg, la mayor parte de las manumisiones llevadas a cabo en el Trentino en ese período tenían como objetivo por parte de los señores la obtención de dinero a cambio. "Sebbene nell'introduzione degli atti di affrancazione fossero citati ogni volta passi della Bibbia nei quali si poneva in rilievo l'uguaglianza di tutti gli uomini davanti a Dio, il fattore determinante dell'azione era esclusivamente l'entità delle somme pagate per il riscatto"⁸.

La casa de acuñación o *Zecca* episcopal de Trento, acuñaba moneda para toda

⁶ BERTHOLD WALDSTEIN-WARTENBERG, *Storia dei conti d'Arco nel Medioevo*, Roma, 1979, p.394.

⁷ MARC BLOCH, "Comment et pourquoi finit l'esclavage antique", *Annales*, janvier-Mars, 1947, pp.40-41.

⁸ *Op. cit.*, p.395.

la región trentino tiroleza, según el sistema de Verona, aprovechando la gran riqueza minera de la región⁹.

La existencia de comunidades autónomas, dependientes directamente del Obispo, y la posibilidad para los *homines de acinata* de comercializar los excedentes de producción de los mansos asignados permitían la formación de pequeños capitales monetarios, que se aplicaban al pago de las prestaciones debidas a los señores o, como en este caso, cuando una necesidad legal lo imponía, a la obtención de la manumisión personal.

La presencia del "archipresbiteri plebis Randene" en este acto de manumisión señala la importancia del rol del los funcionarios eclesiásticos en la circunscripciones que tenían a su cargo, las *plebs*, convocados generalmente como árbitros en asambleas feudales, actos públicos o privados¹⁰.

La mujer manumitida pasa a ser "libera et flanka", "civis Romana" con la libertad de ir y habitar donde desee: "licentiam et plena potestatem habeat eundi et morandi ubicumque voluerit", de disponer de sus pertenencias "omne peculio quod penes se vel alium habet, et faciat de eo iure proprii quicquid voluerit ex sua plenissima largitate...", y de conservar para sí y para sus hijos la condición de libre. Es un ejemplo claro el propio hermano de la mujer manumitida, "Pasqualem condam Girardini qui fuit de Madrucio, modo habitat in Borcago": habiendo formado parte de la masnada de Madruzzo, reside en ese momento en la población de Borzago.

Sin embargo, en el siglo XIII la condición de libertad absoluta era prácticamente inexistente, e incluso las familias de campesinos libres, los *arimanni*, estaban sometidos a determinadas obligaciones respecto del poder episcopal o sus ministeriales, aunque algo menores que las que debían prestar los *servi, famuli, homines de macinata*¹¹.

Se mantiene además un vínculo moral con el señor, quien queda comprometido a garantizar y asegurar a su siervo manumitido la libertad concedida: "promissit dicto Pasquallo...semper et in omni tempore defendere et warentare ab omni persona cum racione...", protección que genera desde luego una nueva y sutil forma de dominio.

Esta libertad concedida mediante el acto de manumisión, tiene valor desde el punto de vista jurídico, pero es irrelevante para la vida económica del señorío. La dependencia con respecto al señor se mantiene¹², a pesar de que, como en este caso la señora renuncia explícitamente a cualquier derecho de dominio ulterior sobre la mujer manumitida: "...refutante in manu dicti Pasquali,... omne ius et omnes acciones et raciones sibi competentes et competuras...".

⁹ ALDO GORFER, *I Castelli Trentini: territorio, storia, società*, Trento, 1989, p.329.

¹⁰ A. GORFER, *Le Giudicarie Esteriori. Banale. Bleggio Lomaso, Stenico*, 1989, p.297.

¹¹ H. VOLTELINI, *op.cit.*, p.10.

¹² H.W. GOETZ, *op.cit.*, pp.131, 145.

Las mujeres y sus derechos

Tanto la señora Iacomina como su sierva Solomea se ven impedidas para efectuar por sí mismas una acción legal que las concierne. En el caso de la señora es su marido quien da libertad a la sierva, quien recibe el dinero, el que decide quién ha de reemplazar a Solomea; la señora aprueba lo hecho por el marido y jura también renunciar a sus derechos sobre Solomea.

En el caso de la sierva, ni siquiera toma parte en forma personal en el acto por el cual se le otorga la libertad; es su hermano Pascual, antiguo siervo ya manumitido quien recibe la libertad en su nombre: "Pasqualem ... recipientis nomine et vice Solomee sororis sue et suorum heredum libertatem".

A pesar de estos impedimentos legales, tanto una como otra tienen posibilidades de afirmarse personalmente en un mundo tan predominantemente masculino: la señora Iacomina tiene su propia *masnada* o grupo de siervos y puede hacer con ellos lo que desea "quod ipsa habeat ista pro illa Solomea et de ea faciat quicquid voluerit ab ac presenti die in antea vellud sua femina mainate".

La sierva, por su parte, una vez obtenida su libertad puede disponer de su peculio: "et concessit ei Pasqualo, nomine et vice dicte Solomee sue Sororis ob favorem sue libertatis omne peculium quod penes se vel alium haber et faciat de eo jure proprii quicquid voluerit ex sua plenissima largitate..."; y de desplazarse y habitar donde desee: "licentiam et plenam potestatem habeat eundi et morandi ubicumque voluerit".

La que permanece en condición servil carece completamente de derechos, ya que en el caso de una *femina de macinata* se le reconoce a la dueña el derecho de disponer de ella según su voluntad.

La situación de inferioridad de la mujer en la sociedad medieval, no implicaba en absoluto desprecio, sino que era considerada como algo natural, como contrapartida de la protección que recibía por parte del marido y de la familia de la que pasaba a formar parte en el momento del matrimonio¹³.

Desde el punto de vista económico, y social la condición de una persona manumitida poco cambiaba en la época analizada, y la vinculación mediante prestaciones e impuestos con los señores feudales o con el Obispo perduró, produciéndose incluso una involución exasperada; incluso "una settantina di anni prima l'invasione militare del Trentino da parte di Napoleone I con tutte le sovversioni dei privilegi che scatenó, l'estimo delle ville del Trentino era costellato pittorescamente di contribuzioni dovute a castelli, Mensa vescovile, canonici, pievi, chiese, altari di chiese, benefici, confraternitate, ospedali, nobili, comuni e cosí via"¹⁴.

Sin embargo, el goce de un estatus jurídico superior, el de persona libre, permitía el acceso a instancias legales vedadas en la condición de servidumbre, tales como el

¹³ H.W. GOETZ, *op. cit.*, p.48.

¹⁴ A. GORFER, *I castelli...*, *op. cit.*, p.32.

matrimonio, el legado de herencias mediante testamento, el testimonio personal en procesos o, como en el caso del Trentino, a la conformación de la población de esas comunidades rurales independientes que tanta importancia tuvieron como protagonistas de la historia social del Trentino.

Apéndice: texto de los documentos.

I - 1251 ottobre 10, Verdesina

(S) In Christi nomine. Anno Domini M CC LI, indictione VIII, die X intrante octubri in Verdasina apud domum Otebelli Balbi condam Trufi, in presentia domini Petri archipresbiteri plebis Randene et domini Iohannis condam domini Warimberti de Gaio et Martini Blangi filii Verdasini et Cuke filii Alberti et Cillioli condam Dodi et Dominici condam Verdasini et Picolboni filii Boneynsigne de Verdasina testibus rogatis.

Ibique dominus Odelricus condam domini Gomponis de Madrucio rogatus genere (?) voluit et prestitit atque statuit et deliberavit Pasqualem condam Girardini qui fuit de Madrucio, modo habitat in Borcago, recipientis nomine et vice Solomee sororis sue et suorum heredum, libertatem et liberum eum fecit recipientis nomine et vice dicte sue sororis et suorum heredum, ab omni vincullo et maculla et nexu servitutis quibus illigata et obnoxia erat ei vel quomodo tenebatur ei, ita quod ab ac presenti die in antea licentiam et plenam potestatem habeat eundi et morandi ubicumque voluerit vellud libera et flanka: et ibi incontinenti dictus dominus Odelricus duxit eum Pasqualem nomine et vice dicte Solomee sue sororis in quadrivium et dedit ei nomine et vice Solomee sue sororis plenam licentiam et potestatem eundi per qualencumque viam ei placuerit ac si esset civis Romana et egregio corpore et nata, et concessit ei Pasquale nomine et vice dicte Solomee sue sororis ob favorem sue libertatis omne peculium quod penes se vel alium habet et faciat de eo iure proprii quicquid voluerit ex sua plenissima largitate; et insuper dictus dominus Odelricus per se et suos successores promissit dicto Pasquale nomine et vice dicte Solomee sue sororis libere et suis heredibus hanc libertatem semper et in omni tempore defendere et warentare ab omni persona cum racione sub pena dupli omnis dampni quod ei inde accederet ab aliqua persona causa istius liberatis cum omni eo quod habet vel aquesierit pro se et suis heredibus, et pro hac libertate et deliberatione ibi incontinenti in presentia dictorum testium dictus dominus Odelricus contentus et manifestus fuit se accepisse a dicto Pasquale libero nomine et vice dicte Solomee sue sororis libere XXXV libras Veronenses, et renuntiavit exceptioni non datorum denariorum et eos in se bene habere manifestavit et iuravit omnia predicta attendere et observare semper et in perpetuum pro se et suis heredibus nec ullo unquam tempore contra venire pro ullo modo seu ingenio, et si quod aliud melioramentum vellet fieri vel oporteret ad preceptum sapientis debet addere pro concordio amborum, id est in isto contracto libertatis.

II - 1251 ottobre 16, Madruzzo

Item alio die qui fuit XVI intrante octubri, in Madrucio, in castro domini Odelrici predicti, in domo sua ubi abitat in dicto castro, in presentia Aldrigeti et Trentini fratrum filiorum dicti domini Odelrici, et Wichemari et Riprandi Mugnoni filii domini Adelpreti de dicto castro, et Barufaudi condam Millani de Arcu testibus rogatis.

Ibique domina Iachemina uxor dicti domini Odelrici et pro eius verbo confirmavit et firmum esse laudavit totum illud quod dictus dominus Odelricus eius vir fecerat in dicto Pasqualo nomine et vice Solomee sue sororis, que herat sua femina macinate. Et in primis superscripta domina Iachemina refutante in manu dicti Pasquali, recipientis nomine et vice dicte Sollomee sue sororis, omne ius et omnes acciones et rationes sibi competentes et competituras in dicta deliberatione et absoluteione facta in dicto Pasquallo nomine et vice sue sororis Sollomee a dicto domino Odelrico suo viro, ut superius continetur, alico modo pro data aliqua quod ex ea habet pro dote et donatione et quarta pro pignore speciali vel generali vel ypoteche vel alia ex causa atque renuntiavit omni auxilio legum et specialiter auxilio legis senatus consulti vel Egrani (?) et omni alio suo iuri penitus renuntiavit et refutavit in dicto Pasqualo ut dictum est, et pro hac refutatione et deliberatione et data fuit contenta dicta domina Iachemina se accepisse et habuisse una cum dicto domino Odelrico suo viro libras Veronenses et renuntiavit exceptioni non dati pretii et eum in se bene habere manifestavit. Et insuper ibi incontinenti, presentibus dictis testibus, Trentinus filius dicte domine Iachemine et pro eius verbo et supra suam animam iuravit ad sancta Dei evvangellia omnia que superius sunt comprehensa semper firma et rata habere et tenere pro se et suis heredibus nec ullo unquam tempore contra venire pro ullo modo seu ingenio sub pena tocius dampni alico tempore inde passoi (*sic?*); et ibi incontinenti in presentia dictorum testium dictus dominus Odelricus nomine contracambii istius Sollomee investivit dictam dominam Iacheminam suam uxorem nominatim de quadam alia sua femina sue macinate, que vocatur Bonafemina filia Nigri et Cardine de Madruco, ibi sub castello, taliter quod ipsa habeat ista pro illa Solomea et de ea faciat quicquid voluerit ab ac presenti die in antea vellud sua femina macinate, et promissit ei defendere et warentare dictam Bonafeminam ita ut racione uisusmodi contracambii precepit, semper et omni tempore ab omni persona cum racione.

Ego Iohannes domini Henrici regis iussu dicti domini Odelrici notarius interfui et rogatus scripsi.

SENECA ON PHYSICAL FITNESS

ANNA LYDIA MOTTO
JOHN R. CLARK

Ours is assuredly an era of health-consciousness: homes are filled with saunas and gymnasial machines, video exercise programs, and crash diets. Whole families flock to the spas, hike in the mountains, and run in the parks. For this age is almost religiously devoted to ideals of calorie-counting and slim-fast eating, to Addida sneakers and the Boston Marathon, to the clay court and the jacuzzi, to Arnold Schwarzenegger and to the pumping of iron.

Seneca had first-hand knowledge of such fads, since health-buffs flourished in his day too¹. In *Epistle Fifteen*, for example, he mocks those who pay excessive attention to physical health.

Stulta est enim, mi Lucili, et minime conveniens litterato vivo occupatio exercendi lacertos et dilatandi cervicem ac latera firmandi; cum tibi feliciter sagina cesserit et tori creverint, nec vires unquam opimi bovis nec pondus aequabis. (*Ep.* 15,2)

[It is indeed foolish, my Lucilius, and not at all becoming to an educated man, to spend time developing sinews, broadening shoulders, and strengthening flanks; although you will have succeeded in beefing yourself up and in enlarging your muscles, you will never equal the strength nor the weight of a well-to-do ox.]

Similarly, in *Epistle Fifty-six*, he derides the devotees who waste their time in sweatbaths and massage parlors, where the air is filled with the grunts and groans of those belaboring themselves in pursuit of physical fitness. Seneca ironically describes the absurdities of their futile activities: their ceaseless round of fasting and feasting, of dieting and dining, of drinking and sweating; they resemble, he tells us, a sick man suffering from fever and chills².

Seneca maintains that such attention to diet and exercise leads, paradoxically, to ill-health. In earlier times, doctors did not have so many patients; they did not have to tend to so many upset stomachs and so many injured limbs³. But nowadays, Seneca asserts, human beings are beset by luxury and debauchery that enervate them and drain

¹ On the importance of physical education and exercise in ancient Greece, consult H.-I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, 6th ed. (Paris 1965), Pt.ii, Chap.3, pp.181-204. The Romans increasingly came to follow Greek examples, and the ancient world was filled with palestras, stadiums, and gymnasiums. Nor must we forget the polar training and playing fields in Rome, the Campus Martius. See Marrou, Pt.iii, Chaps.1 and 2, pp.339-373.

² *Ep.* 15,3.

³ *Ep.* 95,22.

their energy.

In one epistle, he compares the bath of Scipio Africanus with those of the Neroian age. Scipio's was simple and unadorned; ours, he says, are replete with palatial decorations; Scipio bathed fully once a week; the Romans of Seneca's day visited the bathhouse daily. Scipio tilled his own land and Yorked off his honest sweat; the *delicati* of Seneca's day, after artificially provoking perspiration by needless physical exertions, bathed in luxurious pools⁴.

Heeding his own advice, Seneca himself throughout his life attempted to avoid such excesses. He restricted his diet, abstaining from gourmet foods; he refused to use perfumes, and sought to limit the intake of wine⁵. More over, regarding his manner of bathing, he writes:

...in omnem vitam balneum fugimus, decoquere corpus atque exinanire sudoribus inutile simul delicatumque credidimus. (*Ep.* 108,16)
[...I have shunned the bath all my life and have believed it useless and effeminate to boil the body and to thin it out by sweating.]

Those who indulge themselves in such emptiness, who succumb to such hedonism, who addict themselves to such a regimen, become listless and debilitated. Unlike them, we should choose as models heroes like Scipio, who perform great feats hile pursuing the simple life.

Nobis quoque militandum est, et quidem genere militiae, quo numquam quies, numquam otium datur. Debellandae sunt in primis voluptates [...] Si quis sibi proposuerit, quantum operis adgressus sit, sciet nihil delicate, nihil molliter esse faciendum. Quid mihi cum istis calentibus stagnis? Quid cum sudatoriis, in quae siccus vapor corpora exhausurus includitur? Omnis sudor per laborem exeat. (*Ep.* 51,6)
[We too must wage war, a warfare, to be sure, which permits no peace, no quiet. First of all, pleasures must be overcome... Once one recognizes the magnitude of his task, he will understand that he must do

⁴ *Ep.* 86,5-12. For a brief survey of the Roman ideas about exercise, see PETER L. LINDSAY, "Attitudes Towards Physical Education Reflected in the Literature of Ancient Rome", in *A History of Sport and Physical Education to 1900*, ed. Earle F. Zeigler (Champaign, Ill., 1973), pp.177-86. On the popularity of bathing and swimming among the Romans, see E. BRÖDNER, *Die römischen Thermen und das antike Badewesen* (Darstadt 1983), and JASPER GRIFFIN, *Latin Poets and Roman Life* (Chapel Hill, N.C., 1986), 88 ff. See esp. JÉRÔME CARCOPINO, *La Vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire* (Paris, 1939); pp.293-304 treat of "les thermes", palatial structures for "récréation," housing vast public baths and innumerable other structures, including *palestrae* for exercise.

⁵ *Epigram* 14,49.

nothing in a delicate and unmanly way. What have I to do with those hot baths? What have I to do with those sweating rooms where dry steam exhausts the body? All sweat should be the result of hard work.]

On this subject, Martial is equally practical; he believes that the weight-lifter would be far better served simply by working in his own field by cultivating, as *Candide* tells us, his own garden:

Quid pereunt stulto fortes haltere lacerti?
exercet melius vinea fossa viros. (*Epig.* 14,49)

Ortega y Gasset remarked in 1925 that twentieth-century man loved sports and games.

El culto al cuerpo es eternamente síntoma de inspiración pueril...El triunfo del deporte significa la victoria de los valores de juventud sobre los valores de senectud⁶.

[The worship of the body is a perennial symptom of childish inspiration... The triumph of sports signifies the victory of the values of youth over the values of old age.]

In assessing what he terms the rise of mass man in our century, Ortega noted a distinct flowering of anti-intellectualism. Seneca repeatedly complains of the *profanum vulgus* its superficial values, its cruelty at the gladiatorial combats, its lack of *humanitas*⁷.

But alas, the Roman populace of Seneca's day, like our own masses, valued brawn over brains. Their spare time was, for the most part, spent at public games, at shows, at athletic contests. In fact, Seneca, in one letter, remarks that while he is left alone in the city, all others have flocked to the stadium to attend a boxing match.

Cogito mecum, quam multi corpora exerceant, ingenia quam pauci; quantus ad spectaculum non fidele et lusorium fiat concursus, quanta sit circa artes bonas solitudo; quam inbecilli animo sunt, quorum laceratos umerosque miramur. (*Ep.* 80.2)⁸

[I reflect to myself, how many train their bodies, how few, their

⁶ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, "La deshumanización del arte", *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, 9ª ed., Madrid, 1967, p.64.

⁷ See esp. *Epistle* 7. Consult ANNA LYDIA MOTTO and JOHN R. CLARK, "Seneca on the *Profanum Vulgus*", *CB* 65 (1992), 1-5.

⁸ In this letter, Seneca hopes to study in peace and quiet, since all are at the athletic contest, yet comically the roaring of the crowd upsets his concentration. The same drama is played out in *Epistle* 56, when the Philosopher aspires to do some thinking while living above a bath-house. Needless to say, he is sorely defeated by all the gymnastic noise and flees the scene. This is comedy akin to that where Horace is "defeated" by the Bore (*Sat.* 1.9).

minds; what crowds are drawn to the undependable and trifling games, what solitude prevails at cultural events; how imbecilic are the athletes whose muscles and shoulders we admire.]

Franz Kafka in our own century portrays the giddy masses flocking in huge crowds to the circus to gape at sleek, muscular black panthers⁹.

Indeed, ancient Rome, like the modern world, idolized athletes and studied sporting events as if they were subjects of the uttermost scientific and scholarly importance. In a satiric vein, Seneca staunchly refuses to concede that wrestlers, beauticians, and chefs deserve an honorable place in the educational curriculum.

...luctatores et totam oleo ac luto constantem scientiam expello ex his studiis liberalibus; aut et unguentarios recipiam et cocos et ceteros voluptatibus nostris ingenia accommodantes sua. Quid enim, oro te, liberale habent isti ieiuni vomitores, quorum corpora in sagina, animi in macie et veterno sunt? (*Ep.* 88,18-19)

[...I expel from the liberal arts wrestlers and the whole science composed of oil and mud; or else I would have to admit cosmeticians and cooks and others who cater to our pleasures. For what, pray, is liberal about those dieting gluttons, whose bodies are over-stuffed, whose minds are emaciated and inert?]

Seneca is fully aware of the crowd's fickleness, of its shallow values, its round of trivial activities, its addiction to gourmet foods and chefs, its obsession with particular diets and cuisines.

Nunc vero quam longe processerunt mala valitudinis! Has usuras voluptatum pendimus ultra modum fasque concupitarum. Innumerabiles esse morbos non miraberis- cocos numera. (*Ep.* 95,23)

[Now indeed how far have the evils of ill-health progressed! This is the price we pay for pleasures coveted beyond measure and beyond what is right. You should not be surprised that diseases are innumerable: count the cooks.]

There can be no doubt, Seneca says that the priorities of the masses of men are topsy-turvy.

Cessat omne studium et liberalia professi sine ulla frequentia desertis angulis praesident. In rhetorum ac philosophorum scholis solitudo est; at quam celebres culinae sunt... (*Ep.* 95,23)

All studies have come to a halt and professors of the liberal art preside

⁹ In his story, "Ein Hungerkünstler" (1923).

over empty halls. The classrooms of teachers and philosophers are silent; but how crowded are the restaurants...]

Seneca would urge his fellow-men to balance their life by cultivating the mind as well as the body; he certainly would have endorsed Juvenal's ideal of *mens sana in corpore sano*¹⁰.

But the masses of men and the health buff are too one-sided. Their monolithic focusing upon the physical, the material, is too restrictive. For, as George Santayana observed,

...the material basis is a basis only, as the body is in personal life, and when that has been rendered vigorous and healthy, the question still remains what further functions you are to give to your soul. There is, as the ancients said, a vegetative soul... But the vegetative soul, in man, is only a background and a potentiality: the moral and intellectual functions must be superimposed upon it¹¹.

Good health and a good physique, in short, must be striven for, not for their own sakes, but for some higher purpose.

Seneca would entirely agree.

Recte nos dicimus: 'Si philosopharis, bene est.' Valere autem hoc demum est. Corpus quoque, etiam si magnas habet vires, non aliter quam furiosi aut phrenetici validum est. Ergo hanc praecipue valitudinem cura, deinde et illam secundam... (*Ep.* 15,1-2)

[We rightly say: 'If you apply yourself to philosophy, it is well.' This essentially is the meaning of well-being. By itself the body, even if it be powerful, has only the strength of a lunatic or madman. Therefore, pay special attention to the health of the mind, then to that of the body...]

In short, it is a species of bestiality and insanity to dote-upon one's physique, while scanning the intellectual life.

...quantum potes, circumscribe corpus tuum et animo locum laxa. (*Ep.* 15,2)

[...Limit your attention to the body as much as you can and expand your attention to the mind.]

¹⁰ *Sat.* 10,356.

¹¹ *George Santayana's America: Essays on Literature and Culture*, intro. James Ballowe (Urbana, Ill., 1957), p.118.

Quicquid facies, cito redi a corpore ad animum. Illum noctibus ac diebus exerce... (Ep.15,5)

[Whatever you do, return quickly from body to mind. Train the mind night and day...]

Any other course of action, Seneca assures us, is defective and incomplete.

Nonetheless, Seneca is by no means an opponent of useful physical training and good hygiene. All his life he knew the value of harmony, balance, and integratio, continually exercising his body as well as his mind. In *Epistle Fifteen*, he recommends exercises that are easy, simple, non-exhausting¹²: running, weight-lifting, high-jumping, and broadjumping. Such exercises should be regularly performed but rigorously regulated. A key point is the saving of time so that one will have leisure for intellectual pursuits¹³.

The ideal *modus vivendi* is the maintenance of a sound mind and a sound body.

Medicus tibi quantum ambules, quantum exercearis, monstrabit; ne indulgeas otio, ad quod vergit iners valetudo; ...ut naviges et viscera molli iactatione concutias; quibus cibis utaris... (Ep.78,5)

[Your doctor will point out how much you should walk, how much you should exercise; he will explain that you should not indulge in idleness that is conducive to ill-health; ...that you should exercise your internal organs by the gentle motion of sailing; he will recommend the proper diet....]

Seneca himself, who suffered from various ailments through-out his life -tuberculosis, asthma, catarrh, fever¹⁴- was especially sensitive to the need of disciplining and strengthening the body by healthy exercise. He became in fact, not only a *Seelenartz*¹⁵, a physician of the soul, but a doctor of the body as well, ever recommending daily exercise to himself and to others.

He was well aware that life without proper exercise was detrimental to one's health. He speaks scathingly of slothful men who engender their own obesity; he compares them, in fact, to birds fattened for the kill¹⁶.

¹² Seneca discouraged excessive activities of any sort that strained the body or the mind.

¹³ Ep.15,4-5; on the importance of the proper use of time, see ANNA LYDIA MOTTO and JOHN R. CLARK, "Time in Seneca: Past, Present, Future", *Emerita* 55 (1987), 31-41, and "'Tempus omnia rapit': Seneca on the Rapacity of Time", *Cuadernos de Filología Clásica* 21 (1988), 129-138.

¹⁴ See Ep.54,1-3, 6; 61,1; 65,1; 67,2; 78,1-4; 104,1. See also P. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, *Seneca enfermo*, Mieres del Camino, 1976.

¹⁵ For a thorough treatment of Seneca as *Seelenartz* see ILSETRAUT HADOT, *Seneca und die griechisch-römische Tradition der Seelenleitung*, Berlin, 1969.

¹⁶ Ep.122,4.

Unlike the inertes, whom he so frequently excoriates, Seneca himself followed a daily routine of calisthenics throughout his life. He divided his day between reading, writing, relaxation, and bodily exercise.

Running was one of his favorite sports, and even in old age, when he had retired from political life, he continued this daily workout even entering foot-races with old friends and slaves¹⁷.

He also believed travel and sailing beneficial to health, since both provide motion salutary to internal organs¹⁸. In speaking of riding in his litter, he writes:

Mihi...necessarium erat concutere corpus, ut sive bilis insederat faucibus, discuteretur, sive ipse ex aliqua causa spiritus densior erat, extenuaret illum iactatio, quam profuisse mihi sensi. Ideo diutius vehi perseveravi invitante ipso litore...(Ep.55,2)

[It was necessary for me to shake up my body, so that if bile had settled in my throat, it might be shaken loose, or, if my breathing for some reason was too heavy, the tossing about, which I believed beneficial to me, would alleviate it. For that reason, I insisted upon being carried for a longer time on that inviting beach...]

Moreover, such travel was especially appealing to him since it enabled him to combine physical motion with literary pursuits:

...studio quare [itineraria ista] prosint indicabo: a lectionibus nihil recessi. (Ep. 84,1)

[I shall show you why those journeys help my studies: I can read while riding.]

But the physical activity he probably enjoyed most was swimming and bathing. Unlike the luxurious Romans who pampered themselves with hot baths and steamy rooms, Seneca was a devotee of cold water¹⁹. When he was younger, he used to plunge into the Virgo Aqueduct or the Tiber River. In fact, he would always celebrate the New Year with a swim in the canal. In his later years, he bathed in his private bath which was warmed only by the sun or, in wintertime, slightly heated²⁰.

In combining mental with physical activity in all periods of his life, Seneca followed in the footsteps of other great thinkers and writers. In Cicero's *De senectute*, Cato at the age of eighty-four continues to extol a balanced life of physical and of mental exercise:

¹⁷ Ep. 83,3-4.

¹⁸ Ep. 78,5; 55,1-7.

¹⁹ Ep. 53,3.

²⁰ Ep. 83,5-6; 67,1.

Resistendum... senectuti est... habenda ratio valetudinis, utendum exercitationibus modicis, tantum cibi et potionis adhibendum, ut reficiantur vires, non opprimantur. Nec vero corpori solum subveniendum est, sed menti atque animo multo magis. Nam haec quoque, nisi tamquam lumini oleum instilles, extinguntur senectute. (*De senectute* 11,35-36)

[One must resist... old age... one must have a program for maintaining good health; one should engage in moderate exercise; one should consume as much food and drink as is necessary to restore one's strength, not overwhelm it. Nor indeed should one only cultivate the body, but much more so the mind and the soul. For these too are extinguished by old age unless you rekindle them with oil.]

EL MITO DE DAFNIS EN LA ÉGLOGA V DE VIRGILIO*

JOSEFINA NAGORE DE ZAND

El propósito de este trabajo es dilucidar las especiales características de la reelaboración del mito de Dafnis que Virgilio presenta en la Égloga V. Con este objetivo se cumplimentarán los siguientes ítems:

1. Determinación de los elementos del mito de Dafnis: diferentes versiones.
2. Análisis de la Égloga V.
3. Conclusiones.

1. Determinación de los elementos del mito de Dafnis: diferentes versiones.

1.1. Textos

El mito de Dafnis aparece en los siguientes textos, literarios e históricos, del período grecorromano¹:

- Estesícoro (ca. 600 d.C.): según el testimonio de Heliano en ΠΟΙΧΙΛῆ ἰστορία X 18.
- Timeo (ss.IV-III a.C.): Ἰστορίαι, según el testimonio de Partenio de Nicea en Ἐρωτικά παθήματα XXIX.
- Teócrito (s.III a.C.): Εἰ δὴλλια I y VII.
- Diodoro Sículo (s.I a.C.): βιβλιοθήκη IV 84.
- Virgilio (s.I a.C.): *Bucolica* V.
- Ovidio (s.I a.C.- s.I d.c.): *Ars amatoria*, I 732; IV 276-278.

A partir de la lectura de estos textos se pueden identificar diferentes versiones del mito, cuyas características describiremos.

1.2. Versión A (Estesícoro, Timeo, Diodoro)

Se trata de la más antigua. Dice así: Dafnis es hijo de Hermes y de una ninfa siciliana, que lo dio a luz y/o lo abandonó bajo un laurel (δῶφνη), hecho que motivó su nombre; fue criado por las ninfas; era pastor de bueyes, tenía el don de la creación poética e inició el canto pastoril; una ninfa se enamoró de él y le pidió que no tuviera relaciones amorosas con ninguna otra mujer; una vez una princesa siciliana lo embriagó y Dafnis se unió a ella; como castigo, el pastor fue privado de la vista "a causa de su locura" ("οἱ ἄφροσύνην") - acota Partenio.

* El presente trabajo es una reelaboración del que fue presentado en el IX Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Bs.As., 1986).

¹ Se dejan de lado otros textos en los que aparecen solamente algunos rasgos constitutivos del personaje; por ejemplo, el fragmento 2 del libro I de Λεόντιον, de Hermesíanax de Colofón ο Δάφνης ἢ Λιπύερσης, drama de sátiros de Sositeo, ambos del siglo III a.C.

Se observan aquí ciertas características significativas del personaje, que reaparecerán con diverso grado de desarrollo en algunas versiones posteriores del mito: a) es hijo de Hermes, dios pastoril, entre cuyas atribuciones figura también la de conducir al Hades a los muertos (Hermes Psicopompo); b) está relacionado con el laurel, árbol consagrado a Apolo, dios de la creación poética; c) también está vinculado con lo dionisiaco: la ebriedad le brinda acceso a una relación 'prohibida'; d) en el plano erótico Dafnis es un ser pasivo, está incluido en una situación triangular cuyo desenlace es un castigo personal: la ceguera².

En cuanto a la significación básica del mito, parece ser la siguiente: el amor, homologado casi a la locura ("ὄλι' ἄφροσύνην"), es un mal que necesariamente conduce a un castigo:

AMOR = LOCURA > CASTIGO

Diodoro agrega al mito otra nota interesante: la vinculación de Dafnis con Artemisa, diosa enfrentada a Afrodita³. Este nexa explicaría la actitud pasiva de Dafnis frente al amor y lo conectaría con otro personaje mítico: Hipólito.

1.3. Versión de Teócrito (B)

En Teócrito el mito de Dafnis aparece en los idilios VII (Θαλύσια) y I (Θύρσις), textos que constituyen -si bien hay entre ellos algunos elementos incompatibles- una versión divergente en algunos puntos de la D; la llamaremos B.

En el Idilio VII la referencia al mito de Dafnis aparece en el canto de Licidas (vv. 72-77); se presentan dos imágenes sucesivas pero discontinuas temporalmente y no ligadas causalmente por el narrador: d) Dafnis se enamoró de Xenea; b) el llanto de la naturaleza mientras Dafnis se consumía como la nieve. Encontramos a Dafnis ligado a un amor no correspondido, lo que motiva -suponemos- su consunción, acompañada por el llanto de la naturaleza.

Teócrito ha modificado la versión A del mito. Por una parte, ha desarrollado la vinculación -a través del canto- de Dafnis y la naturaleza. Por otra, ha sustituido una situación amorosa triangular por un amor no correspondido y un castigo impuesto desde afuera -la ceguera- por la muerte del personaje, que parece voluntaria. No obstante, se respeta lo que parecería ser el significado básico del mito:

AMOR = LOCURA > MUERTE

Esta misma versión aparece, mucho más desarrollada, en el Idilio I; aquí la historia de Dafnis constituye el tema de la canción de Tirsis (vv. 64-142). Después del verso inicial, que luego se convertirá en estribillo, hay una invocación a las ninfas; se les pregunta dónde estaban cuando Dafnis languidecía. Surge el lamento de los animales salvajes y de los ganados frente a la situación angustiante de Dafnis. Llegan diversos personajes,

² En una lectura psicoanalítica del texto la ceguera constituye la representación simbólica de la castración (Edipo).

³ Cf. EURÍPIDES, *Hipólito* 1301 ss. Referencia tomada de W. OTTO, *Los dioses de Grecia*, Bs. As., Eudeba, 1973. p. 67.

que le preguntan la causa de su dolor: Hermes, unos pastores, Príapo y por fin Afrodita, que entabla un airado diálogo con el protagonista. A continuación hay un monólogo de Dafnis, que dice su adiós a la naturaleza, se caracteriza a sí mismo como pastor, dona su siringa a Pan y expresa su deseo de que el caos domine a la naturaleza. A partir del v.138 se presenta la muerte del protagonista.

En el *Idilio I* encontramos ya no sólo el fragmentarismo evidente en el VII (ausencia de nexos causales entre el amor contrariado y la muerte de Dafnis), sino una ambigüedad, una oscuridad deliberada⁴ acerca del motivo de esta muerte. En efecto, algunos personajes sugieren explicaciones diversas e incongruentes entre sí acerca de la causa de la agonía de Dafnis: d) un amor no correspondido, a partir de las preguntas de Hermes: "Δάφνι, τίς τυ κατὰ τρῴξει; τίνοσ, ὠγαθή, τόσσον ἔρῃσαι;" (vv.77-78)⁵; b) incapacidad de gozar del amor que se le ofrece: observaciones de Príapo (vv.82 ss.) y adjetivos con los que se caracteriza al protagonista: "δυσέρωσ" y "ἀμήχανος" (v.85). Pero Dafnis sólo quiebra su silencio cuando estalla en imprecaciones a Afrodita y proclama su triunfo frente a Eros: "Δάφνις κῆν Ἄϊ δα κακὸν ἔσσειται ἄλγος ἔρωτι" (v. 103). Aquí se revela que hubo anteriormente un desafío de Dafnis a Eros y que ahora él está pagando el precio de ese desafío: Dafnis se consume y muere porque no quiere entregarse al amor que, como venganza, Eros le ha inspirado, interpretación convalidada por las mismas palabras del protagonista: "ἦ γὰρ ἐγὼν ὑπὶ ἔρωτος ἐς Ἄϊ δος ἔλχομαι ἤδη" (v.130). Es la intención de no someterse a Eros lo que le provoca al protagonista un dolor de tal magnitud que le impide seguir viviendo. Aquí reaparecería, pues, la figura de Hipólito vinculada a Dafnis. Dice Gow al respecto: "Its obvious interpretation is that Dafnis is here playing a Hipolytus-like part, has vowed himself to chastity, an rather than break his vow, prefers to die"⁶.

Teócrito ha exacerbado patéticamente los elementos pasionales de la versión A del mito. En la suya observamos una subjetivización del relato mítico, un crecimiento del espacio intrasubjetivo: se nos muestra la complejidad interna del personaje, quien pone término a su conflicto mediante la muerte.

Con todo, en ambas versiones la idea central es la misma: la incursión de Dafnis en el plano erótico conlleva un desgracia: o un castigo (versión A) o la muerte (versión B).

1.4. Versiones de Ovidio (A y B)

En Ovidio -aquí quebramos el orden cronológico que sigue la exposición- hay dos breves alusiones al mito de Dafnis.

La primera es:

⁴ Al referirse a este aspecto, ETTORE BIGNONE habla del "arte di silenzio", en *Teocrito. Studio Critico*, Bari, Gius, Leterza e Figli, 1934, p.372.

⁵ *Bucoliques Grecques*; I: *Theocrite*; Paris, Les Belles Lettres, 1925.

⁶ A.S.F.GOW, *Theocritus edited with a traslation and commentary*; Cambridge at the University Press, 1952, vol.II, p.2.

Pallidus in lenta naide Daphnis erat. (*Ars Amatoria* I 732)⁷

Se retoma un elemento de la versión B que aparece en el Idilio VII de Teócrito: Dafnis enamorado de una mujer que no le corresponde.

La otra es:

"Vulgatos taceo" dixit "pastoris amores
Daphnidis Idaei, quem nymphe paelicis ira
contulit in saxum; tantus dolor urit amantes" (*Metamorph.* IV 275-277)⁸

Reaparece la versión A del mito: una ninfa "por la ira hacia su rival" le inflige un castigo: la transformación en roca.

Ovidio no innova, pues, en cuanto a la vinculación de Dafnis con una relación amorosa: o un amor contrariado o un amor que lo sumerge en la desgracia. Si innova en la ubicación geográfica del personaje: es desplazado de Sicilia al monte Ida, nombre de un monte de Frigia o de Creta; más adelante (2.3.3) se explicará este desplazamiento.

1. 5. Versión de Virgilio (C)

En la Égloga V Virgilio delinea un Dafnis que conserva del personaje mítico tradicional su especial relación con la naturaleza, su capacidad para el canto y su muerte, pero, paradójicamente, ésta está absolutamente alejada de toda connotación erótica. De modo que Virgilio se opone -el único- a una tradición mítica relativamente unívoca no sólo preexistente, sino también posterior: Dafnis aparece siempre como "encarnación del pastor enfermo de amor"⁹.

Además la muerte, inmotivada en el texto virgiliano, le permite a Dafnis acceder a la deificación. Estamos, por lo tanto, frente a una alteración sustancial del mito: hasta ahora, el castigo o la muerte del pastor eran la consecuencia de determinadas relaciones amorosas; en Virgilio, su muerte se transforma en la vía de acceso a un 'estado superior'.

Como se sabe, esta transformación que Virgilio imprime al mito está relacionada con la 'dafnización' del personaje de Galo, protagonista de la Égloga X. Partiendo del Idilio I de Teócrito, que funciona como hipotexto tanto de la Égloga V como de la X, Virgilio ha escindido el Dafnis de la tradición mítica en dos personajes antitéticos: Dafnis y Galo¹⁰. Por una parte, ha recortado del Dafnis tradicional todos sus aspectos eróticos

⁷ OVIDE, *Ars Amatoria*. Texte établi par H.BERNECQUE, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

⁸ OVIDE, *Metamorphoses*. Texte établi par G.LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres, 1985, t.I.

⁹ E.PRENZEL, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976, s.v.Dafnis.

¹⁰ Cf.B.OTIS, *Virgil: an study of civilized poetry*; Oxford at the Clarendon Press, 1963. pp.141-143 y P.MAURY, "Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques*", *Lettres de l'Humanité*, III (1944), pp.71-147; pp.102 ss.

y los ha desplazado hacia Galo, su réplica trágica¹¹, quien también muere de/por amor, aunque se reconoce vencido por él ("omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori", v. 69¹²). Por otra parte, ha desarrollado ampliamente en el Dafnis de la Égloga V dos de sus características tradicionales: su relación con la naturaleza y su capacidad para el canto; son estas dos características las que, unidas a otras que se irán desglosando en el análisis posterior, le permitirán el acceso a un 'estado superior'.

2. Análisis de la Égloga V

2.1. Hipótesis de trabajo: Dafnis = Orfeo

De la Égloga V sólo se analizarán los cantos de Mopso y de Menalcas, que, a manera de treno y ditrambo, se refieren respectivamente a la muerte y a la apoteosis de Dafnis. En el canto de Mopso Virgilio reelabora algunos fragmentos del Idilio I de Teócrito; el de Menalcas constituye una creación original y presenta un aspecto nuevo del personaje: su capacidad de trascender a la muerte y su apoteosis. Con respecto a esa transformación esencial, F. Klinger señala que en la égloga V se presenta la figura de un hombre-dios, "Gottmensch", un salvador, de quien depende el mundo y que trae consigo un "cambio de los tiempos"¹³.

La hipótesis del presente trabajo es que la figura que sustenta, que está por debajo -como hipóstasis- de la caracterización virgiliana de Dafnis es Orfeo, en su doble imagen: como arquetipo del cantor ideal y como iniciador del orfismo, esa religión mística, de raigambre popular, que existió subterránea y paralelamente a la religión olímpica oficial y cuyas ideas principales fueron adoptadas por los pitagóricos y teorizadas por Platón. Para delinear esta figura ejemplar Virgilio se vale de un Dafnis 'órfico': un Dafnis reflejo especular de Orfeo, en quien corporifica las características de la vida órfica -pureza, ascetismo, bondad- y que accede a la deificación en virtud de postulados órfico-pitagóricos¹⁴.

La sustentación de esta hipótesis no pretende invalidar la interpretación alegórica que, desde la Antigüedad misma, ve en Dafnis a Julio César¹⁵. Pero la alegoría tiene un

¹¹ P. MAURY, *art. cit.* p.102.

¹² P. VERGILI MARONIS *Opera*; rec. F.A. HIRTZEL; Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1959. Debemos acotar que la Égloga X sigue más de cerca al Idilio I de Teócrito que la V: la invocación a las náyades, el llanto de la naturaleza, la llegada de los integrantes del mundo arcádico y parte del monólogo de Galo están tomados de Teócrito.

¹³ F. KLINGNER, "Virgils Erste Ekloge", *Hermes* LXII (1927), pp.129-153; en esp., p.147.

¹⁴ Cf. M. DESPORT, *L'incantation virgilienne (Virgile et Orphée)*, Bordeaux, Delmas, 1952; sección II del cap. III: "Les Mythes des Enchanteurs", en esp. pp.136, 144 y 145.

¹⁵ Cf. *Seruii grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica Commentarii*; recensuit G. THILO, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, MDCCCLXXXVII; esp., pp.56 ss.

valor traslaticio unívoco; circunscribir a Julio César la figura de Dafnis sería delimitar rigidamente la polisemia del texto. Siguiendo a F. Klingner y a M. Desport¹⁶ pensamos que Virgilio no señala a una persona determinada de la realidad histórica.

Además, algunos elementos extratextuales hacen viable la sustentación de la hipótesis antes mencionada: a) Sicilia, patria de Dafnis, fue un centro importante de difusión del orfismo, de modo que es pertinente la vinculación de Dafnis con ese pensamiento religioso; b) la escatología del Canto VI de la Eneida está basada en las teorías órfico-pitagóricas reelaboradas luego por Platón sobre la inmortalidad del alma, la justicia retributiva *post mortem*, la metempsicosis, la purificación gradual del alma, la unión final con la divinidad, algunas de las cuales están ya implícitas en el planteo de la Égloga V.

2.2. Estructura del canto de Mopso y del canto de Menalcas; correspondencias.

Los cantos de Mopso y de Menalcas están regidos por las leyes de la simetría y la antítesis, que aparecen concretadas en los estratos sintáctico y semántico mediante un riguroso paralelismo:

I. Canto de Mopso: 25 versos

II. Canto de Menalcas: 25 vv.

- | | |
|--|---|
| *1. V.20-23: Dolor de la madre y
(4 vv.) de las ninfas ante
la muerte de Dafnis. | ↔ 1. V.56-59: Alegría de Dafnis y
(4 vv.) de la naturaleza
ante su apoteosis. |
| **2. V.24-28: Dolor de los pastores
(5 vv.) y de los animales | ↔ 2. V.60-64: Alegría exaltada de
(5 vv.) la naturaleza. |
| 3. V.29-35: Valoración de Dafnis ↔
(7 vv.) por la comunidad. | 3. V.65-71: Descripción de una
(7 vv.)ceremonia de culto
en honor de Dafnis. |
| **4.V. 36-39 Caos de la naturaleza ↔
(4 vv.) como expresión de
su dolor. | 4. V.72-75: Alegría, expresión
(4 vv.) de la concordia. |
| *5. V.29-35: Ceremonias fúnebres ↔
(5 vv.) en honor de Dafnis. | 5.V.76-80:Persistencia del culto
(5 vv.) a Dafnis, deidad campesina. |

La peculiar estructura de ambos cantos muestra: a) que los campos semánticos /Dolor/Alegría/ se presentan antitéticamente (↔) en las partes 1, 2 y 4; b) que deben de ser especialmente significativas las partes que quedan en posición central y que tienen mayor número de versos: I 3. y II 3, entre las cuales hay, además, una relación de

¹⁶ F.KLINGNER, *art. cit.* p.147; M.DESPORT *op.cit.* pp.97-98.

causa/efecto, señalada por ↔; c) las partes 5. pueden ser naturalmente asociadas a las 3.

Por otra parte, el estudio comparativo de canto de Mopso y del Idilio I de Teócrito permite formular estas observaciones: a) la única parte del canto de Mopso que es absolutamente original de Virgilio es la 3; b) las partes 2 y 4 constituyen, en su totalidad, una reelaboración de fragmentos del Idilio I (**); c) las partes 1 y 5, una reelaboración parcial (*).

De modo que, desde ambas perspectivas de análisis, la parte 3 del canto de Mopso se revela como central en cuanto a la significación de la Égloga.

2.3. Análisis del canto de Mopso.

2.3.1. Parte 1: vv. 20-23.

Exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnim
 flebant (vos coryli testes et flumina Nymphis),
 cum complexa sui corpus miserabile nati,
 atque deos atque astra vocat crudelia mater.

Virgilio, a diferencia de Teócrito, presenta la muerte de Dafnis como un hecho consumado y omite sus causas; dice simplemente: "crudeli funere".

La construcción del texto (uso del *cum inuersum*, del presente histórico y postposición del sujeto "mater") desplaza nuestra atención hacia los dos últimos versos: la madre, abrazada al cadáver de su hijo, incriminando a los dioses y a los astros. Por otra parte, la postposición de "mater" juega con la anticipación de "exstinctum (Daphnim)": toda la 'estrofa' -diríamos- se mueve en torno de ambas palabras, que señalan los polos de una relación afectiva. Cabe preguntarse por qué Virgilio, a diferencia de toda la tradición, otorga un lugar a la madre de Dafnis. Estableciendo relaciones con todo el *corpus* de las *Bucólicas* y, especialmente, con la IV -la imagen del niño que sonríe a su madre (vv.60 ss.)- y la VI, parecería que el único aspecto de la mujer valorizado por Virgilio es el de la maternidad; de ahí que, probablemente, Virgilio haya omitido las otras figuras femeninas con que la tradición rodea a Dafnis y las haya sustituido por otra figura femenina, pero despojada de connotaciones eróticas concretas: la madre.

Por otra parte, llama también la atención que el centro del texto -eliminando la incidental- sea la palabra "corpus", entre cesuras, connotada por "miserabile" y flanqueada por "sui...nati" -técnica concéntrica habitual en Virgilio-. Este "corpus miserabile" y "exstinctum" se va a enfrentar luego, en el canto de Menalcas, con su antítesis: "Candidus...Daphnis" (v.56): la muerte frente a la deificación gloriosa. Observamos aquí ideas claramente órficas: la dualidad cuerpo / alma, la inmortalidad de esta y la concepción del cuerpo como algo desdeñable, cárcel del alma. Al respecto Guthrie afirma: "El órfico era un asceta, es decir, creía que la fuente del mal radicaba en el cuerpo con sus apetitos y pasiones, que por lo tanto debían ser dominados si había que alcanzar las alturas que está en nosotros alcanzar. (...) La creencia subyacente es que la vida terrena es para el alma el castigo de un pecado anterior, y el castigo consiste precisamente en eso, en estar sujeto

a un cuerpo"¹⁷.

2.3.2. Parte 2: vv.24-29

Klingner¹⁸ indica que es significativo que, de todos los motivos del Idilio I de Teócrito, Virgilio haya elegido y desarrollado uno solo: la tristeza y la enfermedad del mundo ante la muerte del protagonista. Evidentemente a Virgilio le interesa destacar el tipo de vínculo existente entre Dafnis y la naturaleza, un vínculo tan estrecho que la muerte del joven trae aparejadas, primero, la detención, luego, la transformación caótica de aquella.

Esta peculiar relación con la naturaleza aparece también en la figura de Orfeo: ambos la encantan con su canto. Al respecto podemos recordar el v.510 del Canto IV de las *Geórgicas*, que presenta a Orfeo "mulcentem tigris et agentem carmine quercus" y los versos 470-484 del mismo Canto, que describen la detención de la vida de los habitantes del Erbeo, conmovidos por la canción del poeta; y además las múltiples representaciones plásticas de Orfeo tañendo su lira y rodeado de animales tanto pacíficos como feroces, que lo escuchan embelesados.

Veamos las transformaciones que Virgilio imprime al texto de Teócrito:

Τῆνον μὲν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρῶσαντο,
τῆνον χῶκ δρυμοῖο λέων ἔκλαυσε θανόντα.
Πολλαὶ οἱ πὰρ ποσσὶ βόες, πολλοὶ δέ τε ταῦροι,
πολλὰ δ' ἂ ὑδαμάλοι καὶ πόρτιες ὠδύραντο.

Teócrito, Idilio I, vv.71-72, 74-75

Non ulli pastos illis egere diebus
frigida, Daphni, boues ad flumina, nulla neque amnem
libavit quadrupes nec graminis attigit herbam.
Daphni, tuum Poenos etiam gemuisse leones
interitum montesque feri silvaeque loquuntur.

Virgilio, Égloga V, vv.24-29

El texto de Teócrito presenta, en una estructura sintáctica absolutamente lineal, el llanto de los animales salvajes y de los ganados.

Virgilio enriquece el texto, dotándolo de mayor complejidad: a) vv.24-26: los pastores y los animales detienen sus actividades habituales (verbos de movimiento reiteradamente negados, predominio de espondeos); b) vv.27-28: los montes y los bosques (animización) se refieren al gemido de los leones (reiteración de *m* y de *u*); c) como elemento unitivo, el vocativo "Daphni", repetido a manera de responso; d) el uso continuo del hipérbaton ("pastos ... boves", "frigida ... flumina", "nulla ... quadrupes", "tuum ... interitum", "Poenos ... leones") está relacionado con la expresión del dolor como quiebra

¹⁷ W.K.C.GUTHRIE, *Orfeo y la religión griega*, Bs.As., Eudeba, 1970, p.159.

¹⁸ F.KLINGNER, *art.cit.* p.145.

interna.

Virgilio presenta, pues, a la naturaleza y a la comunidad pastoril como un todo cohesionado por el dolor de la pérdida.

2.3.3. Parte 3: vv. 29-35

Daphnis et Armenias curru subiungere tigris
instituit, Daphnis thiasos inducere Bacchi
et foliis lentas intexere mollibus hastas.

Vitis ut arboribus decori est, ut vitibus uvae,
ut gregibus tauri, segetes ut pinguibus arvis,
tu decus omne tuis. Postquam te fata tulerunt
ipsa Pales agros atque ipse relinquit Apollo.

En este texto, que hemos considerado peculiarmente significativo, el autor, que acaba de describir el duelo del mundo pastoril, lo justifica recordando los servicios que Dafnis prestó a esa comunidad y el lugar honroso que ocupa en ella.

En la primera parte se presenta uno solo -el más importante- de los servicios brindados por Dafnis a su comunidad: la introducción de las ceremonias en honor de Baco. El autor se refiere a los tigres que llevan el carro del dios, a los tiasos y a los tirsos utilizando imágenes que indican movimientos suaves -se ha suprimido toda alusión a la brusquedad y exaltación del rito dionisíaco.

El texto sugiere, pues, explícitamente la asociación de Dafnis con Orfeo en su calidad de introductor o, mejor dicho renovador, moderador de los ritos dionisíacos¹⁹. Se debe recordar que el orfismo y el culto a Dionisio se unen en el siglo VI d.C. de modo tal que se toma a Orfeo como profeta y a Dionisio como centro de la vida religiosa²⁰.

Inferimos, por lo tanto, que la comunidad debe agradecerle a Dafnis el haberla 'iniciado'²¹ en un culto y en una forma de vida (orfismo) que le promete la inmortalidad y le posibilita un mejor acceso a la vida de ultratumba. Este cuerpo de creencias se gestó a partir de antiguos mitos, que con el tiempo se fusionaron sobre Zeus Ideo, dios cretense, y sobre Dionisio-Zagreo -divinidad ctónica-, muerto y resucitado, e identificado posteriormente con Zeus Ideo, a quienes luego se va a asimilar Orfeo²². Aquí se aclara aquella

¹⁹ Cf. W.K.C. GUTHRIE, *op.cit.* cap.III.

²⁰ *Ibidem* cap.IV, esp. p.117.

²¹ MARIE DESPORT (*op.cit.* p.103) acota con respecto a *instituit*: "[L]e terme: *instituit*, en dehors de deux ou trois emplois juridiques, est réservé par Virgile, à la même place rythmique, aux dieux instituteurs des hommes: Pan, maître du labourage bucolique (*Buc.*, II, 32-33); Cérès, maîtresse du labourage (*Georg.* I, 147-148); Proserpine, déterminant le rituel et les conditions de la Descente aux Enfers (*Aen.* VI, 141-142)".

²² Cf. W.K.C. GUTHRIE, *op.cit.* pp.111 ss., esp. p.128, y E.ROHDE, *Psyche*, London, Kegan, Trench, Trubner and Comp., 1925; capp.VIII, IX y X.

referencia de Ovidio a "Daphnis Idaeus" (cf. *supra* 1.4): el adjetivo *Idaeus* aplicado a Dafnis supone una cadena de asociaciones entre Dafnis, Orfeo y Dionisio, dios cretense en cuanto asimilado a Zeus Ideo.

En la segunda parte del texto el autor, mediante una serie de imágenes tomadas de la vida campesina -y quizá sugeridas por los versos 79-80 del Idilio VIII del Pseudo-Teócrito- lo presenta a Dafnis como *decus* para su comunidad. Finalmente muestra a los dioses participando del duelo por la muerte de Dafnis: Pales, antigua deidad itálica protectora de los ganados, y Apolo, dios pastoril -fusión de elementos míticos griegos y romanos-, han abandonado los campos.

2.3.4. Parte 4: vv. 36-39

Grandia saepe quibus mandavimus hordea sulcis,
infelix lolium et steriles nascuntur avenae;
pro molli viola, pro purpureo narcisso
carduus et spinis surgit paliurus acutis.

Este texto constituye una reelaboración de los siguientes versos de Teócrito:

Ν ὕν Ἴα μὲν φορέοιτε βᾶτοι, φορέοιτε δ' ᾗ κανθαι,
ἅ δὲ καλὰ νάρκισσος ἐπ' ἄρχεῦθοισι κομάσαι,
πάντα δ' ἑναλλα γένοιτο, καὶ ἅ πίτος ὄχνας ἐνεΐκαι,
Δάφνις ἐπεὶ θνάσκει, καὶ τῶς χύνας ὠλαφος ἔλκοι,
κῆς ὄρεων τοῖ σχώπερ ἁηδόσι δηρίσαιντο.

Teócrito, Idilio I, vv.132-136

Ambos están contruidos sobre la base de antítesis que señalan elementos discordantes de la naturaleza (ἁδύνατα) y presentan, en Teócrito, el caos en el mundo vegetal y animal, en Virgilio, el caos en el ámbito vegetal. La diferencia central entre ambos radica en que el Dafnis de Teócrito **desea** que el caos se produzca después de -y a causa de- su muerte; en la Égloga V, este **ocurre realmente**. De modo que en Virgilio la muerte de Dafnis origina el caos en la naturaleza; esa transformación caótica constituye, pues, su forma de vivir el duelo.

Hay que señalar en el texto de la égloga el empleo de dos adjetivos sinónimos: "infelix" y "steriles" = 'infertil, que no da frutos': la naturaleza se enferma, se pervierte, porque impide la fertilización, cadena de la vida.

2.3.5. Parte 5: vv. 40-44

Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras,
pastores (mandat fieri sibi talia Daphnis),
et tumulum facite, et tumulo superaddite carmen:

'Daphnis ego in silvis, hinc usque ad sidera notus,
formosi pecoris custos, formosior ipse'.

En estos versos, de cuidada simetría, se indican a los pastores determinadas ceremonias fúnebres y se presenta el epitafio de Dafnis, en el que Virgilio reelabora los vv. 120-121 del *Idilio I* de Teócrito:

Δάφνις ἐγὼν ὄδε τήνος ὁ τὰς βόας ᾧδε νομεύων,
Δάφνις ὁ τὼς ταύρωσ καὶ πόρτιας ᾧδε ποτίσδων.

En Teócrito el epitafio es mucho más simple y alude exclusivamente a su oficio de pastor. En Virgilio la figura de Dafnis crece y adquiere otra significación.

Por una parte, "hinc usque ad sidera notus" alude a su fama, adquirida por su don poético, pero también puede ser un preanuncio de su apoteosis.

Por otra, cabe reinterpretar el significado de "formosus", palabra reiterada en el sutil verso final y que alude a una cualidad compartida por Dafnis y su comunidad. A partir del significado de la palabra base: *forma* ('forma', 'molde'), *formosus* = 'hecho en el molde'²³, y de ahí, 'bien hecho', 'hermoso'; "formosus", entonces podría aludir no sólo al aspecto físico, sino también al moral, con el sentido de 'bien conformado éticamente', acepción que, en su lectura alegórica, ya propone Servio²⁴ y que aparece atestiguada en otros textos²⁵. Esta caracterización de Dafnis se avendría con el tipo de vida, justa y ascética, que preconizaban los órficos.

De modo que el canto de Mopso se cierra presentando algunas características de Dafnis que conforman otra aproximación a la figura de Orfeo.

2.4. Análisis de canto de Menalcas

En este poema queda definida la perspectiva órfico-pitagórica que proporciona nueva significación al personaje de Dafnis. Es el canto de su transfiguración, de su apoteosis, y el autor avanza trazando antítesis crecientes con respecto al canto de Mopso: desde el aspecto externo de Dafnis hasta la demarcación del nuevo vínculo entre él y su comunidad.

2.4.1. Parte 1: vv.56-59

Candidus insuetum miratur limen Olympi

²³ A. ERNOUT ET A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1959; s.v. *forma*.

²⁴ Cf. *Seruii grammatici...*, p.59.

²⁵ Cf. A. FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, Pataviae Typis Seminarii, 1940; s.v. *formosus, pulcher*; y *Thesaurus linguae latinae*, Lipsiae in aedibus B.G.Teubneri, 1900, s.v. *formosus*.

sub pedibusque videt nubes et sidera Daphnis.
 Ergo alacris silvas et cetera rura voluptas
 Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellae.

Desde la primer palabra Virgilio presenta la apoteosis del personaje. En efecto, el adjetivo *candidus* = 'de blanco resplandeciente' es utilizada habitualmente como epíteto de dioses o de personas deificadas²⁶. Además la imagen "Candidus...Daphnis" -destacada mediante el hipérbaton- se contraponen a "Exstinctum...Daphnim" (v.20), y así se cierra la primera antítesis con respecto al canto de Mopso.

Es sabido que la doctrina órfico-pitagórica presenta como destino para las almas una serie de muertes y nacimientos -reencarnaciones-, de períodos de purgación y de permanencia en el Elíseo y en la tierra, hasta la apoteosis final, que implica la liberación del alma de toda impureza y la unión con la divinidad; el destino final de las almas es una esfera más alta, el éter, diferente del Elíseo, el cual se encuentra en el mundo sublunar²⁷; Guthrie aclara: "Los textos sagrados enseñaban que la última encarnación se da en la forma de los tipos más altos de la humanidad (...)"²⁸.

Por lo tanto, el hecho de que Dafnis acceda al éter ("sub pedibusque videt nubes et sidera...") inmediatamente después de su muerte se debe a que su vida -última de una serie de reencarnaciones?- fue tan perfecta, tan libre de impureza, que le posibilita acceder rápidamente a la unión con la divinidad, es decir, a su propia deificación o apoteosis. Dafnis está configurado, a la manera de Orfeo, como una figura ejemplar, cuya pureza de vida le ha brindado un lugar en la divinidad.

Los últimos dos versos presentan la alegría exultante de la naturaleza -subrayada por el hipérbaton "alacris...voluptas", el polisíndeton y el ritmo dactílico predominante- de toda la comunidad pastoril como consecuencia ("Ergo") de la apoteosis de Dafnis. Así se cierra la segunda antítesis con respecto al canto de Mopso.

2.4.2. Parte 2: vv.60-64

Nec lupus insidias pecori, nec retia cervis
 ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis.
 Ipsi laetitia voces ad sidera iactant
 intonsi montes; ipsae iam carmina rupes,
 ipsa sonant arbusta: 'deus, deus ille, Menalca'.

La deificación de Dafnis ha producido un cambio en el mundo: el dolor y el caos

²⁶ Cf. A.FORCELLINI, *op.cit.* t.I, p.511; s.v. *candidus*: I d: "Item de diis, qui caelesti splendore micare putabantur"; y *Thesaurus (op.cit)*, vol.III, p.241: "De dis et deabus splendens caelesti nitore".

²⁷ W.K.C.GUTHRIE, *op.cit.* cap.V y F.CUMONT, *Lux Perpetua*, Paris, P.Geuthner, 1949; *cap.* III, IV y V.

²⁸ W.K.C.GUTHRIE, *op.cit.* p.185.

-el mal- se han transformado en alegría y concordia -el bien-. Esta respuesta de la naturaleza está descrita en términos de una nueva Edad de Oro: concordia entre los animales, inexistencia del engaño, paz; asimismo los vv.60-61 constituyen una resonancia del v.22 de la Egloga IV ("...nec magnos metuent armenta leones") y los vv.62-64 del v.52 de la misma égloga ("aspice venturo laentur ut omnia saeclo!").

Dafnis está caracterizado como *bonus* -en acuerdo con la interpretación dada al "formosior" del v.44 (cf.*supra*) y como amante del *otium*. Aquí es pertinente marcar la vinculación existente entre "...amat *bonus* otia *Daphnis*" y el v.6 de la Egloga I²⁹, puesto en boca de Tityro:

"...*deus* nobis haec otia fecit".

Si recordamos el contexto del último verso citado: Tityro, recostado bajo un haya, cantando, concluimos que la palabra *otium* (= 'paz', 'tranquilidad') implica, para los pastores, la posibilidad de ejercer la creación poética, su tarea específica en la Arcadia virgiliana.

En los vv.62 a 64 se presenta la naturaleza, animizada, respondiendo con un canto de alegría a la deificación de Dafnis. Surgen varias correspondencias con otros textos de Virgilio:

- a) "...ipsae te, Tityre, pinus,
ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant." Egloga I, vv.38-39

Se observa la animización de elementos de la naturaleza y el mismo esquema compositivo, acompañado de un uso semejante del poliptoton ("ipsae ... ipsi ... ipsa")³⁰.

- b) "...Tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas." Egloga I, vv.4-5

La comparación de estos versos con "ipsa sonant arbusta: 'deus, deus ille, Menalca!'" (v.64) da cuenta de la transformación que Virgilio imprime al género bucólico: pasamos del tema amoroso habitual en la bucólica previrgiliana al "paulo maiora canamus!" (Egloga IV 1) que propone Virgilio para este género.

Virgilio también se ha cuidado de establecer otra interpretación entre el canto de Mopso y el de Menalcas con el objetivo de realzar la antítesis: en ambos aparecen en estilo directo las palabras que lo/los constituyen: en el primer caso encontramos el epíteto del pastor Dafnis (vv.43-44), en el segundo, la afirmación de su divinidad (v.64), afirmación que -en un orden de complejidad creciente- hace la naturaleza tomando como interlocutor al mismo Menalcas.

2.4.3. Parte 3: vv.65-71

sis bonus o felixque tuis! en quattuor aras:

²⁹ F.KLINGNER se refirió al parentesco de ambas églogas (*art.cit.*, p.147).

³⁰ H.LAUSBERG, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975; § 280, p.138.

ecce duas tibi, Daphni, duas altaria Phoebo.
 pocula bina novo spumantia lacte quotannis
 craterasque duo statuam tibi pinguis olivi,
 et multo in primis hilarans convivias Baccho,
 ante focum, si frigus erit, si messis, in umbra
 vina novum fundam calathis Ariusia nectar.

El poema se transforma en una plegaria al nuevo dios y describe las formas de culto que la comunidad celebrará en su honor³¹.

Comienza con una fórmula propiciatoria: "sis bonus o felixque tuis!", propia de la lengua religiosa. Luego se presenta la equiparación de Dafnis con Febo como deidades pastoriles y, en seguida, una diferenciación entre ellos, ya que a Dafnis se le dedicarán "duas [aras]" y a Febo, "duas [aras] altaria"³². Esto quiere decir que Dafnis no posee la misma entidad divina que Febo y que, por lo tanto, al primero no se le harán sacrificios cruentos y al segundo sí; las ofrendas a Dafnis consistirán en leche y aceite (vv.67-68). Aquí es pertinente recordar que los ritos órficos excluían los sacrificios sangrientos; de modo que surge una nueva aproximación de la figura de Dafnis a la de Orfeo.

La construcción sintáctica de todo este pasaje evidencia un especial cuidado de la simetría: el paralelismo del v.66, la ubicación de los dos verbos oracionales: "statuam" y "fundam" en la porción media del verso, la disposición quiasmática de los miembros en el v.70, el entrelazamiento de sustantivos y adjetivos en el v.71 ("vina novum...Ariusia necta"). Estos elementos deben de estar relacionados con la configuración de un clima de gozosa armonía en la ceremonia cultural, en la que el vino ocupa un lugar destacado; y así se establece una conexión temática puntual con la parte 3 del canto de Mopso, donde aparecen referencias al ritual dionisíaco.

El despliegue del eje semántico /Alegría/, característico de todo el canto de Menalcas, está concentrado en el participio "hilarans" (v.69), perteneciente a un verbo de uso esporádico, colocado entre cesuras y en posición central en el verso.

2.4.4. Parte 4: vv.72-75

cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon,

³¹ Aquí Virgilio sigue a Teócrito: Idilio VII 63-72.

³² Para el problema léxico que se presenta en "ara" y "altaria", cf. *Thesaurus...*, t.I, p.1725 y t.II, p. 382; A.FORCELLINI, *op.cit.* t.I, pp.195 y 298-299; ERNOUT-MEILLET *op.cit.* pp.24 y 42. Se puede afirmar que, aunque a veces se utilicen como sinónimos, "altaria" tiene un área específica de significación: a) "Altaria (...) sunt loca ad sacrificandum apta, in quibus adoletur victima: sed (...) probavit altaria proprie esse gradum super aram elevatum, in quo hostia igni adolebatur" (cita tomada de A.FORCELLINI, *op.cit.* I p.195); b) "Varro dis superis altaria, terrestribus aras, inferia focos dicari adfirmat" dice Servio en el comentario al v.66 de la Egloga V. (Cf. *Servii grammatici...*, p.62).

saltantis Satyros imitabitur Alphisiboeus.
 haec tibi semper erunt, et cum sollemnia vota
 reddemus Nymphis, et cum lustrabimus agros.

Se presentan otros aspectos de la fiesta campestre que seguirá a las ofrendas a Dafnis: el canto y una representación. Es significativo que la representación que se llevará a cabo sea la de la danza de los sátiros, miembros habituales del cortejo de Dionisio. Obviamente, subyace aquí la cadena de asociaciones a la que hicimos referencia anteriormente (cf. *supra* 2.3.3) entre Dafnis, Orfeo y Dionisio. El gentilicio "Lyctius" (= 'de Lycto, ciudad de Creta') aplicado al nombre de un pastor, "Aegon", también sugiere la vinculación de la figura de Dafnis con la de Dionisio³³.

En consonancia con tal vinculación cabe destacar el dinamismo del pasaje, marcado por la posición enfática del verbo "cantabunt" y del participio "saltantis".

En los dos versos finales se asegura la perdurabilidad de estas ceremonias festivas. El "semper" del v. 74 está desplegado en dos proposiciones temporales iterativas ligadas por el giro coordinante "et...et"; en la primera se hace referencia a las ninfas, personajes también asociados al cortejo de Dionisio; la segunda constituye una alusión a una ceremonia de purificación de los campos: la Ambarvalia.

2.4.5. Parte 5: vv.76-80

dum iuga montis aper, fluvios dum piscis amabit,
 dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,
 semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.
 ut Baccho Cererique, tibi sic vota quotannis
 agricolae facient: damnabis tu quoque votis.

En este pasaje final, síntesis del canto de Menalcas, se reitera la perdurabilidad de las ceremonias en honor de Dafnis y se lo compara con Baco y Ceres en cuanto al tipo de vínculo que unirá al nuevo dios con la comunidad.

Como en el pasaje anterior, aparecen varias proposiciones adverbiales de tiempo, construidas de manera paralela, que concretan perifrásticamente³⁴ el concepto "semper" del v.78. En ellas encontramos imágenes que muestran la armonía de la naturaleza -semejantes, en este aspecto, a las de los vv.13-14- y que se enfrentan antitéticamente a las que presentan su transformación caótica en los vv.36 a 39 (ἄ δύνοντα).

Al analizar la peculiar conformación del v.78, observamos:

³³ MARIE DESPORT (*op.cit.* p.107), luego de hacer varias observaciones sobre la relación de Dafnis con Dioniso, afirma: "[D]onc, comme le faisait deja remarquer A. Cartault (p.172), il se pourrait très bien que 'Daphnis ait été rattaché par quelque lien au thiasé de Dionysos'".

³⁴ H.LAUSBERG, *op.cit.* § 186 a 190, pp.102-103.

sēmpēr hōnōs // nōmēnquē // tūūm // laūdēsquē mānebūnt³⁵.

a) las cesuras (triple A) caen detrás de "honos", "nomen", "tuum"; b) los tres sustantivos y el atributo reciben "ictus"; c) se puede agrupar de esta manera los tres sustantivos: por una parte, "honos nomenque tuum", por la otra, "nomen...tuum laudesque"; tendríamos, pues, una suerte de doble endíadis³⁶. Esta lectura indica que el autor está especificando el sentido de esas ceremonias rituales: se le tributarán a Dafnis "honos" (= 'honneur décerné à quelqu'un, dieu, homme, mort, charge honorifique'³⁷) y "laus".

Con respecto a la equiparación de Dafnis con Baco y Ceres (vv.79-80), no cabe duda de que se los homologa porque los tres son deidades campesinas. Pero, además, no parece casual que se mencione a Baco en los últimos versos del canto; probablemente esa referenciaci3n tenga que ver con sugerir -una vez más- la aproximaci3n de la figura de Dafnis a la de Dionisio.

El cierre del poema define con precisi3n el v3nculo entre Dafnis y la comunidad, un v3nculo que marca la obligatoriedad de cumplir con las promesas hechas a los dioses: los campesinos le formular3n promesas como a Baco y a Ceres y 3l los obligar3 a cumplirlas concedi3ndoles sus deseos³⁸. Por otra parte, Virgilio, al disponer quiasm3ticamente los elementos de las dos 3ltimas oraciones ("...vota ...agricolae facient; damnabis tu...votis") -lo que contribuye a la simetría de todo el pasaje-, realza el sujeto "tu" mediante el adverbio enclítico "quoque" y deja en posici3n final de verso (y del texto) una palabra de la lengua religiosa: "votum"³⁹. De este modo, el canto de Menalcas se desenvuelve entre dos palabras que se3alan la dimensi3n divina de Dafnis: "candus" (v.56) y "votum".

En el 3ltimo verso se percibe, adem3s, una correspondencia con el v. 290 del canto I de la *Eneida*:

"...vocabitur hic Augustus quoque votis".

Este verso forma parte de la profecía de Júpiter, quien anuncia la apoteosis de Augusto y la transformaci3n que se producir3 en el mundo tras su advenimiento al poder. Observamos que, muchos a3os despu3s de la composici3n de las *Buc3licas*, Virgilio, para confi-

³⁵ Cabe recordar que este verso reaparece id3ntico en el canto I de la *Eneida* (v. 609, puesto en boca de Eneas) y a continuaci3n de varias proposiciones temporales que tambi3n despliegan "semper":

"in freta dum fluvii current, dum montibus umbrae
lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet,
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt."

Aen., I, vv. 607-609.

³⁶ H. LAUSBERG, *op. cit.* § 305, p.150.

³⁷ ERNOUT-MEILLET *op. cit.* s.v. *honor*.

³⁸ Con respecto a la significaci3n de "damnare votis", expresi3n de la lengua religiosa, cf. A. FORCELLINI, *op. cit.* t.II, p.5, s.v. *damnare*: B) 1: "damnare homines voti vel votis".

³⁹ Para la caracterizaci3n del "votum" como forma de culto, cf. J. BAYET, *La religion romaine. Histoire politique et psychologique*, Paris, Payot, s.f.; pp.59-60, 130 ss.

gurar un personaje ejemplar, un arquetipo, apela a rasgos semejantes. Y, en el caso de Augusto, tampoco falta la comparación con Dionisio: en la procesión de los héroes del Canto VI de la *Eneida* dice Anquises refiriéndose a Augusto:

"nec vero Alcides tantum telluris obivit,[...]
nec qui pampineis victor iuga flectit habenis
Liber, agens celso Nysae de vertice tigris." *Aen.* VI 801, 804-805.

3. Conclusiones

Como hemos visto, el Dafnis de la tradición mítica y literaria que Virgilio tuvo presente al escribir la Egloga V posee tres características esenciales, que lo constituyen como personaje: 1) el don de la creación poética; 2) una estrecha vinculación con la naturaleza; 3) el sufrimiento de una desgracia como consecuencia de su incursión en el ámbito erótico.

De ellas, Virgilio elimina la tercera y desarrolla ampliamente las dos primeras, que están ligadas entre sí: Dafnis vive en relación armoniosa con la naturaleza y sabe interpretar sus ritmos; su canto produce ecos, resonancias en la naturaleza y por eso tiene cualidades mágicas; su presencia o su ausencia influyen en el ámbito natural. Como afirma Marie Desport: "En Virgile, le chant de la nature et celui du poète inspiré se répondaient l'un l'autre"⁴⁰.

¿Por qué Virgilio ha eliminado de la figura de Dafnis su vinculación con el ámbito erótico? Si nos atenemos a la estructura propuesta por Paul Maury para las *Bucólicas*⁴¹, quien considera a la Egloga V como el punto culminante de la colección y a Dafnis como su personaje central, es obvio que, para configurar un arquetipo de la existencia humana, Virgilio debe eliminar de él toda conexión con el amor como elemento irracional que perturba y desordena la existencia armónica con la naturaleza. Justamente por eso el autor traslada a Galo los elementos eróticos que le corresponden a Dafnis: Galo es una figura que sintetiza todos los males que el "indignus amor" engendra en el ser humano. La interpretación de esta transposición es clara: Dafnis sólo puede convertirse en el pastor modelo de la Arcadia ideal en la medida en que está alejado de lo erótico.

Mientras priva a Dafnis de un elemento que lo define, Virgilio proyecta en este personaje la figura de otro: Orfeo. Como se ha intentado demostrar en el análisis precedente, la configuración de Dafnis en la Egloga V está realizada tanto a partir de características suyas como de características propias de Orfeo. De este modo, Dafnis refleja especularmente la figura de Orfeo, a tal punto que Dafnis es, conjuntamente, Dafnis y Orfeo.

⁴⁰ M. DESPORT, *op. cit.* p. 100.

⁴¹ P. MAURY, *art. cit.* pp. 89-109.

No hay duda de que esta relación especular sólo puede lograrse a partir de los elementos comunes que ambos personajes comparten: el don poético y la estrecha vinculación con la naturaleza. Pero además Virgilio superpone -y esto es habitual en su época⁴²-, al Orfeo del mito tradicional, el Orfeo 'de los órficos', es decir, el autor supuesto de una serie de textos que le fueron atribuidos en los que se expresaba una doctrina 'revelada'. A. Boulanger resume de este modo la trayectoria de Orfeo: "À l'origine, c'est une sorte de Muse du sexe masculin, dont la spécialité est la poésie religieuse. Il appartient au cycle apollinien, mais avec le temps, par une évolution toute naturelle, il passe pour un prophète inspiré, un hiérophante. On lui attribue l'institution de tous les cultes à mystères, ceux d'Eleusis, aussi bien que ceux de Dionysos. (...) Il a donc servi de patron à une série de manifestations religieuses ou 'parareligieuses', qui toutes ont pour base des écrits dits 'orphiques'"⁴³.

Con respecto a por qué motivo se han subsumido en un solo personaje dos ámbitos aparentemente tan diferenciados: lo religioso y lo poético-musical, Pierre Boyancé⁴⁴ afirma que lo que establece un lazo profundo entre Orfeo y las prácticas de los órficos, entre Orfeo y los misterios, tanto de Dionisio como de Eleusis, es la idea de la "incantation". En efecto, Orfeo encarna en sí mismo la eficacia de la música y del canto, que se manifiesta en diversos planos, inclusive en la relación con los dioses. Y en todas las actividades de Orfeo: mago, músico, encantador, purificador, fundador de los misterios y de las ΤΕΛΕΤΑΪ, hay un elemento común: su capacidad de producir el encantamiento en quien lo escucha mediante la fuerza mágica de su canto.

⁴² A. BOULANGER, "L'orphisme à Rome", *Revue des études latines* 1937, pp.121-135: "[I]l ne faut pas oublier que Plutarque écrivait aux environs de 100 après J.-C. et qu'à son époque Orphée était universellement considéré comme le fondateur des mystères de Dionysos et qu'on faisait pas de distinction entre les Ὀρφικά y les βακχικά" (p.127).

⁴³ *Ibidem* pp.122-123.

⁴⁴ P. BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, de Boccard, 1972. En el capítulo II, titulado "Les incantations orphiques. Orphée l'enchanteur", se estudia la vinculación existente entre las diversas actividades de Orfeo en torno de la idea del encantamiento.

⁴⁵ M. DESPORT, *op. cit.* p.135.

NOTAS SOBRE LA 'CONDICIÓN DE MORTAL' Y LA DISCURSIVIDAD EN EL POEMA DE PARMÉNIDES

ARMANDO R. PORATTF

Hoy resulta insostenible (y, creemos, insostenida) la vieja opinión según la cual en Parménides -mostrado como la inversa de Heráclito- habría 'dos mundos' en sentido platónico (esto es, en el sentido de un Platón escolar y esquematizado, y en buena medida también falso): un mundo 'ideal', verdadero, inmutable, racional en tanto inteligible y accesible sólo a una suerte de Razón, llamado 'el Ser', y otro ilusorio, mudable, apariencial y no verdadero, que sería el que nos muestran los sentidos y el pensamiento ordinario; a esto se agregaría un hiato metafísico insalvable entre un mundo y otro. Y es correcto decir que esta dicotomía tiene un sentido platónico (pese a que hasta en estos esquemas se supone que Platón concede a las cosas sensibles un cierto estatuto ontológico que Parménides negaría a las apariencias) ya que las dualidades metafísicas sensible-inteligible, corpóreo-incorpóreo y otras correspondientes son planteadas originariamente por Platón, quien además hace entre ellas una opción decisiva. Pero adjudicar dualismos de esta índole a un presocrático es una extrapolación, y Parménides -a quien se suele atribuir la paternidad de ellos- no hace excepción: el pensamiento del *eléata* no se refiere sino a un único mundo, a éste que nos está presente. Por eso tan anacrónico como hacer de Parménides el padre de un cierto idealismo sería transformarlo en una suerte de materialista (Burnet es el ejemplo más claro de esta posición)¹, y por las mismas razones.

En otro lugar² tratamos de indicar cómo no hay dos mundos en Parménides (ni en todo el Poema aparece jamás mentada la hipóstasis 'el Ser') y en qué sentido el *eléata* no pretende tampoco negar las 'cosas' de la opinión, su multiplicidad y su cambio; sólo que -para decirlo con una palabra moderna que dado el texto del Poema resulta obvia- Parménides es un ontólogo en sentido estricto: habla de este mundo, de estas cosas, pero no para decirnos qué son ni cómo son, ni qué ley las rige, sino que se atiene, en una suerte de paso atrás, al *factum* del ser de ellas, de que son, y sólo a ello³. Más allá o más acá de la pluralidad cambiante de las cosas puede y debe decirse de ellas: 'es', *ésti* (que en castellano podría traducirse aproximadamente por 'hay'), y en este sentido puede decirse que la multiplicidad es una (aunque no será Parménides, sino Meliso, quien subrayará la unicidad de lo ente) y que, en esa plenitud de la presencia, el cambio, el nacer y el

¹ J. BURNET, *Early Greek Philosophy*, London, Adam & Charles Black, 1930⁴, p.182.

² "Aspectos de la atemporalidad en el Poema de Parménides", *Argos* 9-10 (1985-1986), pp. 39-50.

³ Cf. C.EGGERS LAN, "Parménides" en *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, vol. I, 1978, pp.426 ss., n.15.

perecer no existen: si consideramos a la multiplicidad cambiante sólo en tanto 'es', tal hecho-de-ser resulta, en cada instante atemporal, incommovible y perfecto, total, uno, homogéneo y continuo, sin génesis ni destrucción, sin aumento ni disminución (cf. DK B 8.3, 6, etc.): el 'es' es el mismo, no importa cuántos ni cuáles sean los entes. Desde aquí puede releerse el Poema bajo una luz que disipa muchas dificultades o aparentes absurdos, en especial en los *sémata* 'indicios' y no 'pruebas' - del *factum* de 'que es' en B 8. En esta dirección nos planteábamos la cuestión de la atemporalidad del *ésti* en el artículo aludido. Los 'problemas' (aunque los planteemos como tesis) que quisiéramos sentar aquí surgen del hecho de que, ya que en el Poema se trata de un solo y único mundo, tanto las opiniones de los mortales como la revelación de la diosa tienen el mismo referente. Esto supone, no dos mundos, sino dos modos distintos de estar en y ante el Mundo, modos que se traducen en la doble posibilidad para el hombre de acceder a la Verdad del mundo y la de no acceder a ella, ambas esenciales⁴.

Nuestra primera tesis es que la condición esencial de aquellos que no acceden a la verdad es la de ser mortales. Esto parece una obviedad tomada de la letra misma del Poema. Pero resulta menos obvio si lo repensamos desde la posibilidad opuesta, esto es, después de habernos preguntado qué pasa con el joven que recibe la revelación y que, casi por definición, hay que contraponer a "los mortales" (como en Heráclito el despierto se contraponen a los dormidos). Sentamos que la palabra 'mortal' tiene en Parménides un sentido fuerte y literal, del cual se desprende, *contrario sensu*, que el mortal que accede a escuchar a la diosa, que llega al pensar de la verdad, se deconstituye como mortal. Lo cual, para empezar, no significa que de hombre se transforme en inmortal, en dios; obviamente, el sentido es otro.

El *éstin* parmenídeo no tiene sujeto. Se trata de un 'es' pura y plenamente existencial, aun cuando se lo mencione como *tò eón*, fórmula en la que el artículo, más que sustantivar, subraya el fuerte sentido verbal del participio griego, presente también donde aparece (sin artículo) el infinitivo⁵. Ahora bien, ya la etimología del verbo ser -la raíz *es-* lo conecta con la noción de vida, y en su uso corriente, desde Homero, 'ser' equivale a 'vivir', a estar viva una persona⁶. Si es así, acceder a la revelación de la diosa es, si pode-

⁴ Lo cual está cerca de Heráclito y la dualidad de dormidos y despiertos en el seno de lo Común (DK B 1, 2, etc.), el *lógos* con el que permanentemente estamos en trato y con el que sin embargo diferimos (B 72, cf. 17, 34, etc.), que puede ser oído o no (B 50)... A diferencia de la meta-física platónica, estos 'ontólogos' presocráticos encuentran la verdad no en otra región del ente ignorada u oculta sino en una reversión de aquello mismo que ya está dado.

⁵ Cf. CH.H.KAHN, *The verb 'be' in ancient Greek*, Dordrecht-Boston 1973, p.191. Discutimos la cuestión del sujeto del *éstin* en nuestro artículo cit. *supra*.

⁶ Cf. LSJ s.v. *eimí*, A I; C. EGGERS LAN, *Las nociones de tiempo y eternidad de Homero a Platón*, México, U.N.A.M., 1984, p.127. Con restricciones -teniendo en cuenta discusiones precedentes y subrayando el sentido de 'presencia-', N.L.CORDERO, *Les deux chemins de Parménide*, Paris, Vrin - Bruxelles, Ousia, 1984, pp.214 s. (cf. p.73).

mos usar este lenguaje, sumergirse y perderse en ese hecho-de-estar-siendo en el que se disuelve la multiplicidad y la particularidad de las cosas que son y, desde esta perspectiva, es perderse en el mar de la vida única dentro del cual nace y se sustenta y muere todo 'ente', todo 'viviente'. (Podría pensarse, aunque los contextos son incomparables, en la dialéctica hegeliana de la Vida en la *Fenomenología del Espíritu*, [B] IV, II). Así pudo Jaeger equiparar el estremecimiento que recorre el Poema a la vivencia de una experiencia religiosa, aunque no esté en cuestión ninguna noción de Dios tal como nosotros lo entenderíamos⁷. Ahora bien, esta 'vida' -el *factum* de ser- es lo eterno en el sentido de lo atemporal. Las cosas, los existentes o 'vivientes', en cambio -y como condición de su individuación, en la que pueden ser identificados con un nombre- transcurren en el tiempo, se generan y mueren (cf. B 19). En este sentido decimos que el hombre que accede a la Verdad entra en un ámbito donde se ha 'transcendido' la muerte y por ello se deconstituye como mortal⁸. En rigor, en ese ámbito, así como las 'cosas' se pierden de vista, también los hombres (los individuos, la persona llamada con el nombre Parménides). Habría que decir que, en cierto modo, no quedan 'hombres' en la Verdad (cf. B 1.27: el Camino nos aleja del sendero humano). En todo caso, es posibilidad esencial de los hombres ingresar y tal vez estar, permanecer (¿cuánto y cómo?) en la Verdad. Pero así el hombre ingresa en el ámbito en que, según se le muestra, cesan nacer y perecer (B 8), entra en la presencia intemporal del 'es' y deja tras sí el estado de aquél para quien son las apariencias y sólo ellas. En ese momento, hallarse en la patencia de lo ente lo hace transcender su mortalidad. Pero si ambas posibilidades constituyen al hombre, este acceso a la Verdad es quizás su posibilidad más esencial. Y si es así, queda liquidado de antemano cualquier posible 'humanismo'.

En la Verdad de lo Ente, 'hay' lo Ente manifiesto, ante lo cual y en lo cual al Joven le es dado el pleno pensar y decir 'es'. Por su parte, la diosa anónima en cuya boca se pone la revelación es una 'personificación' adecuada para la Verdad de lo ente: en último término, nos veríamos llevados a pensar que, así como no hay un sujeto del 'es', tampoco en la revelación de su verdad hay un verdadero 'sujeto' individual profrificante, sino que esta diosa que revela la verdad es ella misma la Verdad, el revelarse de lo Ente (que como revelación implica ese pensar y decir 'es') por sí mismo y desde sí (es la diosa

⁷ *La teología de los primeros filósofos griegos*, tr.c., México-Madrid-Buenos Aires, F.C.E., 1952 reimpr., pp.94 s. y cap.VI passim. Cf. C.EGGERS LAN, *Los filósofos pres.* cit., pp.422 s., n.12.

⁸ Si atendemos a los aspectos 'iniciáticos' que se han visto en el Proemio, la expresión "joven" (o "muchacho": *ô koure*) con que la diosa saluda al viajero no se referiría a la edad de Parménides (sentido en el que ha sido usada para conjeturar el momento de redacción del Poema) sino a la peculiar condición, en cierto modo supramortal, que adquiere -o mejor dicho, que descubre en sí- quien recibe la revelación. Cf. C.EGGERS LAN, *op. y loc. cit.* en la nota anterior. Para W.K.C.GUTHRIE (*A History of Greek Philosophy* II, Cambridge, 1965, p.2 y n.2) la fórmula indica meramente, y sin referencia a la edad, una relación de discípulo o de receptor de un oráculo.

la que interpela al joven)⁹. A lo Ente (lo que es en su verdad) conviene esta 'personificación' en una deidad anónima, ya que no es 'dios' o en general 'algo' nombrable sino -aunque la calificación no aparezca en el Poema- aquello que el pensamiento arcaico venía señalando como 'lo divino'. (*Tò theion* ha sido -desde la palabra adjudicada a Anaximandro, Ar. *Phys.* III 4, 20b = DK 12 A 15- el primer término 'ontológico'; pasará luego por la explícita calificación platónica de las Ideas como 'lo divino' -cf. *Phaed.* 80a-b- y se mantendrá en el transfondo del ulterior pensamiento griego, en contraste con la noción cristiana de un Dios transcendente, como mención del 'fondo' o 'verdad' últimos de la realidad, presentes en ella y manifiestos al pensamiento.) A su vez, el Joven es convertido por la revelación -más allá de posibles conexiones históricas con ideas o prácticas religiosas- en un 'iniciado', y así como el *mystes* se pierde en su dios o en lo divino que se le revela, también en la manifestación de lo Ente no habría un sujeto 'humano' (=individuo) que piensa y dice 'es', sino la actualización de esa posibilidad más esencial del hombre -y que por ello va más allá de él- de sostenerse en la Verdad.

Esta pérdida o abandono de la individualidad pareciera que tiene que ser también una pérdida de la palabra. La deconstitución como mortal en el mar de lo que es, esta experiencia cuasi-religiosa, consiste en una revelación de lo atemporal, y esto, por parte del hombre, sólo puede ser recibido como una intuición inmediata, instantánea¹⁰, de eso pleno y atemporal. Estamos en un punto peligrosamente cercano a aquél -si no en el mismo- en que el místico, como lo dice la palabra, cierra su boca y sólo declara, en todo caso, lo inefable como inefable. En Parménides el revelarse de lo Ente se da a una y como lo mismo que el pensar y decir 'es', decir en que consiste la plenitud y la verdad del lenguaje, que es así rescatado. Pero mucho más todavía, muy al contrario de cualquier silencio o metáfora de lo indecible, el Poema entero está transpasado de discursividad. La diosa revela, pero en esta revelación enseña, persuade, demuestra, refuta. El Poema, como apunta Jaeger¹¹, es una pieza épico-didáctica. La diosa enseña: su revelación es un verdadero *máthema*, una doctrina; este *máthema* es llamado *épos* (B 1.23), *mýthos* (B 2.1), *lógos* y *noëma* (B 8.50), *élegkhos* (B 7.5). Es decir que no sólo se enuncia algo, sino que se lo demuestra y defiende, y para ello se dan 'pruebas' (esto es, 'indicios' demostrativos, los *sémata* de B 8). Además, con todo este aparato argumentativo y refutativo, la diosa está pidiendo (en forma más o menos implícita, cf. B 6.2) que su enseñanza sea a su vez enseñada, que la verdad sea dicha a los otros, que sea -digamos

⁹ El final del Proemio (B 1.29) habla del "corazón bien redondeado de la verdad imperturbable" y B 8.44 compara a lo Ente con una "esfera bien redondeada": bastaría con esta relación interna al Poema para identificar Ente y Verdad -ésta, como su manifestación- aun sin recurrir, por ejemplo, a la especulación heideggeriana a partir de la etimología de *alétheia* como des-ocultamiento (del ente en su ser).

¹⁰ *Noëtai* B 2.2, *noein* B 3, B 6.1, *noëma* B 8.50, etc. Sobre el significado de *noûs* como intuición, percepción inmediata de un estado de cosas, cf. los trabajos ya clásicos de KURT VON FRITZ.

¹¹ *Op. cit.* p.95.

así 'predicada' y defendida. Para ello arma al joven con argumentos que se refieren tanto a lo verdadero como a lo verosímil (cf. B 8.60 s.), a fin de que pueda cumplir con su misión de profeta de la verdad¹², y de profeta que no sólo ha de anunciarla, sino que tendrá que pelear por ella, en diálogo y en disputa.

¿Por qué este camino discursivo y aun polémico, y no el místico? ¿Y por qué la polémica se extrema hasta la competitiva enunciación de la que parece ser la mejor y más verosímil entre las descripciones de lo aparental? Esto nos indica que el 'tema' del Poema no es sólo y meramente lo Ente, sino lo Ente y su manifestación, lo Ente en su manifestación, es decir, en su conexión esencial con el hombre (a la que co-rresponden las dos actitudes del hombre ante ello). Por eso pensar y decir están coimplicados también esencialmente en la cuestión de lo Ente.

Esta coimplicación aparece, en forma negativa, en B 2¹³ respecto a la imposibilidad de conocer y mencionar lo que no es. Su enunciación positiva y neta está en B 6.1 y, en otro sentido, en el problemático B 3, así como en los no menos problemáticos versos de B 8.34-6. Por primera vez en la historia del pensamiento parecieran diferenciarse los tres planos: ser, pensar, decir, aunque al mismo tiempo (de un modo que constituye justamente el problema) remiten el uno al otro hasta casi -o sin casi- B 3- ser 'lo mismo'.

Pero cuando estamos entre las apariencias, y no pensamos ni decimos ni dejamos que se nos manifieste ni manifestamos '...que es', no por ello dejamos de 'pensar' y 'hablar': lo hacemos como mortales, justamente, y como mortales establecemos nombres, *onómata*. Ese 'establecer' (*kataithestai*) apunta hacia una concepción convencionalista del lenguaje, que recorta a su arbitrio dentro del flujo sensible, pero ello no es obstáculo a la creencia mortal de que los nombres son verdaderos (B 8.38 s., 8.53, 9.1). El *noein* se hace *dokēin* la verdad, *dóxa*, a la que 'le parecen' *tà dokoúnta*. La unidad homogénea y atemporal del '...que es' se resuelve en las dualidades y movimientos temporales de "nacer y morir, ser y no ser, cambiar de lugar y mudar de color brillante" (B 8.40 s.).

Decir, pensar y ser se dan, en los mortales, separados, pero articulados a su modo, en orden inverso a aquél en que aparecen en la manifestación de la verdad (compárense B 2.7-8 con B 8.38-41). Si el 'es' funda el percibir (conocer) y decir verdaderos, las apariencias (= 'cosas') aparecen desde el nombrar que recorta. Se presentan ante el percibir sensible, el cual es también un modo del *noein* que capta y se expresa a su modo (B 7.4 s.), y que podría ser discriminado por el *lógos* (B 7.5 s.); pero sin este discrimen, el percibir sensible y su expresión se anulan a sí mismos (B 6.6. s.)¹⁴. El trayecto de la com

¹² Cf. F.M. CORNFORD, *Plato and Parmenides*, London, Routledge, 1939 (reimp. 1950) p.29, cit. y comentado por GUTHRIE, *op.cit.* pp.6 s.

¹³ El verbo *phrāzo* en B 2.8 y 6.2 es más bien 'mostrar', 'declarar' (LSJ s.v. I, 1 y 2), 'manifestar en el lenguaje'. Cf. C. EGGERS LAN, "La *hodòs polýphemos* de la verdad parmenídea", *Hermes* 88-3 (1960), pp.376-9 (hay tr.c.del autor).

¹⁴ En estos puntos, Heráclito y Parménides se tocan. Respecto al nombrar que abstrae y recorta, cf. Heráclito B 23 (tal vez), 32 y sobre todo 67. Sobre este último texto, B. SNELL, "Die Sprache Heraklits", *Hermes* 61 (1926): "Cuando con el lenguaje

preensión mortal va desde el decir que no muestra lo patente sino que establece nombres, al percibir sensible que se deja guiar por esos nombres, y de allí al 'ser' como ser-aparentemente. En éste los *ónomata* recortan, particularizan 'cosas'¹⁵. Podemos sentar que del mismo modo -recortándose dentro de la vida mediante un *ónoma*- también el hombre se individualiza, y en consecuencia nace y vive y muere, es un 'mortal'. Y un mortal que 'habla' como tal, es decir, nombra y se nombra, 'piensa' y yerra: yerra por la verdad del mundo sin reconocerla, así como en Heráclito (B 75) los dormidos operan en el *kósmos* y cooperan con sus acontecimientos sin saberlo. Pero esencialmente pende sobre él la posibilidad de descubrirse en la plenitud de lo Ente.

Los *ónomata* de B 8.40 s., "nacer y morir, ser y no ser, cambiar de lugar y mudar de color brillante", designan los procesos que sufren las cosas y tejen la trama del lenguaje mortal. Ellos mismos no designan 'cosas' (obviamente no son ejemplos tomados de entre la multitud de cosas nombradas). Más bien son un modo privilegiado del dar nombres porque explicitan las condiciones de posibilidad de las cosas; y estas condiciones de posibilidad, a su vez, son la consecuencia de un meollo aún más profundo, de cuyo operar dependen o proceden el lenguaje y el mundo de los mortales (B 8.53): el que establece y separa el "fuego" (B 8.55) o "luz" (B 9.1, 3) y la "noche" (B 8.59, 9.3). Es el indicar este meollo y su operación lo que hace que la Vía de la Opinión, como discurso de la diosa, sea reveladora a su manera y 'superior'. "Luz" y "noche" no están en el mismo nivel que los *ónomata* que designan cosas, ni en el de los que designan los procesos en los que ellas están, sino que constituyen principios fundamentales de división y oposición a la vez que de mismidad, y operan de un cierto modo -si podemos usar aquí esta palabra- transcendental en la comprensión mortal y la articulan. Pero por detrás de esta dualidad fundamental sigue estando el 'es' unívoco, el *factum* de ser, como posibilitante de todo lenguaje. Si esto último no es fácil de mostrar, al menos es claro que la diosa cumple lo prometido en B 1.28 ss.: dar cuenta de la verdad y de las opiniones, esto

ponemos nombre a una cosa, la extraemos del contexto general y la aislamos. Si llamamos día al día, lo separamos de la conexión estructural con la noche, sólo en la cual nos es dado el día y por medio de la cual vivimos el día como día. Ahora bien: el nombre extrae aparte sólo un fenómeno, y con ello destruye lo esencial, y por eso no se puede captar de esa manera a Dios, como tampoco se puede captar al fuego cuando se lo llama mirra o incienso". En el contexto parmenídeo, los *ónomata*, al recortar las cosas, ocuyen la percepción de lo ente como ente. Heráclito B 55, 101a, 107 son paralelos en cuanto a la doble posibilidad del percibir sensible en relación con el discrimen del *lógos*.

¹⁵ Cf. en B 4 el juego de los plurales neutros del v.1 frente al singular *tò eón* del v 2. En los dos versos restantes, la dispersión o la reunión de las cosas según un orden puede estar anunciando ya la mostración de todas las cosas probables como un ordenamiento cósmico total en B 8.60, ordenamiento cuyos indicios rescatamos en B 10 a 18 y cuya íntima dependencia del 'poner nombres' enfatiza B 19.

es, de las opiniones desde aquello que las funda y posibilita¹⁶. El discurso de la diosa sobre las apariencias constituye un *kósmos* engañoso porque tiene que referirse al establecer nombres de los mortales. Pero tiene una legalidad que hace de eso engañoso algo, si no verdadero, verosímil. En todo caso, sería una legalidad refleja (¿quizás el reflejo de la *Dike* ínsita en la verdad de lo ente?); sería, podríamos decir, aquella misma legalidad de lo que es, tal como se refleja en el punto de vista de los mortales. En este sentido, el todo (*pánta*) de B 1.32 reaparece explicitado en B 9.1 como el modo en que 'lo que es', el *factum* de ser, se manifiesta a ellos: como totalidad plena y en sí diferenciada en 'luz' y 'noche'¹⁷. La necesidad y coherencia de las opiniones habría que buscarla en la dirección de lo que hemos llamado el juego 'transcendental' de estos principios.

Sentado esto, podríamos todavía ahondar la cuestión de la discursividad con que la diosa expone en forma conceptual y aun polémica su revelación. Ello supone preguntas que por el momento sólo podemos dejar planteadas, ya que dependen de una interpretación exhaustiva del Proemio en relación con la totalidad del Poema. Si, como parece a primera vista, hay un "camino de ida" hacia la verdad, ¿esto significa que esa intuición requiere una preparación de alguna índole? ¿O ya en el camino empieza la revelación, o

¹⁶ Sobre la cuestión esbozada, de gran dificultad, sólo podemos hacer aquí alguna observación desde muy cerca del texto. Podemos partir de la identificación aristotélica de "luz" con 'ser' y "noche" con 'no ser' (cf. GUTHRIE, *op. cit.* pp.56 s., con la mención y comentario de los *loci* pertinentes de *Met.* y *De gen. et corr.* Contra, CORDERO, *op. cit.* pp.195 s. y "El significado de las 'opiniones' en Parménides", *Cuadernos de Filosofía* 19 (1973), pp.42 s. En ambos casos se cita la opinión afirmativa de G.VLASTOS, "Parmenides' Theory of Knowledge", *Trans. of the Am. Philol. Assoc.* 77 [1946]. Esta identificación en un sentido es posible y en otro no, o si se quiere los términos son análogos pero no homólogos. En efecto. En B 8.29 se caracteriza a lo *eón* como *tautón t' en tautô(i) te ménon kath' heautó te keítai*, esto es, como pura identidad consigo, que no tiene la diferencia en su horizonte (ya que 'no ser' es en el sentido más radical). En cambio, el mundo de los mortales está signado por la oposición: los *ónomata* de B 8.38 ss. son oposiciones, y en 8.55 se descubre la oposición fundamental de la que dependen, luz-noche. "Luz" puede y no puede ser identificada con 'ser' porque (B 8.57 s.) es por un lado identidad consigo misma, pero también diferencia, desemejanza con lo otro; la identidad consigo es diferencia con lo otro, esto es, tiene la diferencia en sí. "Noche", a su vez, es definida solamente como lo otro: su identidad (*kákeino kat' autó*, B 8.58) consiste en ser *tántia* (B 8.59), pura contrariedad; ella 'es' diferencia y sólo diferencia, y sin embargo con ello se le atribuye ser. Pero "no ser", aun en el campo de la apariencia, no 'es', y sigue cayendo esencialmente dentro de lo innombrable e inmostable: sólo se lo puede 'nombrar' como no-luz, así como lo no-ente no puede ser mentado sino como negación de lo ente; pero esto es aún alguna forma de mención. Desde aquí podría considerarse la ambigüedad de B 6.8 s.: para los mortales ser y no ser son "lo mismo y no lo mismo" (el que sean lo mismo era de esperar; pero su contradicción simultánea requiere ser pensada).

¹⁷ Cf. C.EGGERS LAN, *Los filos. pres. cit.*, pp.447 s., n.28. Sobre la legalidad del mundo apariencial, *ibid.* pp.451 s., n.30.

mejor dicho, el camino es la revelación? (compárese la *hodòs polyphemos* de B 1.2 -donde *phéme* = 'signo', cf. C.Eggers Lan, "La hodós..." cit.- y los *sémata* del camino en B 8.1-3). ¿La revelación de lo Ente atemporal es (necesariamente) instantánea y por lo tanto no se puede permanecer (temporalmente) en ella, sino en todo caso llevarla consigo 'recordándola' como una suerte de 'doctrina' que eventualmente puede ayudarnos a recuperar la plenitud intuitiva? Si para el hombre no es posible permanecer, durar, en la Verdad atemporal, la condición de mortal resultaría ser menos esencial pero irremediable en definitiva y permanente, algo así como el modo dado de ser el hombre desde el cual hay que partir y al cual hay que, de un modo u otro, volver. Y si es así, ¿entonces el discurso argumental y probativo de la diosa es un "camino de vuelta", la preparación para ese recuerdo y para una posterior enseñanza discursiva que se convertirá en "camino de ida" para otros¹⁸? En el extremo, podría verse una suerte de platónico reenvío a la caverna, para el cual el discurso sobre las opiniones -explicación desde sus fundamentos del mundo 'cavernario'- podría servir de preparación¹⁹.

Por último, quisiéramos descartar un posible equívoco al que podrían inducir algunas consideraciones hechas, en el sentido de que el Poema podría considerarse como un 'discurso sin sujeto'. No creemos que se pueda hablar de 'sujeto' en Parménides, pero porque para ello habría que intentar la empresa imposible de quitar todas las resonancias modernas de esta palabra moderna. Pero no se trata de un lenguaje autónomo, que se diga meramente a sí mismo. Por cierto, en el momento de la revelación / intuición la diosa se 'pierde' -sugerimos- como sujeto, pero en tanto ella es lo ente en su manifestación, y el lenguaje es decir de lo ente (genitivo objetivo y subjetivo). Y es una manifestación a alguien, que quizá no sea el individuo Parménides como tal, pero sí, en él, ese (oscuro) momento privilegiado de lo esencial-humano, capaz de abrirse para la recepción de esta Verdad. Por cierto, no hay 'humanismo', dijimos, en tanto esto trasciende al hombre como 'sujeto' individual o colectivo (ya que queda abierta la posibilidad de que esa 'revelación' se dé a una comunidad). Ahora bien, cuando la intuición de lo ente es puesta en el terreno del discurso, la misma discursividad -orientada hacia los mortales- requerirá un sujeto gramatical personificado -la diosa-; a su vez, en la transmisión discursiva a otros de tal 'conocimiento', el 'joven' estará sostenido por la persona empírica Parménides.

¹⁸ La interpretación del Proemio como camino de vuelta es propuesta por J MANSFELD, *Die Offenbarung des Parmenides und die menschliche Welt*, Assen, 1964, derivándola del perfecto *eidós* de B 1.3. Es curioso que GUTHRIE, que critica esta idea de Mansfeld como "highly speculative", vea a su vez iteración en el *phérousi* de 1.1 y lo conecte con las interpretaciones que relacionan el Proemio con experiencias de tipo shamánico, a las que revisa y en lo substancial aprueba (*op.cit.* pp.7, 10 ss.).

¹⁹ Y en esta misma línea podría suponerse -si se lo quiere encontrar- un trasfondo 'político'; pero no en el sentido de los caminos y las hipótesis políticas fácticas de A.CAPIZZI, *Introduzione a Parmenide*, Bari, Laterza, 1965 y *La porta di Parmenide*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1975.

EL JUICIO DE DIÓNISOS EN *RANAS* DE ARISTÓFANES

ANDREA F. ROTSTEIN

I. En el presente trabajo es nuestro objetivo analizar el Juicio de Diónisos en la comedia *Ranas* de Aristófanes (405 a.c.), intentando responder a las siguientes preguntas: ¿El juicio de Diónisos implica de alguna manera criticismo serio? ¿Por qué razones, evidentes en el texto de la comedia, elige Diónisos a Esquilo? Finalmente: ¿El juicio de Diónisos puede atribuirse a Aristófanes?

II. El Prof. C.A. Van Rooy, al estudiar los elementos satíricos en el caso particular de la comedia aristofanesca, define el propósito principal del poeta como entretener provocando la risa. La función crítica sería secundaria, un medio para lograr aquel fin. Dentro de este marco general de interpretación, el crítico propone las siguientes preguntas: "how far the satiric treatment of Aristophanes' characters, e.g., of Aeschylus and Euripides in the 'Frogs', can be taken to represent the comic poet's own verdict on them?"¹; "Does Aristophanes here [versos 1471-1478] seriously use Dionysus as a spokesman to criticise the morally dubious sentiments of Euripides' characters...?"². Su respuesta es: "though the parody does qualify as critical or satiric parody, it is not intended as serious criticism"³ ... "the poet has not given us a clear indication of his personal verdict"⁴.

Por su parte el Prof. J.W.H. Atkins, en su amplio estudio sobre la crítica literaria en el mundo grecolatino, dedica un capítulo a Aristófanes como el primer crítico judicial. Sobre el tema que nos ocupa, dice lo siguiente: "The claims of the two poets so far are equally balanced; yet to Aeschylus is ultimately assigned the first place in tragedy, not because he was the better artist or the wiser of the two, but because he was the one 'in whom the soul of Dionysus delighted' (ὄνπερ ἡ ψυχὴ θελεῖ) [v. 1468], decision not without its significance. Hitherto Aristophanes had been considering points of artistic interest, as well as the social influences exercised by each—the development of healthy character on the part of Aeschylus, intellectual stimulus in the case of Euripides. Yet none of these factors seems to him conclusive; and his final judgment is instinctive rather than rational. It is based on neither moralistic, nor utilitarian, nor didactic grounds; but rather on the aesthetic appeal to his whole nature, and this after all is the ultimate criterion of all literary values"⁵.

En síntesis, ambos críticos coinciden en no atribuir seriedad a la elección de Es-

¹ C. A. VAN ROOY, *Studies in classical satire and related literary theory*, Leiden, E. J. Brill, 1966, p. 104.

² *Ibidem* p. 105.

³ *Ibidem*.

⁴ p. 106.

⁵ J.W.H. ATKINS, *Literary criticism in Antiquity*, vol. I (Greek), London, Methuen & Co, 1952, pp. 30-31.

quilo. Según Atkins, no habría razones racionales para tal elección. De acuerdo a Van Rooy, no se trataría de una crítica literaria seria compartida por Aristófanes.

III. Creemos que una resolución semejante de la cuestión deja de lado algunas evidencias textuales que es necesario exponer:

1. Hay un contexto general paródico.
2. Hay constante referencia a la poesía mediante la confrontación de las cualidades de los poetas trágicos.
3. Hay una elección (ΧΡΪΣΙΣ) final.
4. Hay un cambio en las intenciones iniciales de Diónisos.

1. Sin oponerse a su función cómica, la parodia es la forma más temprana de la crítica literaria⁶. No solo en el prólogo⁷ de *Ranas* se lleva a cabo una constante parodia de la poesía contemporánea, a través de la repetición de *clichés* tanto de la comedia como de la tragedia, sino que la totalidad de la obra es una parodia de catábasis. Dentro de este contexto paródico, y por tanto, crítico, es preciso ubicar la confrontación entre Eurípides y Esquilo, como culminación del tema de la crítica literaria.

2. Este tema y esta parodia se manifiestan a través de la comparación. Observemos las dos escenas en que se presenta el tema, con anterioridad a la aparición de Esquilo y Eurípides:

a) En primer lugar, en los versos 52-107 del prólogo, al explicar Diónisos a Hércules su deseo de traer a Eurípides desde el Hades, establece la superioridad de Eurípides sobre los poetas vivientes:

Δέομαι ποητοῦ.

⁶ Cf. ATKINS *op. cit.* p.21. Entendemos por parodia aquella figura de la distancia enunciativa que, a semejanza de la ironía y la burla, implica simultáneamente la apropiación y el extrañamiento respecto de la palabra ajena. En un sentido amplio, la parodia supone la no adhesión del enunciador a su propio enunciado. Su mecanismo formal es la intertextualidad, que puede ser alusión a un texto, a un grupo de textos concreto, a un género o a una norma. Para que sea posible parodiar toda una serie literaria es preciso que esta haya alcanzado un grado de repetición tal que permita que sea reconocida en sus tics. Cf. JORGE LOZANO, CRISTINA PEÑA-MARÍN Y GONZALO ABRIL, *Análisis del Discurso*, 2° ed., Madrid, Cátedra, 1986. En su definición de la sátira, VAN ROOY (*op. cit.* p.93, n.7) considera a la parodia como una forma de criticismo indirecto. LÓPEZ EIRE, por su parte, estudia específicamente el efecto cómico derivado del contraste entre el ático coloquial con otras modalidades lingüísticas, como las lenguas literarias, y analiza la parodia del estilo de Eurípides en un pasaje de Lisístrata. Cf. A.LÓPEZ EIRE, "La lengua de la comedia aristofanesca", *Emérita* 54 (1986), pp.270-271. DELIA A.DELI menciona la parodia realizada en *Ranas* por medio de la cita de versos de Eurípides (los versos 1471, 1475, 1477-1478 de *Ranas* que retomaremos más adelante). Cf. "Algunas incógnitas de la ecuación Eurípides-Aristófanes", *Argos* 1 (1977), pp.78-80.

⁷ Para las consideraciones acerca de la estructura de *Ranas*, cf. el análisis de ARTHUR PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyram, tragedy and comedy*, 2° ed., Oxford, Clarendon Press, 1962, pp. 277-280.

Οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ' εἰσὶν, οἱ δ' ὄντες κακοί* (vv.71-72)

Con respecto a Sófocles, a quien califica de εὐχολος (v.82), Eurípides, que es considerado πανοὔργος (v.80), es preferido, porque hará todo lo posible por evadirse del Hades. Heracles pasa revista a otros poetas como Iofón, Agatón, Jenocles y Pitángelos, y pregunta si no hay diez mil jóvenes λαλίστερα (v.92), más habladores que Eurípides. Pero Diónisos no encuentra en ninguno de ellos un poeta fecundo (γόνημον, vv.96 ss.), capaz de riesgos verbales (παρραχεκινδυνευμενον, v.99) semejantes a los de Eurípides. En esta escena, no exenta de abundantes juegos de doble sentido⁹, el personaje Diónisos expresa su preferencia por Eurípides, que Heracles no comparte.

b) La confrontación crítica entre poetas reaparece al final de una escena yámbica, en los versos 758-813. En el diálogo entre Jantias y Eaco la comparación se realiza entre Esquilo y Eurípides. Una ley (versos 761-767) establece en el Hades que haya un trono para el mejor (τον ἄριστον, v.763) en su arte, hasta que llegue a merecerlo alguien más sabio (σοφώτερος, v. 766). Siendo Esquilo quien ocupaba el trono correspondiente a la tragedia, al llegar Eurípides todo tipo de criminales lo juzgaron σοφώτερος (v.776). Para definir la cuestión, y a pedido de la gente, se llevará a cabo un juicio:

Μὰ Δί, ἀλλ' ὁ δῆμος ἀνεβόα χρίσιν ποεῖν
ὀπότερος εἶη τὴν τέχνην σοφώτερος. (vv.779-780)

y por decisión de Plutón:

Ἄγωνα ποεῖν ἀτύχα μάλα καὶ χρίσιν
κ' ἀλεγχον ἀυτοῖν τῆς τέχνης. (vv.785-786)

3. Estas dos escenas (versos 52-107 y 758-813) en que se comparan las cualidades relativas entre poetas trágicos, confluirán en el juicio de Diónisos. Es decir, se unen la motivación de Diónisos con la discusión que se desarrolla en el Hades antes de su llegada allí. Su labor será χρίνειν. En la segunda de las escenas comentadas, la elección se plantea como una necesidad de carácter más imperioso que en la primera de ellas, en que el tono era más lúdico. La elección de uno de los dos poetas será la necesaria conclusión de la comedia. Solo uno podrá vencer. Y a este hecho no se debe restar importancia. El final no será ambiguo. Sino que dentro de un contexto general paródico y un planteo de valores literarios en términos comparativos, Esquilo será declarado vencedor: ἔχρινα νικᾶν Ἀἰσχύλον (v.1473).

4. Esta elección final implica un cambio en las intenciones iniciales de Diónisos. Buena parte de la comedia está dedicada a justificar este cambio de opinión. La elección de Esquilo se ve resaltada por el hecho de que Diónisos había descendido al Hades, en

* Parodia de un verso del *Oineo* de Eurípides, cf. ed. de Les Belles Lettres, p.88, n.2.

⁹ Cf. πόθος, vv.53 ss.

verdad, para buscar a Eurípides.

Todas estas evidencias textuales nos llevan a replantear la pregunta acerca de la elección de Esquilo, valorizando su importancia en el marco de la acción dramática de la comedia. Para evaluar su seriedad, debemos reconocer que en la comedia aristofanesca en general conviven τὸ σπουδαῖον y τὸ γελοῖον, y que en *Ranas* en particular el juicio de Díónisos es mucho más que un elemento risible, según hemos visto hasta aquí.

IV. Atkins distingue correctamente los criterios de acuerdo a los cuales se desarrolla la discusión entre Eurípides y Esquilo. Por una parte, habilidad en el arte (δεϊνότης); por otra, sabiduría para aconsejar a la ciudad (νοῦθεσία) y hacer mejores a sus ciudadanos¹⁰. En la confrontación entre ambos poetas trágicos se consideran, pues, dos ámbitos diferentes, a los que podemos llamar textual y extratextual. El ámbito textual abarca características de diversos elementos de las tragedias: lenguaje, caracteres, prólogos, cantos líricos, monólogos, etc. El aspecto extratextual se refiere a la función social de la tragedia como educadora de Atenas. Sin embargo, Atkins no atribuye a ninguno de estos criterios la razón de la elección, sino al gusto de Díónisos¹¹. De acuerdo al verso 1468 (ὄνπερ ἡ ψυχὴ θέλει), la razón sería emocional más que racional. Esta interpretación no es válida por varias razones:

1°: Se basa en un verso que es probablemente una parodia trágica¹² y cuya función es prolongar la expectativa de la decisión a emitir.

2°: Considerando este solo verso como definitorio, deja de lado el criterio expresamente establecido por el personaje Díónisos para su elección (vv.1420-1421, 1435-1436).

3°: Un criterio subjetivo emocional no corresponde a la concepción tradicional de la poesía en Atenas, a la cual Aristófanes pertenece¹³. Esta concepción de la poesía considera al poeta como sabio inspirado que ilustra a la comunidad, y lo juzga de acuerdo a su utilidad social y no por sus valores estéticos como una entidad separable del contenido. El propio Atkins reconoce que este es el *standard* que orienta la crítica literaria de Aristófanes en general¹⁴.

V. Nuestra segunda objeción a la interpretación de Atkins merece ser desarrollada. Mediante el análisis de los versos 1411-1481, y su relación con otros pasajes de la comedia,

¹⁰ Cf. ATKINS *op.cit.*, p.28. Para una síntesis de las características de Esquilo y Eurípides según surge de la comedia, cf. también pp.28-30.

¹¹ Cf. ATKINS *op.cit.*, pp.30-31, citado al comienzo de este trabajo.

¹² Cf. ed. de Les Belles Lettres, p.154, n.3.

¹³ Cf. F. RODRÍGUEZ ADRADOS, *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, Alianza, 1981, pp.19 ss. Adscribe a Aristófanes dentro de esta tradición, enfocando el tema de la pasión femenina llevada a escena por Eurípides. Cf. también W. JAEGER, cuyo análisis se basa en la función didáctica de la comedia aristofanesca.

¹⁴ Cf. ATKINS *op.cit.* p.23.

podremos dilucidar cuál es el criterio de elección que el texto plantea explícitamente, y cómo es puesto en práctica. Esta escena, en efecto, es capital para responder a las preguntas que nos hemos planteado al comienzo de nuestro trabajo.

Diónisos hace explícita en los versos 1421-1422 su resolución de llevarse a aquel que dé a la ciudad el consejo más provechoso:

ὀπότερος οὖν ἂν τῆ πόλει παραινέσῃ
μᾶλλον τι χρηστόν, τοῦτον ἄξιον μοι δοκῶ.

En los versos siguientes de este pasaje hay una repetida mención de la ciudad¹⁵. La πόλις es el punto último de referencia: lo provechoso (χρηστός, v.1421) se evalúa en función de la comunidad, no en función del individuo.

Este criterio para la elección, es coherente con lo manifestado por Eurípides en los vv.1009-1010, cuando responde a Esquilo diciendo por qué debe ser admirado un poeta:

Εσθ. τίνας οὖνεκα χρῆ θαυμάζειν ἄνδρα ποητήν;
Eur. Δεξιότητος καὶ νοουθεσίας, ὅτι δελτίους τε
ποιοῦμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.

El criterio es también coherente con el propósito de la parábasis misma (versos 686-687):

Τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῆ πόλει
ξυμπαραινέειν καὶ διδάσκειν.

La primera prueba, que consiste en una opinión acerca de Alcibíades, fracasa¹⁶. Es importante observar que ambos personajes se manifiestan en contra de colocar al interés individual por sobre el social.

La segunda prueba a realizarse es más específica. Diónisos solicita, en los vv.1435-1436, un consejo para la salvación de la ciudad¹⁷:

ἀλλ' ἔτι μίαν γνώμην ἐχάτερος εἶπατον
περὶ τῆς πόλεως ἦντιν' ἔχετον σωτηρίαν.

¹⁵ Cf. vv.1419, 1420, 1423, 1429, 1431, 1454, 1458.

¹⁶ Dionisos queda indeciso (δυσχερίτως γ' ἔξω, v.1433). Esta indecisión se manifiesta en la valoración del v.1534, mediante un juego de palabras parónimas: ὁ μὲν σοφῶς γὰρ εἶπεν, ὁ δ' ἕτερος σαφῶς.

¹⁷ El tema de la salvación de la ciudad se había anunciado en el v.1419, y en los posteriores se insiste en el v.1448, 1450, 1458.

Eurípides responde primero con un consejo en broma¹⁸. Luego dará una respuesta crítica, en un lenguaje que juega con antónimos parónimos¹⁹, por lo cual precisará una nueva explicación²⁰. Diónisos manifiesta su admiración con palabras grandilocuentes, pero concluye con un chiste acerca de Cefisofon²¹. A lo largo de este diálogo, que constituye la respuesta de Eurípides a la pregunta de Diónisos, son constantes el tono lúdico y la parodia idiomática.

Por su parte Esquilo responderá con un consejo que coincide con el pensamiento de Pericles²². Pero antes plantea, mediante preguntas, el criterio de que la salvación de la πόλις depende del tipo de ciudadanos de que haga uso (vv.1454-1459):

Esq.: ... τὴν πόλιν νῦν μοι φράσον
 πρὶ τὸν τίσι χρῆται πότῆρα τοῖς χρηστοῖς; Di.: πόθεν;
 μισεῖ κάκιστα. Esq.: τοῖς πονηροῖς δ' ἤδεται;
 Di.: οὐδ' ἦτ' ἐκείνη γ', ἀλλὰ χρῆται πρὸς δίαν.
 Esq.: πῶς οὖν τις ἂν σώσειε τοιαύτην πόλιν,
 ἢ μήτε χλαῖνα μήτε σισύρα συμφέρει;

Estos versos son un eco de versos anteriores. En el antiepirrama de la parábasis (vv.718-737) se compara el uso que hace la ciudad de los buenos y malos ciudadanos (v.719) con el uso de monedas de menor valor, por sobre las de valor mayor. La ciudad hace uso (χρῶμεθα, v.731) de οἱ πονηροὶ por sobre οἱ χρηστοί. Es exhortada a cambiar de actitud: χρῆσθε τοῖς χρηστοῖσιν (v.735). Si bien en la parábasis el desarrollo es mayor y más elaborado, el tema es semejante al que se plantea por boca de Esquilo. En ambos pasajes los términos son los mismos: τοῖς χρηστοῖς χρῆσθαι (v.737 y 1455), τοῖς πονηροῖς χρῆσθαι οὐδέσθαι (vv.731 y 1456- 1457).

Esta coincidencia entre la parábasis y las palabras del personaje Esquilo es de enorme importancia para la justa valoración del juicio de Diónisos. En la medida en que abrimos seriedad a la parábasis, deberemos atribuir seriedad a las palabras de Es-

¹⁸ Eu. εἴ τις πρεπώσας κλεόκριτον κινήσῃ,
 ἀῖροιεν αὔραι πελαγίαν ὑπὲρ πλάκα.
 Di. γέλοιον ἂν φαίνοιτο νοῦν δ' ἔχει τίνα;
 εἰ ναυμαχοῖεν κατ' ἔξοντες δεξιὰς
 ῥαίνοιεν ἐς τὰ ὀλέφαρα τῶν ἐναντίων. (vv.1437-1441)

¹⁹ ὅταν τὰ νῦν ἄπιστα πίσθ' ἠγώμεθα,
 τὰ δ' ὄντα πίστ' ἄπιστα. (vv. 1443-1444)

²⁰ εἰ τῶν πολιτῶν οἷσι νῦν πιστεύομεν,
 τούτοις ἀπιστήσαμεν, οἷς δ' οὐχρώμεθα,
 τούτοις χρῆσαίμεσθ', ἴσως σωθεῖμεν ἂν.

²¹ εἴ γ' ὦ Παλάμηδες, ὦ σοφωτάτη φύσις,
 ταυτί πότερ' αὐτὸς ἠῦρες ἢ Κηφισοφῶν;

²² Cf. ed. de Les Belles Lettres, p.154, n.2, que remite a Thuc. A 143,4.

quilo; si consideramos la parábasis como la expresión de Aristófanes por medio del coro²³, deberemos considerar que las palabras de Esquilo en estos versos también lo son. Este es, sin duda, uno de los argumentos decisivos para demostrar que el juicio de Diónisos implica una crítica seria, debidamente justificada por evidencias textuales, y que coincide con la opinión de Aristófanes.

Finalmente, el juicio de Diónisos a favor de Esquilo se manifiesta parodiando a Eurípides:

ἡ γλῶττ' ὁμώμοχ', Αἰσχύλον δ' ἀϊπήσομαι. (v.1471)

Esta parodia continúa ante las protestas de Eurípides:

Τί δ' αἰσχρόν, ἦν μὴ τοῖς θεωμένοις δοκῆ; (v.1475)

"Τίς δ' οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν ἔστι κατθανεῖν",

τὸ πνεῖν δὲ δειπνεῖν, τὸ δὲ καθεύδειν κώδιον; (vv.1477-1478)

Diónisos pone en acción las propias palabras de Eurípides, pagándole, por así decirlo, con su propia moneda. La parodia en estos versos no tiene una mera intención lúdica²⁴. Estos versos que provienen de Hipólito, Eolo y Πολυεῖδος respectivamente, condensan los aspectos sobresalientes en que Eurípides se relaciona con la sofística, especialmente con Sócrates y Protágoras²⁵. Implican una selección, y como tal, condensan la crítica que Aristófanes hace de la nueva educación, que relativiza los valores morales y la verdad, y escinde la acción de la intención. En este sentido, debemos reconocer, junto con Atkins, que Eurípides representaba para Aristófanes la encarnación de estos nuevos ideales²⁶. Esta significación atribuida a Eurípides se ve confirmada por la mención altamente crítica de Sócrates, hecha por el coro en la segunda estrofa del estásimo final (vv.1491-1499); veredicto definitivo en el cual se concluye señalando las serias consecuencias de la sofística²⁷.

De la totalidad de esta escena (vv.1411-1481) podemos concluir lo siguiente:

1°: Las razones de la elección de Diónisos están explícitas y no resultan sorprendentes, dado que coinciden con la función que los personajes de Esquilo y Eurípides asignan a todo poeta, y con el propósito de la parábasis (según los versos 686-687 anteriormente citados). En este sentido, la tragedia y la comedia compartirán una misma función, aunque no la única, de educar a la ciudad.

2°: Al coincidir las preocupaciones de Esquilo con las manifestadas en la parábasis, acerca del uso que la ciudad debe hacer de los ciudadanos provechosos, podemos

²³ Cf. VAN ROOY *op.cit.*, pp.101-102.

²⁴ Según VAN ROOY, la escena se resuelve en puro *geloion*, cf.*op.cit.*, p.105.

²⁵ Cf. DELI *art.cit.*, pp.79-80.

²⁶ Cf. ATKINS *op.cit.*, pp.23-24.

²⁷ Cf. VAN ROOY *op.cit.*, p.106.

atribuir al consejo de Esquilo al menos tanta seriedad como atribuyamos a la parábasis. De esta manera resulta justificado el juicio de Diónisos, e incluso podemos deducir que coincide con la opinión de Aristófanes.

3º: El rechazo de Eurípides queda finalmente explicado en la parodia de los versos 1471, 1475, 1477-1478, la cual, interpretada en función del estésimo siguiente, revela al poeta como la encarnación de los nuevos ideales ante los cuales Aristófanes reacciona.

VI. Hemos visto, a lo largo de este trabajo, que en *Ranas* la confrontación entre Eurípides y Esquilo se realiza en dos ámbitos, textual y extratextual. El ámbito de lo textual se refiere a las características y conveniencia de diversos elementos de sus tragedias: lenguaje, estilo, personajes, prólogos, monólogos, partes líricas, etc. El ámbito extratextual se refiere a la función social de la tragedia y de la poesía en general, en la Atenas contemporánea. Si bien el aspecto textual de la obra de Eurípides y Esquilo es abundantemente discutido, y resulta tema propicio para el despliegue de τὸ γελοῖον, es el aspecto extratextual el que define la discusión. Para establecer un 'orden de méritos' entre los dos trágicos, Aristófanes plantea la pregunta: '¿Cuál debe ser la función del poeta y de la poesía en nuestra sociedad?'. Su respuesta entronca con el concepto tradicional de la poesía como instrumento civilizador. Tal es así, que lo que define su decisión son los consejos para la salvación de Atenas. Es decir: el personaje de Diónisos juzga en función de la cosmovisión que orienta la realización artística y se refleja en ella, y no en función de la realización artística exclusivamente. De esta manera Aristófanes realiza crítica literaria aun en un contexto humorístico, crítica orientada por conceptos que van más allá de lo intrínsecamente textual.

Quizás aquella crítica literaria contemporánea que pretende estudiar la literatura en su manifestación textual, prescindiendo de valores e inclusive de hechos exteriores al texto en sí, pudiera considerar la postura de Aristófanes como conservadora o dogmática. A esto sería preciso señalar que Aristófanes enfrenta la misma restricción que enfrenta la teoría literaria del siglo XX: toda valoración debe ir más allá de una descripción inmanente y excederla, y es desde fuera del texto literario desde donde se define su finalidad; sucede en la teoría y la crítica literaria lo que sucede en toda ciencia: la ciencia puede decir 'qué', pero son los principios éticos y morales, los valores del hombre que hace ciencia, los que dicen el 'para qué'. Mediante el juicio de Diónisos, se hace evidente cuál consideraba Aristófanes que era la función de la poesía en Atenas: educar para que, mediante un cambio de actitud de los ciudadanos, Atenas pudiera salvarse.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTOPHANE. *Les Thesmophories - Les grenouilles* (tome IV), texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1954.
- ARISTOPHANIS *Ranae*, en *Comoediae* (tomus II), 2º ed., London, Oxford University Press, 1956.
- ARISTÓFANES *Las Ranas*, en *Teatro Griego*, Madrid, E.D.A.F., 1962, pp.1887-1982.
- ATKINS, J. W. H. *Literary criticism in Antiquity*, vol. I (Greek), London, Methuen & Co.,

1952.

DELI, DELIA A. "Algunas incógnitas de la ecuación Eurípides-Aristófanes", *Argos* 1 (1977), pp.76-84.

JAEGER, WERNER. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, trad. Joaquín Xirau, 2ª ed., México, FCE, 1946.

LOZANO, JORGE, CRISTINA PEÑA-MARÍN Y GONZALO ABRIL. *Análisis del Discurso*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1986.

LÓPEZ EIRE, A. "La lengua de la comedia aristofanesca", *Emérita* 54 (1986), pp.237-274.

MORENILLA TALENS, C. "Procedimientos fónicos de estilo en Aristófanes", *Estudios clásicos* XXVII-89 (1985), pp.29-59.

PICKARD-CAMBRIDGE, ARTHUR. *Dithyram, tragedy and comedy*, 2n.ed., Oxford, Clarendon Press, 1962.

RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO. *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, Alianza, 1981.

VAN ROOY, C. A.

Argos 15-16 (1991-1992)

LA RESEMANTIZACIÓN DEL MITO EN TEÓCRITO: VARIABLES DEL IDILIO VI

PATRICIA MABEL SACONI

Desde las producciones pertenecientes a épocas tempranas, se registra en las fuentes mitográficas el trabajo poético sobre la figura de los Cíclopes. La figura de Polifemo fue adquiriendo hasta Teócrito diversas características según los autores y de acuerdo con la combinación de elementos que exigieran los relatos¹. Para el estudio del Polifemo en Teócrito hay que remitirse al material de dos modelos principales: el que aparece en el canto IX de la *Odisea* y el de la obra de Filoxeno de Citea, quienes lo presentan con un solo ojo.

Polifemo es la figura central de los segmentos míticos en los Idilios VI y XI de Teócrito. Ambos están vinculados argumentalmente, el Idilio XI desarrolla el sufrimiento de amor del Cíclope y la superación a través del canto, y el Idilio VI lo ubica en la etapa posterior a su curación². En el Idilio VI, que continúa la temática iniciada en el Idilio XI, el segmento mítico constituido por el canto de cada pastor es un ejemplo de resemantización del mito durante la época helenística. En el presente trabajo se realizará el estudio del Idilio VI tomado como punto de referencia para establecer cómo se produce la variación mitográfica teocritea, a partir del tratamiento de los personajes, de las referencias del plano léxico, las relaciones explícitas con episodios del contexto mítico tradicional y las figuras míticas invocadas.

Si bien en el Idilio VI se utiliza la estrategia de dirigirse a un personaje histórico como en el Idilio XI en que el poeta hablaba a Nicias, en el Idilio VI el plano mítico está doblemente enmarcado por el segmento histórico en que el poeta se dirige a su amigo Arato³, y en segundo lugar por el segmento bucólico que presenta la escena en que dos jóvenes pastores $\Delta\alpha\mu\omega\iota\tau\alpha\varsigma$ y $\Delta\acute{\alpha}\phi\upsilon\iota\varsigma$, sentados junto a una fuente, cantan los amores

¹ Un completo análisis de la figura folklórica de los Cíclopes, con indicación de bibliografía sobre el tema, y su conformación en función de una narración determinada se realiza en R. MONDI, "The Homeric Cyclopes: Folktale, Tradition, and Theme", *TAPhA* 113 (1983).

² El artículo de R. SCHMIEL, "Structure and Meaning in Theocritus 11", *Mnemosyne* XLVI-2 (1993), expone su análisis a partir del estudio de la estructura de la composición con la finalidad de mostrar que es incorrecto hablar de una cura verdadera de la enfermedad de amor, e interpretando a $\phi\acute{\alpha}\rho\mu\alpha\chi\omicron\nu$ como "palliative", que lo que Polifemo logra con el canto es "an ego-salving selfdeception".

³ De acuerdo con lo señalado por A.S.F. GOW, *op. cit.* pp.118-9, aquí se trata del mismo Arato que aparece en el Idilio VII y, a pesar de las sugerencias de Σ, no existe evidencia concreta que permita relacionar a este Arato con el autor de *Phaenomena*.

de Polifemo y Galatea que se encuentran en algún lugar de Sicilia⁴. Existe coherencia argumental entre los dos cantos y por lo tanto, si bien pueden ser analizados en forma independiente, la distribución de los contenidos presenta una estructura complementaria: en el canto de Dafnis dirigido al Cíclope en segunda persona se desarrolla la inútil persecución que hace Galatea, y en el de Damoetas, separado del anterior por el v.20, Polifemo explica, en primera persona, la finalidad de su comportamiento indiferente⁵ ante la persecución de la ninfa.

Las características del personaje de Polifemo en Teócrito no remiten directamente al ser monstruoso que en el canto IX de la *Odisea* devora a los compañeros de Odiseo, sino al de la obra -conocida a través de testimonios indirectos como los de Ateneo, Eliano, Diodoro Sículo- de Filoxeno de Citera⁶, donde es un joven enamorado de Galatea y que busca por todos los medios ser correspondido.

El Cíclope teocriteo se encuentra en un ámbito bucólico. En Idilio VI, ubicado en el escenario que comparte con el rebaño y la perra cuidadora del ganado, Polifemo realiza una de las actividades propias del pastor: *κάθησαι ἄδέα συρισδων* (vv. 3-4). El Cíclope homérico, aunque pertenece a una comunidad, es una figura solitaria; por el contrario, ya en el Idilio XI se menciona a las *πολλάκι χόρραι* que lo acompañan con el sonido de sus voces y sus risas y en el Idilio VI, existe un nuevo elemento, la presencia de *τις γυνή* (v.26), utilizada para aumentar los celos de Galatea. Entonces, la posible conexión con las mujeres de la comunidad, que utiliza como ardid, lo presenta como un ser sociable.

Las cualidades distintivas de la figura mítica de Polifemo se destacan en los diferentes planos que la componen y se derivan en primer lugar de su propio discurso y luego, del de *Δάφνις*: el aspecto físico (vv.34, 36 a 38), el comportamiento indiferente (vv.8, 16-17, 32 y 33), la relación con los animales (vv.9 y 10, 29 y 30). Por otra parte, la manera de tocar el instrumento de origen divino, cuya creación se atribuye a Pan o a Hermes⁷, "ἄδέα", también caracteriza aunque indirectamente la naturaleza del Cíclope.

⁴ "διάκεινται δὲ δύο ἄνδρες ἄδοντες ἐν Σικελίᾳ", hipótesis al Idilio VI, b.

⁵ Sobre el tópicos de la indiferencia, cf. H. WHITE, "Three textual problems in Theocritus 2. 59, 2. 144, 6.29", *LCM* 1 (1976).

⁶ El poeta ditirámico Filoxeno de Citera (436/5-380/9 a.C.) compuso *Galatea*, *El Cíclope* o *Galatea* o *el Cíclope* luego de huir de las canteras donde se encontraba castigado por haber intentado seducir a la amante de Dionisio I de Siracusa según Ateneo I, 6, e: Φοινίᾳς δὲ (...) δ' Ὀδυσσεῆα. El escolio a Aristófanes, *Plutus* 290 -donde se realiza la parodia del Cíclope de Filoxeno- agrega que Dionisio es el Cíclope: ἐπεὶ καὶ αὐτὸς ὁ Διονύσιος οὐκ ᾤξυδόρχει. Sobre las características de la obra y los comentarios antiguos sobre la misma, cf. D.F. SUTTON, "Dithyramb as Δρῶμα: Philoxenus of Cythera's *Cyclops* or *Galatea*", *QUCC* 13-1 (1985).

⁷ Sobre la atribución de la creación de estos instrumentos a uno u otro cf. J. DUCHEMIN *op. cit.*, pp. 20 a 28.

El acto apotropaico de escupir (v. 39) muestra el deseo de preservarse de los males.

Galatea es una de las Nereidas, hijas de las divinidades marinas Nereo y Dóride, cuyo número varía según los mitógrafos entre cincuenta y cien. Aparece en las tradiciones homérica y hesiódica⁸ y luego en el *Cíclope* de Filoxeno, fuente directa de este Idilio en cuanto a la temática amorosa; su nombre también se encuentra, sin adjetivación, en la lista de Apolodoro I, ii, 6. Es la misma ninfa que en el Idilio XI había causado la enfermedad de amor de Polifemo. No hay una descripción detallada de su aspecto, sin embargo se subraya que tiene *χνήμη* (v.13) de *καλὸν χρώς* (v. 14) y se indica que grita, sale del mar y arroja manzanas al rebaño de Polifemo. Tampoco se alude a su naturaleza divina. Obsérvese que el arrojar las manzanas es la primera acción mencionada para Galatea. Este acto, en que se traduce la intención violenta con que Galatea dirige al Cíclope el tradicional presente amoroso, completa su significación a partir de la invocación τὸ φίλον γλυκύμαλον con que el Cíclope la halaga en el Idilio XI (v.39): la ninfa devuelve materializado lo que Polifemo le entregara en palabras. Este es uno de los contrastes de situaciones ya estudiados por la crítica⁹ entre uno y otro Idilio.

La caracterización parcial hasta aquí mencionada se completa a través de referencias indirectas derivadas del plano léxico. En él se encuentran diecisiete formas verbales referidas al Cíclope. Las siguientes formas remiten de manera directa o indirecta al significado de 'observar': ποθόρησθα, ἴδε, εἶδον, ἔλαθε, ποθορῶμι, ἔχω (εἶδος), ἐσέβλεπτον, βασχανθῶ¹⁰, considerando que ποθορῶμι se repite, son en total nueve formas verbales; φράζω y κέχρηται remiten al significado de 'reflexionar'; φαμί y σίξω, al de 'decir'; κλαξῶ y ἔπυσσα se refieren a dos acciones que tienen relación con el hecho de 'mantener algo apartado', 'alejar' o 'rechazar'; κάθησαι expresa el 'no-movimiento'; ἠρων, el 'amar'. Existen además trece formas verbales referidas a Galatea. Las siguientes formas remiten a verbos que expresan movimientos de desplazamiento físico en el espacio: βάλλει, φύγει, διώκει, κίνει, ἔβαλλε, πεμψεί, στορεσεῖν, considerando que βάλλει se repite, son en total ocho formas verbales; ζαλοῖ, τάχεται y οἰστρεῖ se refieren a padecimientos del ánimo; ὁμόσση remite a un verbo de 'decir', διαθρύπτεται, al sentido directo de 'quebrar' y al figurado de 'provocar'.

Dentro del discurso del Cíclope en el Idilio VI (segundo canto, vv. 23-24), hay un episodio mítico al que se hace referencia: "ἔχθρ'" alude al vaticinio del adivino Téleto Eurímida quien predijo que Odiseo cegaría a Polifemo, según la versión de *Odisea* IX 508-512. En la versión homérica el contenido del vaticinio es evocado dentro del discurso de Polifemo cuando Odiseo le revela su identidad, mientras escapa de la isla. En

⁸ Hom. *Il.* XVIII 45 ἀγακλειτὴ Γαλάτεια. Hes. *Theog.* 250 εὐειδὴ Γαλάτεια.

⁹ Cf. A.S.F.Gow *op.cit.*, p. 120, M.BRISO SÁNCHEZ, ed., *Bucólicos Griegos*, Madrid, Akal, 1986, pp.99-100.

¹⁰ βασχαίνω, término mágico tracio, tiene entre sus principales significados los de 'observar con envidia', 'hechizar mediante la mirada', cf. A.BAILLY, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1950, s.v. βασχαίνω, βάσχανω.

el Idilio se incluye tanto la referencia cuanto el tipo de realización discursiva de la fuente homérica, es decir, la evocación dentro del discurso de Polifemo, en *Odisea* proyectado hacia el pasado, en el Idilio VI proyectado hacia el futuro.

Las figuras míticas invocadas completan la caracterización. La inclusión de $\nu\alpha\iota\tau\acute{o}\nu\ \Pi\acute{\alpha}\nu\alpha$ (v.21) es apropiada para el contexto bucólico del Idilio VI ya que es la divinidad agreste por excelencia, relacionada con la música pastoril y con los coros¹¹. Dentro de esta línea, una versión del mito lo señala como creador de la siringa. En este Idilio no recibe predicación. $\Pi\alpha\iota\acute{\alpha}\nu$ es el nombre de una divinidad Olímpica, el curador de las heridas de los dioses¹² y cumpliendo con esa función se presenta en *Ilíada* V 401 y 899. En los textos micénicos aparece la divinidad *Pa-ja-wo* con la que es posible relacionar el nombre del dios griego¹³. Posteriormente esta figura se va asimilando al Apolo $\iota\alpha\pi\tau\rho\acute{o}\varsigma$ hasta que " $\Pi\alpha\iota\acute{\alpha}\nu$ " se convierte en uno de sus epítetos. Hay que destacar que a Apolo, a quien Pan enseña el arte adivinatoria¹⁴, ya en los poemas homéricos¹⁵ se le atribuyen conocimientos en el arte de curar, por esto se lo invoca para que aleje determinados males (el hambre o la peste) con himnos denominados peanes de los que existen ejemplos rituales y literarios, así llamados porque en ellos se repite el estribillo " $\iota\eta\ \pi\alpha\iota\acute{\alpha}\nu\omega\upsilon\upsilon$, $\iota\eta\ \iota\eta\ \pi\alpha\iota\acute{\alpha}\nu$ ". Puesto que también se cantaban para alabar al dios una vez que el mal había finalizado, a veces la expresión " $\tilde{\omega}\ \pi\alpha\iota\acute{\alpha}\nu$ " puede manifestar la celebración de un triunfo.

El Idilio VI, que se relaciona temáticamente con el Idilio XI, puede ser estudiado en forma independiente como ejemplo de reelaboración mitográfica durante el período helenístico. La caracterización de la figura de Polifemo dentro del ámbito bucólico en el Idilio VI responde al modelo de la obra de Filoxeno de Citerea, el personaje desarrolla las actividades propias del pastor e invoca a la divinidad agreste por excelencia. La inclusión del vaticinio del adivino Télemo Eurímida sobre la pérdida de su único ojo revela que el de los *Idilios* es, aunque en otra etapa de su vida, el Cíclope homérico. Hay que destacar que Teócrito enuncia el vaticinio incluido en *Odisea* IX, desarrollando su contenido y utilizando el mismo mecanismo discursivo que en la fuente homérica.

Los rasgos distintivos de Polifemo se derivan de la lectura de los dos cantos sucesivos y son el conjunto de las características físicas, su conducta indiferente -que a su vez hace posible la caracterización de la figura de Galatea- y su relación con los animales, elementos que aparecen tanto en su propio discurso como en el de $\Delta\acute{\alpha}\phi\eta\upsilon\iota\varsigma$. Es además un buen tocador de siringa, la que dentro de la esfera amorosa del universo mítico teocrito se relaciona con el motivo del amor no realizado como lo demuestra la lectura del

¹¹ Cf. en el presente trabajo el análisis al Idilio I s.v. $\Pi\acute{\alpha}\nu$.

¹² Cf. Hes. fr. 307 M/W.

¹³ Cf. M.VENTRIS-J.CHADWICK, *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge, 1973, p.126.

¹⁴ Cf. Apolodoro I iv 1.

¹⁵ Cf. Hom. *Il.* XVI 527.

ΤΕΧΝΟΠΟΙΪΝΩΝ de Teócito -una vez aceptada su autoría- que lleva ese título. Finalmente, Polifemo es un ser vinculado a la comunidad femenina con la que puede relacionarse, y en todo momento desea preservarse de posibles males.

Trabajando sobre el plano léxico se hace evidente la objetivización de la ironía teocritea en tanto que de las diecisiete formas verbales referidas al Cíclope, nueve remiten de manera directa o indirecta al significado de 'observar'¹⁶.

Se observa también la inclusión de figuras míticas ausentes en el escenario de la acción. En relación con las figuras míticas invocadas, cualquiera de las dos que esté funcionando como referente para la invocación del v. 27 tiene la función de preservar la salud de Polifemo. Es posible considerar que "ὦ ΠΑΙΪΝ" es una expresión de triunfo en función de la relación argumental entre este Idilio y el XI en cuyo final se expresa que a través del canto Polifemo se ha curado de la enfermedad que le provocara Ἔρωϝ. Pero además, si se considera la real identificación entre el Cíclope teocriteo y el homérico, la invocación puede trascender la interpretación anterior y proyectarse al contexto mítico del Idilio VI donde la invocación tendría la finalidad de mantener alejada la enfermedad de Ἔρωϝ -ya vencida por efecto del canto en el Idilio XI- y anticipar la presentación final de Polifemo como el ser que, luego de ser cegado, habrá de necesitar los futuros cuidados del médico de los dioses.

En contraste con la calma que exhibe el paisaje marino, según lo demostrado por Ch. Segal en su análisis del personaje de Galatea¹⁷, se presentan las emociones agitadas de la ninfa que se desplaza por el prado, medio espacial al que no pertenece. De las trece formas verbales referidas a Galatea, ocho remiten a verbos que expresan movimientos de desplazamiento físico en tierra firme, en especial se destaca el movimiento de las piernas cuando sale del mar. Su agresividad, originada en los padecimientos del ánimo (tres formas verbales), se hace manifiesta en la repetición de "βᾶλλει" de la que se infiere la tendencia a proyectarse a través de este acto. Su objetivo es quebrar la indiferencia del Cíclope que se repliega, reflexiona y observa, llamando su atención.

El análisis realizado hace evidente que de las posibles combinaciones de elementos pertenecientes al contexto mítico tradicional el Idilio VI ofrece una composición particular, en la que la variación mitográfica teocritea da como resultado el desarrollo de un mitologema¹⁸ inédito a partir del nuevo trata

¹⁶ Los resultados del detallado estudio de Ch. Segal sobre los contrastes que se presentan en el Idilio VI entre el escenario de los pastores y aquel en que se encuentran Galatea y Polifemo, indican que Polifemo 'observa' continuamente mientras se mueve en un mundo de apariencias, lo cual le es advertido por Dafnis en los vv. 18-19. Cf. CH.SEGAL, "Landscape into Myth: Theocritus' Bucolic Poetry", en *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, Princeton Univ. Press, 1981, pp.223-225.

¹⁷ Cf. CH.SEGAL *op. cit.*

¹⁸ El término 'mitologema' fue establecido y definido como "el conjunto de situaciones míticas, combinadas de manera orgánica a través de la narración, que dan como resultado un relato original" por la autora del presente trabajo quien creó de esta manera uno de los instrumentos de análisis con que realizó una investigación sobre los Idilios míticos (XI, XIII,

miento de los personajes, de una particular selección en el plano léxico, de las referencias a determinados episodios del contexto mítico tradicional y de las figuras míticas invocadas.

Argos 15-16 (1991-1992)

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

A. FONTÁN & A. MOURE CASAS, *Antología del Latín Medieval. Introducción y Textos*. Madrid, Gredos, 1987; 487 pp.

Ante todo, es importante celebrar la aparición de una antología del latín medieval en el ámbito de la filología medieval hispánica, bastante parcial en este tipo de publicaciones especializadas hasta este momento. Y más aún por la amplia cobertura de la obra, que se extiende desde el siglo IV, con autores considerados como influyentes precursores de la Edad Media (el caso de San Agustín, por ejemplo, citado en la introducción, p.15), hasta fines del siglo XV, con la inclusión de fragmentos de Kempis. A ello deben añadirse los autores hispánicos, muchas veces olvidados, cuyo registro viene a salvar vacíos de omisión en las antologías dedicadas al latín medieval. Los motivos mencionados serían suficientes para celebrar la publicación de esta obra. Sin embargo, existen otros, importantes, que la hacen recomendable desde todo punto de vista. Una clara diagramación cronológica se abre con flexibilidad a compuertas, variadas y siempre comprensivas, que se adaptan a las modalidades histórico-culturales de cada período, donde el único apartado que se mantiene constante es el dedicado a los autores hispánicos. Así, el primero en orden cronológico: *De la antigüedad tardía al latín carolingio*, ha sido dividido, según los distintos focos de irradiación

cultural, en autores itálicos, autores africanos, autores de las Galias, escritores insulares y, finalmente, autores hispánicos. Si bien algunos de ellos son suficiente y hasta abundantemente conocidos, el criterio que ha prevalecido para incluir un determinado pasaje de su obra en la presente antología ha sido el de poner de relieve innovaciones que en el latín de autores medievales posteriores se habrán vuelto corrientes. Tal el caso de San Ambrosio y, notoriamente, el de San Agustín. Otros, en cambio, y por lo menos para los que habitamos muy lejos de los ámbitos en los que se desarrolló y conservan los testimonios del latín medieval, nos son de obra poco conocida y muchas veces inaccesible, como Luxorio o Aldhelm Anglosajón. La segunda parte comprende la Edad Carolingia (hasta el año mil de nuestra era). Las obras seleccionadas pertenecen a escritores cercanos a Carlomagno, en particular, y a sus sucesores; de allí que se los agrupe bajo el primer subtítulo: *En torno al Emperador*. Les siguen los *Escritores continentales*, cuya vida y obra se desarrolló en los monasterios, de donde provienen los dos tropos que cierran el apartado. El último subtítulo, como en cada período, corresponde a los autores hispánicos, donde, por lo general, encontramos textos hasta no hace mucho poco conocidos (a no ser por contados especialistas europeos), como los del latín mozárabe extremeño. La tercera parte abarca solo los siglos XI y XII, debido

a la calidad, importancia e influjo que ejercerán las creaciones literarias de este período, considerado desde hace tiempo como umbral del renacimiento por muchos críticos. Dos son los subtítulos: 1. *Textos no hispánicos*, varios de los cuales son bien conocidos y estudiados; no obstante, su inclusión es imprescindible en el cuerpo de una antología dedicada al latín medieval (vg. los pertenecientes a los *clerici vagantes*), y 2. *Textos hispánicos*, en el que despiertan nuestra atención, por ejemplo (y para citar solo uno) los *amatoria carmina rivipullensia*, poemas del cancionero amoroso de Ripoll, cuya edición bilingüe, debida a J.L. Moralejo, apareció apenas un año antes (Barcelona, 1986) de la comentada antología. La última parte corresponde a obras de autores posteriores al 1200, también subdividida en: 1. *Textos no hispánicos*, varios de ellos muy conocidos pero de ineludible inclusión en las antologías (como los pertenecientes a la colección de poemas del monasterio de Benedikt-beuern, los *Carmina Burana*, o esa pieza impresionante de la liturgia católica que es el *Dies irae, dies illa*), y otros no tanto, como las *Fábulas orientales en latín*; y 2. *Autores hispánicos*, de los que, por lo menos en el Río de la Plata, solo Raimundo Lulio es bien conocido desde hace tiempo. Vale la pena señalar que en todos los casos los textos están precedidos de una amplia introducción, útil no solo para su lectura y comprensión sino también para formarse una idea del contexto histórico y cultural de la época en que vivió el autor. A ello se le suma una bibliografía específica y, en los casos necesarios, no-

tas a pie de página sobre los más diversos aspectos, ya sean del ámbito de la morfología, la retórica, historia, etc. En este punto, la selección recuerda la línea seguida en la obra de K. P. Harrington (*Medieval Latin*, N. York, 1925; reimp. Chicago Press, 1962).

Volvamos ahora al principio de la antología. Comienza con una nota preliminar, declarando la finalidad buscada, "ofrecer un instrumento de trabajo a los estudiantes y profesores de Latín Medieval", pero con un horizonte más ambicioso que el de contentarse con el campo filológico, pues el repertorio seleccionado concierne a la lengua latina y a la cultura medieval europea, realidades inseparables de un mismo fenómeno. Por lo tanto, apunta también a despertar el interés de estudiosos que se dedican a áreas hoy sumamente especializadas de la cultura del medioevo, como la filosofía, la historia y la teología. El agradecimiento a los colegas que han colaborado de una u otra forma en la elaboración de la antología merece no ser omitido; allí se encuentran citados nombres ilustres, largamente conocidos por su tarea en el campo de las lenguas y literaturas clásicas en España. Sigue luego la introducción, en la que se realiza una caracterización general del latín medieval sobre temas de fonética y fonología, morfología y morfosintaxis, generalidades de sintaxis, prosa y verso, etc. A continuación, una selección bibliográfica suficiente: se trata de trabajos en su mayoría de tipo general, imprescindibles para el estudio de la totalidad de los autores y obras seleccionados. Como ya hemos dicho, la bibliografía específica es detallada antes

de cada uno de los textos. Al cuerpo propiamente dicho de la antología siguen una serie de *Registros*: un índice de abreviaturas de autores y obras, un *conspectus metrorum*, un índice de fenómenos metro-prosódicos, uno de fonética, otro de morfología y sintaxis, y uno clasificatorio de autores y obras por género y temas. Por último, un índice general. Acotemos que varios de estos índices complementan y completan, no exhaustivamente (lo contrario sería una tarea ímproba que requeriría una edición aparte), los rasgos característicos del latín medieval, expuestos de forma somera en la introducción.

Si bien en algunos pasajes descriptivos de esta reseña han aflorado ya juicios de valor, conviene ahora ponderar la obra desde un punto de vista general, señalando a la vez algunas particularidades. Por encima de lo que cada uno podría esperar en cuanto a la inclusión de determinados textos y autores, o la posibilidad de que el repertorio hubiese sido acompañado de una traducción, pensando en estudiantes y especialistas de literaturas posteriores, poco familiarizados con el latín medieval (especulaciones que pertenecen al terreno subjetivo de la crítica del gusto), es de toda justicia destacar como muy loable, más que la diversidad del material seleccionado, la mesura e inteligencia con que ha sido llevada a cabo tal tarea; es decir, teniendo en cuenta objetivos claros y precisos. Puesto que no resulta conveniente, tratándose de una reseña, extenderse en demasía, citaré solo un ejemplo: la selección de cartas de Lupus de Ferrières contiene indicaciones sobre la transmisión de textos y un sentimien-

to propio del humanismo del autor muy significativos para, entre muchas consideraciones, comprender la mentalidad e idiosincrasia de su época y cotejarla con períodos precedentes y posteriores; baste citar el punto 4 de la primera carta: *mihí satis apparet propter se ipsam appetenda sapientia*. Toda una declaración de principios para un autor que, recordemos, nació sobre el inicio del siglo IX. En suma, por éste y otros motivos, se trata de una antología hecha con inteligencia y rigor científico. No obstante, sería conveniente que, para futuras ediciones, pudieran revisarse algunos puntos a fin de lograr una mayor agilidad después de consultar los registros, colocando entre paréntesis, quizás, el número de página en que se encuentra el fenómeno ejemplificado. Cito un ejemplo en cuanto a las dificultades que acarrea verificar las informaciones brindadas: en la página 474, bajo el epígrafe *PER*, figura una cita *Chr.Muz.* 45, 1. Si uno no recuerda que se trata de la abreviatura de *Crónica Mozárabe*, deberá recurrir al registro de abreviatura de autores para luego pasar al índice general, debiendo recorrerlo hasta hallar la cita de la obra y su correspondiente ubicación en el cuerpo de la antología. Transitar el mismo camino para verificar cada ejemplo se vuelve tarea harto engorrosa y desalentadora. Aparte de otros detalles como el señalado, pero menores e irrelevantes, la obra se presenta como una acabada muestra de planificación y esfuerzo meditado a conciencia, y, por lo tanto, de lograda excelencia. No es exceso, entonces, decir que sus méritos son más que suficientes para considerarla como un invaluable e

imprescindible instrumento de trabajo no solo en clases, sino también de consulta en diversos aspectos de la cultura referidos al latín medieval.

RUBÉN FLORIO
Universidad Nacional del Sur

Frank J. NISÉTICH, *Pindar and Homer*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989; 101 pp.

Frank Nisetich establece en el Prefacio el punto de partida de su estudio, que consiste en refutar dos prejuicios que suelen darse por supuestos en la crítica pindárica moderna. El primero consiste en hacer ver a Píndaro como un poeta marginal, limitado en sus intereses y recursos; el segundo prejuicio le niega intelectualidad. Es precisamente la reelaboración de algunos temas homéricos, tratados de manera especial a lo largo del estudio, lo que evidencia el sentido crítico de Píndaro, que implica la conciencia de su pertenencia a una tradición poética, cuya fuente primaria está constituida por la herencia religiosa.

En la Introducción se señalan los pasajes pindáricos que presentan una referencia expresa a Homero (*Nem.* 7. 20-21; *Ist.* 4.39-41; *Pít.* 4. 277-278; *Peán* 7b 11; *Fragm.* 264 y 265 -indirectos y *Nem.* 2.1ss.), así como otros pasajes en los que el trasfondo homérico comporta un juicio crítico (*Nem.* 8 y *Ol.* 2), basado en criterios éticos. En función de los pasajes a examinar, Nisetich divide el estudio en dos partes, la primera

concentrada en el suicidio de Ajax (con examen especial de *Nem.* 7.20-21; *Ist.* 4.39-41; *Nem.* 8.20ss.) y la segunda en el mito de la *Olímpica* 2, en contraste con la presentación del transmundo heredada de Homero. Los otros pasajes no reciben tratamiento por no considerarse significativos para la argumentación del libro. Un punto importante lo ocupa la determinación de la identidad de «Homero», que para la época de Píndaro habría incluido al autor de los *Himnos* y de la épica cíclica.

La primera parte («Ajax: The hero in need of a poet») divide el tratamiento de este héroe atendiendo a las diferentes audiencias. Así el capítulo 1 examina y refuta las posiciones críticas con respecto a la *Istmica* 4, que identificaron la mención de Homero en el verso 55 con Arctino, el poeta de la *Aethiopsis*. Ajax aparece como víctima de una injusticia, exaltado por Homero en la *Iliada*, lo que se adecua a la intención del epinicio. El capítulo 2, por su parte, examina el tratamiento pindárico del suicidio de Ajax ante una audiencia egipcia (*Nem.* 7 y *Nem.* 8), para la cual Ajax representa un ilustre ancestro. Se examinan las fuentes literarias que tratan el tema de la votación por las armas de Aquiles: *Odisea* 11 con los escolios proporciona la información sobre las otras presentaciones épicas, en las que Odiseo no aparece culpable, como lo presenta Píndaro, sino que la enemistad divina es la causa que termina por inducir a Ajax al suicidio. Esto implica una condena por parte de Píndaro a Odiseo y al mismo Homero, atendiendo a los aspectos negativos de la persuasión y a los efectos de la poesía sobre la audien-

cia. En el capítulo 3, a modo de conclusión de esta primera parte (aunque con el inconveniente título de «Some Preliminary Observations»), Nisetich puntualiza que la reelaboración del suicidio de Áyax presentada por Píndaro es un claro indicio de juicio crítico ante sus fuentes, en un intento objetivo de evaluar los efectos de la poesía, atribuyendo las aparentes contradicciones que ha visto la crítica en la posición de Píndaro con respecto a Homero, a la importancia del contexto (ocasión y audiencia).

La segunda parte del libro («*Olympian 2: Pindar's Nekyia*») trata la reelaboración de la imagen del transmundo y su adecuación al contexto del epinicio. Nisetich señala los problemas críticos planteados por el mito de esta oda y, contra la tendencia generalizada de atribuirlo a un condicionamiento del patrón, intenta restituir a Píndaro su visión poética del transmundo, atendiendo a los versos 83-88 que expresan un reclamo a la autoridad del poeta (cap.4). Procede a un análisis minucioso de la oda, destacando la inserción orgánica del mito en el conjunto del poema, para lo cual examina la relación entre tres temas -justicia, destino y vicisitud-, que se verifican en las figuras individuales de la primera sección mitológica (descendencia de Cadmo) y en el conjunto de la estirpe que desemboca en Therón de Agrigento (cap. 5). En el capítulo 6 se examinan especialmente los versos 56-60 que introducen el mito sobre el destino póstumo de las almas en relación con el tema de la justicia. Retomando los argumentos de un estudio anterior (CP 83, 1988, pp. 1-19), Nisetich señala que Píndaro pasa del tema

de la inmortalidad conferida por la poesía al vencedor, a otra clase de inmortalidad, que sin embargo es introducida en la oda siguiendo un tópico habitual del epinicio. Se estudia la reelaboración del tratamiento homérico del tema, su relación con los fragmentos pindáricos (131b, 133, 137) y con testimonios recientes sobre el orfismo. En el capítulo 7 se examinan las fuentes épicas (Hom. *Odisea* 4.561-569 y Hes. *Erga* 156 - 173), señalando las concordancias y diferencias del tratamiento pindárico. Se verifica en la presentación de los dos paraísos de la *Olímpica* 2 (61-67 y 68-80) la incidencia de los temas de la justicia, el destino y la vicisitud que recorren la oda. Nisetich subraya la introducción de la metempsicosis como el punto más innovador de Píndaro con respecto a Homero y Hesíodo, observando que, precisamente allí donde Píndaro más se distancia de sus fuentes, es cuando hace intervenir un concepto propio del epinicio como género: la idea de que el esfuerzo es el único medio posible -vinculado a la justicia- para alcanzar la bienaventuranza (68-70). El breve catálogo de hazañas de Aquiles que cierra el mito (81-83), en el que sólo Héctor es mencionado expresamente, comporta para Nisetich un juicio literario en favor de la *Ilíada*, frente a los *Cypria* y la *Aethiopis*.

El libro se completa con una bibliografía, un índice de obras y pasajes y otro índice de nombres y temas.

En su conjunto, el trabajo de Frank Nisetich constituye un aporte inestimable por su intento de superar la visión de Píndaro como poeta aislado. Nisetich logra hacer ver a Píndaro den-

tro de la tradición poética, afirmándose su postulado inicial de que la originalidad radica en una relación de cercanía y distancia respecto de la poesía del pasado. La puesta al día de los problemas concernientes a la *Olimpica 2* es especialmente meritoria, si bien se siente la falta de conclusiones para esta segunda parte del libro, así como la falta de conclusiones generales de todo el libro. Algunos puntos merecen sin embargo atención: 1) difícilmente en *Nem.* 8,28-32 el sujeto desean los dánaos, lo que lleva a Nisetich a explicar confusamente por una «implicancia metafórica», según la cual Áyax resulta herido por los griegos mismos; el pasaje es más claro si la comparación implícita se entiende en relación con Odiseo y Áyax, sujetos de. 2) Llama la atención que el *Fragmento 129* no haya sido tomado en consideración (ni siquiera se lo menciona como problema) como representación del parafso, máxime cuando dicho fragmento presenta importantes elementos en común con las islas de la *Olimpica 2*, y con la argumentación del mismo Nisetich. 3) Nisetich no ha tenido en cuenta la exhaustiva refutación de su artículo anterior sobre la *Olimpica 2* (*CP* 83 [1988]) realizada por Koniaris (*Hellenika* 39 [1988], pp. 237-269). Dada la proximidad de las fechas, esta omisión quizás no pueda imputarse a Nisetich, pero entonces evidencia una deficiencia en la red de información (incluso en el primer mundo). El artículo de Koniaris presenta importantes argumentos, y el nuevo libro de Nisetich se habría visto sumamente enriquecido si hubiera incorporado y respondido a las objeciones planteadas.

DANIEL TORRES
UNS - CONICET - UNLP

Rosalind THOMAS, *Literacy and orality in ancient Greece*. Cambridge, University Press, 1992 (201 páginas).

En la Introducción (cap. 1) Rosalind Thomas plantea un prejuicio subyacente a las modernas investigaciones sobre la oralidad y la escritura: se trata de la identificación entre escritura y civilización, asentada desde el siglo XVIII, que se pretende hacer extensiva al mundo antiguo. La perspectiva según la cual la Grecia clásica aparece como ejemplo de sociedad letrada, de la que el Occidente moderno sería el heredero, implica soslayar los variados aspectos que denotan la permanencia de la oralidad. La autora observa como inadecuada la tendencia a oponer los términos de oralidad y escritura como si designaran fenómenos excluyentes, cuando el caso de la Grecia clásica muestra claramente la interacción de las técnicas de comunicación orales y escritas. Para el concepto de oralidad se atiende a los tres componentes básicos establecidos por la crítica reciente: comunicación oral o *performance*, transmisión oral y composición oral, cada uno de los cuales presenta una relación diferente con respecto a la escritura. Se advierte el prejuicio romántico subyacente a la idealización de la oralidad -en tanto relacionada con el 'folklore' y la 'cultura popular'-, surgida como reacción frente al mundo moderno. En cuanto a la condición letrada, se señalan diferentes niveles en relación con el objeto (signos,

mensajes breves, libros), y se distingue entre la capacidad para leer por un lado, y para escribir, por el otro, con el apoyo de bibliografía crítica reciente sobre la Edad Media y los comienzos de la modernidad, que evidencian un mayor uso de la lectura sin el dominio correlativo de la escritura, lo que se postula para el caso de Grecia. Frente a la perspectiva crítica que toma los fenómenos de la oralidad y la escritura como constantes, dando lugar a una visión homogénea de las sociedades que se valen de uno u otro medio de comunicación, se propone como nuevo enfoque analizar los fenómenos como reflejo particularizado de cada sociedad.

En el capítulo 2 («Literacy and Orality») se plantea el debate en torno a la significación de la condición de letrado, reseñándose dos posturas: 1) la que sostiene una significación amplia y generalizadora; 2) la que adopta un concepción relativa en base a estudios detallados, culturalmente específicos, de las manifestaciones de la escritura en una sociedad dada. La primera postura comporta una sobrevaloración de la escritura, que aparece como agente de cambio; para el caso de Grecia, implica establecer la ecuación entre escritura y racionalidad, basada en la facilidad del alfabeto, a diferencia de Oriente, donde la dificultad de la escritura no alfabética la hacía asequible sólo a los escribas. El argumento básico es que la escritura favorece el pensamiento lógico y científico, así como el aparato del estado moderno. Los tests psicológicos encuentran correlación entre escritura y pensamiento racional y analítico, lo que confirmaría el efecto racionalizador de

la escritura. Pero Rosalind Thomas entiende que esto es inseparable de la cultura, del sistema educativo que los individuos aprenden con la escritura, de modo que los hábitos analíticos se incorporan porque forman parte de la cultura que se vehiculiza por la escritura. La autora detecta en estas posturas una incorrecta asimilación básica entre los valores occidentales modernos y la condición letrada, recurriendo al análisis comparativo con datos de otras culturas, que evidencian que la crítica habla de escritura en los términos del desarrollo occidental, lo que no resulta válido para Grecia, donde aún en el siglo IV la escritura se restringe a unos pocos. Se atiende a la tesis contraria que postula que el desarrollo filosófico se dio por hábitos que remiten a la oralidad y se adopta la interpretación relativista, aportándose ejemplos que presentan a la escritura como subsidiaria de la religión, del poder político, de las costumbres. Se señala el mismo defecto para las interpretaciones generalizadoras con respecto a la oralidad, según las cuales ésta determinaría el estilo, el contenido y la mentalidad.

El capítulo 3 («Oral Poetry») se divide en seis apartados en los que Rosalind Thomas examina minuciosamente el estado actual de la cuestión atendiendo a las investigaciones más recientes sobre la épica homérica. Señala la teoría de Parry y Lord como punto de partida de los estudios sobre la oralidad, que desembocan en la importancia de la audiencia y de la ejecución (*performance*), y en la diferencia radical entre poesía oral y poesía escrita. A diferencia de la línea de Parry y Lord, se pro-

pone examinar la interpenetración entre oralidad y escritura, de lo que resulta la constatación de una gran variabilidad y complejidad en las culturas orales, contra la tesis que ve al poeta y la poesía oral como herramientas mecánicas de la tradición. La teoría oral de Parry y Lord resulta así cuestionada con respecto a uno de los componentes de la oralidad, el de la composición: la analogía con la poesía oral yugoslava subraya por un lado la importancia de la *performance*, lo que lleva a considerar una concepción diferente de originalidad y creatividad, en función de la improvisación del bardo para cada ejecución. Las diferencias de calidad en la producción poética oral de distintas culturas evidencia que la teoría de Parry y Lord, que termina negando valor artístico a la poesía oral, no es concluyente con respecto a Homero. De ahí la reacción estética que vuelve al estudio de las cualidades literarias de Homero, restableciéndose la figura del poeta. Thomas prosigue en los apartados siguientes con el estudio de tres áreas de la teoría oral que requieren modificación: los métodos de composición, la fórmula y el rol de la escritura. Se propone reconsiderar en el debate el papel de la memorización y de la reflexión privada del poeta, lo que conduce a aceptar la elaboración compositiva para la poesía oral, contra la tesis de la improvisación oral formularia en la línea Lord-Parry. El carácter formulario no aparece ni como necesario ni como exclusivo para la poesía oral. Ante el complejo problema de la fijación de los textos homéricos, Thomas argumenta contra la validez de la analogía con la

poesía oral yugoslava atendiendo a las diferentes situaciones políticas y culturales. En el caso de los poemas homéricos, se reseñan las posturas frente al problema de la fijación, concluyendo que en el siglo VIII la presencia del texto escrito no habría sofocado la tradición oral.

El capítulo 4 se centra en el problema del origen del alfabeto y de los efectos de la escritura en la sociedad. En distintos apartados se presentan las discusiones en torno a las características particulares del alfabeto griego y su invención, los primeros usos del lenguaje escrito en los ámbitos privado (inscripciones con dedicaciones de ofrendas, maldiciones, *graffiti*) y público (transcripción de leyes). Se presentan y discuten ejemplos de testimonios, que permiten una serie de conclusiones parciales: 1) los estudios sobre el alfabeto no toman en consideración el uso fenicio que debió ser influyente en el proceso de adaptación, ni el uso de escrituras no alfabéticas en otras culturas, lo que ha llevado a una sobreestimación no fundamentada de la importancia del alfabeto griego y de la condición letrada; 2) la escritura arcaica, al servicio del discurso, habría reafirmado los hábitos pre-literarios; 3) la transcripción de leyes en la esfera pública evidencia los hábitos orales: se verifica la transferencia de los usos privados de la escritura al ámbito público, donde se mantiene la autoridad de los oficiales (*mnemones*) hasta el siglo V, lo que muestra que Grecia no escapó al uso restringido de la escritura característico del Oriente; 4) los *graffiti*, las inscripciones privadas, la escritura de la *polis*,

no muestran un descubrimiento del individuo ni un desarrollo de la racionalidad, considerados por algunos críticos como efectos de la escritura. Los usos que estos testimonios presentan son previos a la adopción de la escritura, enraizados en los hábitos orales de la sociedad.

El capítulo 4 argumenta y proporciona testimonios contra el supuesto de que la escritura sirve para comunicar información, para documentación y para libros, como vehículo del pensamiento racional. Se estudian analogías con la época medieval y con los comienzos de la modernidad, que destacan la importancia del efecto visual de lo escrito con fines simbólicos y como monumentos recordatorios. Se señala para Grecia el uso regional de la escritura contra la hipótesis de un uso uniforme, y para Atenas la coexistencia de la significación mágica y religiosa junto al ideal democrático de publicidad. Se considera como factor determinante del uso el material mismo de las inscripciones. Resulta así inadecuado separar los textos escritos del contexto oral. La imprecisión de los registros, de su organización y las dificultades de acceso a los mismos se toman como prueba de su uso restringido, como ayuda-memoria, función que se verifica en el hábito de la lectura en voz alta de los textos literarios, hecho que implica la transmisión oral del texto escrito.

El capítulo 6 («Orality, Performance and Memorial») comienza con una crítica a los estudios estilísticos como evidencia de oralidad, y a la identificación entre oralidad y mentalidad propia del esquema que considera

la escritura como agente de cambio. Apunta al contexto de la *performance* de la poesía y la prosa. Thomas plantea la necesidad de estudiar los rasgos específicos que la oralidad asume en Grecia, entre los que se destaca la atmósfera de competitividad y la importancia de la memoria y del proceso de selección que ésta conlleva. Pasa revista a los distintos modos y ocasiones de la *performance*, concluyendo que el texto escrito es un ayuda-memoria, útil para la ejecución poética. Se plantea el problema de la transmisión de la danza y la música mediante una tradición de representación vigente hasta el siglo IV. El capítulo termina considerando la oralidad en la oratoria, en la lectura de la prosa histórica y en las escuelas filosóficas, destacándose la oralidad de la transmisión sobre el apoyo secundario del texto escrito.

En el capítulo 7, retomando los argumentos de los capítulos 4 y 5, se cuestionan los prejuicios modernos que tienden a identificar el uso documental del estado moderno con el uso griego. Se destaca para este último la heterogeneidad en el uso de la escritura de una *polis* a otra y de un período a otro, que en los modernos estudios no son tomados en cuenta, creando una falsa imagen de 'mentalidad documentada' para la Grecia clásica, que sólo resulta parcialmente válida para el Egipto grecorromano.

En un apéndice sobre el mundo romano se estudia la permanencia de hábitos orales de la cultura griega en la oratoria y en la enseñanza de la filosofía y de la medicina, así como en el uso simbólico de algunas inscripciones, a

pesar de la gran variabilidad según las épocas.

El libro se cierra con un ensayo bibliográfico que consigna los lineamientos críticos fundamentales seguidos en cada capítulo, una bibliografía exhaustiva y un índice de nombres y tópicos.

En su conjunto el libro de Rosalind Thomas constituye una puesta al día sobre la relación entre oralidad y escritura en los distintos ámbitos de la cultura grecorromana. Importa destacar el intento constante por superar los prejuicios que han incidido en los análisis recientes de la cuestión, que llevan a considerar las analogías con el mundo medieval y con el desarrollo de la condición letrada desde los comienzos de la modernidad hasta nuestros días, aportando datos comparativos de otras culturas. La refutación continua de las teorías que toman la escritura y la condición letrada como instrumentos de poder hace que la discusión se centre casi exclusivamente sobre este aspecto, en desmedro de otras áreas, probablemente más decisivas, consignadas pero no profundizadas, como la función ritual. Llama la atención, en otro orden de cosas, que en el capítulo sobre la lírica coral se citen autores que han cuestionado el carácter coral (Davies, *CQ* 38 [1988] y Lefkowitz, *AJP* 109 [1988]) sin hacer mención del problema. En algunas ocasiones, la argumentación llega a hacer parecer como evidencia lo que no es necesariamente tal: el hecho de que los *graffiti* no reflejen el mundo de la poesía oral no invalida por sí mismo la hipótesis de la invención del alfabeto para la transcripción de poesía. Cabe

señalar finalmente la dificultad para traducir el neologismo «literacy» al castellano: según el contexto, hemos optado por «escritura» o por «condición letrada».

DANIEL A. TORRES
UNS - CONICET - UNLP

REVISTA AGUSTINIANA vol. XXXI, n° 94, enero-abril 1990. Sumario. Fray Luis de León: bibliografía, por RAFAEL LAZCANO GONZÁLEZ. (375 pp.)

En las últimas cien páginas del volumen se ofrecen reseñas y noticias bibliográficas sobre exegesis, teología, espiritualidad, moral, pastoral, filosofía, historia, literatura, psicología y pedagogía, patrología, Biblia, biografías, derecho, sociología y política. Dado el interés central de la revista reseñada, los lectores de *Argos* podrán hallar allí comentarios a estudios sobre las *Confesiones* de Agustín (de Paul Rigby, de Georges Tavard), noticias sobre las actas de dos congresos realizados en torno de la personalidad del Obispo de Hipona, además de referencias a trabajos generales y puntuales acerca de la obra del santo. Interesará también la noticia de una edición castellana de Flavio Josefo.

Pero la mayor parte del volumen está dedicada a la publicación de "la más completa y actualizada Bibliografía de y sobre Fray Luis de León" que Rafael Lazcano elaboró con tres objetivos: "rescatar del olvido diversos materiales sobre Fray Luis", "despertar el interés por su obra" y dar "ayuda efi-

caz a los futuros estudios e investigaciones luisianas" (p.5). Los motivos por los que se acoge este trabajo son, en primer lugar, que fray Luis ha sido uno de los más notorios miembros de la familia agustina y, en segundo lugar, que en 1991 se conmemora el cuarto centenario de su fallecimiento. Por haber sido el maestro Luis de León un eximio latinista, helenista y hebraísta, esta labor interesa el campo de los estudios clásicos.

El autor señala que quedan excluidas las publicaciones de mera difusión básica, que la sección de manuscritos debe ser completada por especialistas y que de las reseñas sólo incluye "las más representativas". Sin embargo, las mil quinientas cinco entradas, solamente por su número dan una idea del elevado grado de exhaustividad del trabajo que, además, es muy útil por su organización. El material se dispone en seis partes:

- 1) siglas y abreviaturas (pp.11-20), donde se incluyen doscientos veinte títulos de revistas, inventarios y trabajos fundamentales (García Gil, Vega, Zarco Cuevas, Simón Díaz, Muñoz Iglesias);
- 2) fuentes bibliográficas (pp.23-27), que recogen treinta y ocho títulos;
- 3) códices (pp.31-54), cuya enumeración se hace por orden alfabético de ciudad y de archivo o biblioteca, con inclusión de datos codicológicos; contiene esta sección setenta y nueve entradas para obras castellanas en verso, diez para obras castellanas en prosa, treinta y una para obras latinas y cinco para varios;
- 4) ediciones (pp.57-122), presentadas por orden cronológico de publicación y

distribuidas en: a) obras castellanas (completas, antologías, singulares, traducciones, etc., trescientas ocho entradas); b) obras latinas (completas, singulares, varias, diecinueve entradas); c) traducciones a otras lenguas (sesenta y una entradas para nueve idiomas);

5) estudios (pp.115-252), mencionados por año de aparición y por orden alfabético de autor; la clasificación permite abarcar la bibliografía existente no sólo según sus avances cronológicos sino también desde los más diversos aspectos (estudios generales, de la vida -biografía, familia, estudios, vida universitaria, procesos, espiritualidad, muerte-, de interpretación y crítica, de fuentes, de lengua, de crítica textual, de poesía -en general y en particular-, de *Los nombres de Cristo*, de *La perfecta casada*, de los estudios bíblicos realizados por fray Luis -en general y para cada uno-, de obras menores, de postura filosófica, teológica, espiritual y mística, de la relación del maestro con el descubrimiento de América y con otros literatos, del influjo y difusión de su obra); incluye también las obras compuestas en ocasión de sus centenarios, elogios, homenajes poéticos y dramáticos, iconografías;

6) Índices: además del general, se ofrece uno cronológico de fray Luis (pp. 255-263), en el que se correlacionan los principales hechos de la vida del escritor con los más relevantes sucesos del momento histórico mundial y de la actividad cultural; y también un índice onomástico (pp.265-274) en el que se remite al número de entrada donde aparece el nombre buscado, sean autores, editores o críticos.

Si bien toda la obra de fray Luis está teñida de rasgos clásicos (*ad hoc* puede verse la entrada n° 1137), a los lectores de *Argos* interesarán de manera especial la entradas 415-428 (pp.97-100) dedicadas a las ediciones singulares de las traducciones luisianas de obras de Virgilio, de Horacio y de Píndaro; y las entradas 1112-1127 (pp. 200-202), referentes a ciento ocho estudios acerca de la labor de fray Luis como traductor de clásicos.

La presentación del volumen es clara, de fácil manejo; los errores de imprenta, aunque frecuentes (p.ej. entrada 1119 o p. 271b 20), no ofrecen obstáculos. Hemos observado la omisión de la entrada 166 en el índice onomástico, correspondiente a Félix García. El trabajo queda adecuadamente ilustrado con reproducciones de las portadas de antiguas ediciones de la obra de fray Luis.

No cabe duda de que Rafael Lazcano ha cumplido con eficacia los objetivos de su labor y ha elegido una metodología de investigación acertada (fuentes y búsquedas previas de otros eruditos, visitas a bibliotecas y archivos, revisión de notas de pie de página), seguida además con minuciosa atención. Su mejor elogio será el necesario uso que de ella harán los hispanistas y los estudiosos de los clásicos antiguos.

PABLO A. CAVALLERO
Univ. de Buenos Aires-CONICET

Argos 15-16 (1991-1992)

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Informaciones

1991

Mesa ejecutiva

Durante el año 1991 se realizaron dos reuniones, durante el curso de las cuales se resolvió:

1º) Firmar un comodato con la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina para la cesión de uso de la biblioteca de la AADEC al Instituto de Estudios Grecolatinos "Francisco Nόvoa", de esa Casa de estudios.

2º) Designar a la Vicepresidente, Prof. Elizabeth Caballero de Del Sastre, como representante de la AADEC en la Mesa Redonda acerca de "Los estudios clásicos en América", que formó parte de la VI Reuniao da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, Belo Horizonte, Brasil, 16-20 de septiembre de 1991.

3º) Iniciar gestiones con la Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC) y con la Sociedad Chilena de Estudios Clásicos para publicar un boletín conjunto.

4º) Ampliar esa convocatoria a otros países latinoamericanos y fomentar en ellos la formación de asociaciones cuando no las hubiere.

Asamblea General Extraordinaria

Fue convocada para el 27 de junio a las 19,30 en Bartolomé Mitre 1869, Buenos Aires. El orden del día incluía el tratamiento de la modificación de los estatutos sociales, en vista de la solicitud de la personería jurídica. No se pudo celebrar la asamblea por falta de *quorum*.

Donación

La señora Inés Galileano, esposa del Profesor Silverio Galileano, donó a la AADEC el material de estudios clásicos de la biblioteca que perteneciera a tan querido colega.

Actividades académicas auspiciadas por la AADEC

1º) IV Jornadas Nacionales de Estudios Clásicos, realizadas en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca entre el 25 y el 27 de abril. Consistieron en un taller sobre "El discurso retórico" y se trataron los textos *Pro Marcelo* de Cicerón y *Medea* 446-587 de Eurípides.

2º) VI Jornadas de Estudios Clásicos, realizadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina entre el 27 y el 29 de junio. Temas: a) la retórica grecolatina;

b) otros campos y aspectos de la antigüedad grecolatina o su proyección en la posteridad, que constituyan una aportación a la especialidad.

Actividades de difusión

La AADEC participó de la XVII Exposición FERIA Internacional de Buenos Aires "El libro del autor al lector", a través de: a) exposición de publicaciones en vitrinas; b) panel interdisciplinario acerca del tema "De Pitágoras a la cibernética: veinticinco siglos de coincidencias"; realizado el día 9 de abril, participaron de él el doctor Alfredo Fraschini, el doctor Ernesto Lacroce, el doctor Gerardo Pagés y el licenciado Jorge Bedoya.

Ateneo Zona I (Cuyo)

Se realizaron las siguientes actividades:

- * Ciclo de proyección y comentario de videos de temas clásicos.
- * Curso acerca de "El tema de la metamorfosis en la literatura", a cargo de la Prof. Dora Scaramella.
- * Curso sobre "Revisión de sintaxis latina y adecuación a la terminología de lengua española", dictado por las Prof. A. Mansilla y M. Ramallo de Perotti.

Ateneo Zona II (Buenos Aires)

- * Se organizó la conferencia a cargo de la Prof. Delia A. Deli sobre el tema "Los tiempos del relato en la poesía épica de Apolonio".
- * Se auspició el ciclo de conferencias dictado por los Profesores Paolo Fedeli y Giuseppe Cipriani (Università di Bari, Italia), realizado en el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Ateneo Zona III (La Plata)

- * Organizó el ciclo de conferencias a cargo de los especialistas Isafas Lerner, L.S. de Lerner, Jorge Binaghi, Jorge Bedoya y Donald Schuler.
- * Auspició los seminarios de perfeccionamiento dictados por las Profesoras Carmen Verde Castro, Ana María González de Tobia, Luz Pepe y María Delia Buisel.

Ateneo Zona IV (Bahía Blanca)

Reinició sus actividades. Se abocó a la elaboración de una nómina de las publicaciones periódicas especializadas existentes en la biblioteca de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, que fue girada a todo el país.

Ateneo Zona VII (Santa Fe)

El 14 de septiembre realizó su Asamblea General Ordinaria, en la cual fue elegida la nueva comisión directiva integrada por:

María Isabel Barranco, Presidente
Nora Múgica, Vicepresidente
Liliana Pérez, Secretaria
Darío Maiorana, Prosecretario
Eduardo Gazzaneo, Tesorero
Magdalena Aliau, Protesorera
Beatriz Rabaza y Laura Cardona, Vocales titulares
Aldo Pricco y Cristina Doretta, Vocales suplentes

Centro de Estudios Clásicos Catamarca

* Conferencia y curso acerca de proyecciones de la literatura clásica, a cargo de la Profesora María Matilde Soria de Melo.

* Organización de las IV Jornadas Nacionales de Estudios Clásicos, realizadas entre el 25 y el 27 de abril.

1992

Mesa Ejecutiva

Durante el año 1992 se realizaron tres reuniones, en el curso de las cuales se resolvió:

1º) Iniciar las gestiones para trasladar el material de la biblioteca de AADEC al Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, vistos los inconvenientes que plantea su actual destino (Instituto de Estudios Grecolatinos "Francisco Nόvoa" de la Universidad Católica Argentina).

2º) Convocar, para el día 5 de junio, a Asamblea General Extraordinaria con el fin de tratar la modificación de los estatutos.

3º) Solicitar vitrinas de exhibición en la XVIII Feria del Libro.

4º) Remitir a los responsables designados por la Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos el material requerido para la publicación del Boletín Latinoamericano de Estudios Clásicos (BLAEC).

5º) Poner en marcha un sistema de canje de publicaciones con la SBEC.

Asamblea General Extraordinaria

Fue realizada el 5 de junio en 25 de mayo 217, 2º piso, Buenos Aires. La Asamblea resolvió:

1º) Aprobar la modificación de los estatutos sociales según el texto que consta en los folios 12 a 26 del Libro de Actas.

2º) Solicitar a la Inspección General de Justicia la autorización para funcionar como Persona Jurídica.

3º) Otorgar mandato a la Prof. Alicia Schniebs, a la Prof. Elizabeth Caballero de Del Sastre y al señor Juan Carlos Rossi, con el fin de que gestionen la autorización para funcionar como Persona Jurídica e introducir y aceptar las modificaciones del estatuto que aconseje la Inspección General de Justicia.

Asamblea General Ordinaria

Fue celebrada el día 24 de septiembre en el Colegio Nacional de Monserrat, sito en Obispo Trejo y Duarte Quirós, de la ciudad de Córdoba. Además de aprobar la Memoria y Balance del período 1990-1992, la Asamblea aceptó por unanimidad la designación del Dr. Alberto J. Vaccaro como Presidente Honorario de la AADEC.

Actividades Académicas auspiciadas por la AADEC

XII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, realizado entre el 21 y el 25 de septiembre de 1992 en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Sus temas fueron: a) Horacio en su bimilenario; b) el mundo clásico en el Nuevo Mundo; c) hacia un mejor conocimiento del texto griego o latino; d) aportaciones varias referidas a filosofía, religión y cultura clásica en general. Incluyó una serie de conferencias y cursos a cargo de los Profesores J.P.Sullivan (Universidad de Santa Bárbara, EE.UU.), H.Cancik (Freiburg Universität, Alemania), P.Fedeli (Università di Bari, Italia), G.Mastromarco (Università di Bari, Italia), A. Frascini (Universidad de Buenos Aires), U.Pappalardo (Università di Napoli, Italia), M.C.Ames (Universidad de Córdoba), E.Lefèvre (Freiburg Universität), A.Nocito (Universidad de Buenos Aires).

Ateneo Zona I (Cuyo)

Organizó cursos sobre temas de la especialidad a cargo de las Profesoras H. Larrañaga de Bullones, L. Bracelis, D. Scaramella, L. López de Vega, A. Mansilla y D. Granados de Arena.

Ateneo Zona II (Buenos Aires)

* Celebró su Asamblea General Ordinaria, en la cual se eligió la nueva comisión directiva, que quedó integrada del siguiente modo:

Elena Huber, Presidente
Pablo Cavallero, Vicepresidente
Lucía Liñares, Secretaria
Alicia Schmiebs, Prosecretaria
Ana María Pendás, Tesorera
Nilda Moya y Sylvia Wendt, Vocales

* Organizó conferencias a cargo de los Profesores Pablo Cavallero y Sofía Carrizo Rueda.

Ateneo Zona III (La Plata)

* Organizó un ciclo de conferencias a cargo de los Profesores Luz Pepe, María Delia Buisel y Jorge Binaghi.

* Asimismo organizó, acerca del tema "El *Banquete* de Platón: literatura y psicoanálisis", un panel integrado por los Profesores Atilio Gamarro y Daniel Torres y por la Psicóloga A. Napolitano.

* También fueron dictados seminarios y cursillos por los Profesores Carmen Verde Castro, Ana María González de Tobia, Lía Galán, Luz Pepe, María Delia Buisel y E. Lefèvre (Freiburg Universität, Alemania).

Ateneo Zona VI (Córdoba)

Se abocó a la organización del XII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, realizado entre el 21 y el 25 de septiembre de 1992.

Ateneo Zona VII (Santa Fe)

* Organizó el dictado de cursos a cargo de los Profesores María Isabel Barranco, Magdalena Aliau, Paolo Fedeli (Università di Bari, Italia), Giuseppe Mastromarco (Università di Bari, Italia), E. Lefèvre (Freiburg Universität, Alemania).

* Auspició el concierto coral realizado por el Grupo Juvenil del Coro Estable de Rosario.

* Organizó la conferencia dictada por la Prof. Alba Romano (Monash University, Australia).

Ateneo VIII (Tucumán)

Organizó las siguientes actividades:

* Transmisión televisiva del ciclo cultural "Nuestro latín de hoy" en Tucumán, Salta, Jujuy y Santiago del Estero.

* Lectura y comentario de la *Política* de Aristóteles.

Además auspició el seminario de actualización para graduados dictado por los Profesores Paolo Fedeli y Giuseppe Mastromarco (Università di Bari, Italia).

Centro de Estudios Clásicos Catamarca

Organizó un panel sobre el tema "Horacio en su bimensario", integrado por G. Toledo de Salzman, Bernardo Romano y María Matilde Soria de Melo.

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- MARÍA INÉS CRESPO, "La finalidad del discurso retórico en *Ifigenia en Aulis*: verosimilitud y realidad en el problema de la μεταβολή"3-23
- DELIA A. DELI, "La transformación de la tradición épica en la *Hécuba* de Eurípides"25-32
- RUBÉN FLORIO, "Hildeberto de Lavardin y el humanismo en sus elegías sobre Roma"33-44
- LÍA M. GALÁN, "Una interpretación de la elegía III 11 de Propertio"45-52
- LIDIA GAMBÓN - GABRIELA CERRA, "El arte de la persuasión: consideraciones interpretativas de la *physis* de Medea en la primera *rhexis* al coro"53-61
- MARTA GARELLI, "Función y organización retórica del prólogo en las comedias de Terencio"63-72
- MARÍA LUISA LA FICO GUZZO, "Dos concepciones de la relación Dios-hombre en el *Dies irae* de Tomás de Celano"73-82
- RAÚL LAVALLE, "La carta XXV de Ausonio (a Paulino de Nola)"83-95
- ANA CECILIA MIRAVALLS, "Servidumbre y libertad en el Trentino feudal (un acta de manumisión de 1251)"97-103
- ANNA LYDIA MOTTO - JOHN R. CLARK, "Seneca on physical fitness"105-112
- JOSEFINA NAGORE DE ZAND, "El mito de Dafnis en la égl.V de Virgilio"113-130

ARMANDO R. PORATTI, "Notas sobre la 'condición de mortal' y la discursividad en el poema de Parménides"	131-138
ANDREA F. ROTSTEIN, "El juicio de Dionisos en <i>Ranas</i> de Aristófanes"	139-147
PATRICIA MABEL SACONI, "La resemantización del mito en Teócrito: variables del <i>Idilio VI</i> "	149-154

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

* A.FONTÁN- A.MOURE CASAS, <i>Antología del latín medieval. Introducción y textos</i> , Madrid, Gredos, 1987 (Rubén Florio)	155-158
* FRANK J.NISETICH, <i>Pindar and Homer</i> , Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1989 (Daniel A.Torres)	158-160
* ROSALIND THOMAS, <i>Literacy and orality in ancient Greece</i> , Cambridge University Press, 1992 (Daniel A.Torres)	160-164
* <i>Revista agustiniana XXXI-94</i> (1990). Sumario. Fray Luis de León: bibliografía, por Rafael Lazcano González (Pablo Cavallero).....	164-166
Asociación Argentina de Estudios Clásicos: informaciones	167-172