SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTUDIOS CLÁSICOS
http://estudiosclasicos.org
estudiosclasicos@estudiosclasicos.org

ESTUDIOS CLÁSICOS ANEJO 5 2019 *EClás*

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

ESTUDIOS CLÁSICOS

2019 ISSN 0014-1453 18€

Omnia ab his et in his omnia

ÁLVARO ALBERO, CYNTHIA PÉREZ
& M.ª CONSUELO ÁLVAREZ (EDS.)

Anejo 5

Región de Murcia
f SéNeCa(+)
Agencia de Ciencia y Tecnología Región de Murcia
GANIMEDES
Asociación de Investigadores Noveles de Filología Clásica

Estudios Clásicos (*EClás*), con ISSN 0014-1453, es una revista de periodicidad semestral que fue fundada en 1950 y es el órgano de difusión de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC). Consta de tres secciones: Artículos, Reseñas y Actividades de la SEEC. La revista recibe contribuciones relacionadas con el mundo grecolatino y su pervivencia, que se pueden inscribir dentro de los apartados temáticos de *Cultura Clásica*, *Actualización científica y bibliográfica* y *Didáctica de las lenguas clásicas*. Además de estas secciones, la revista ha creado la sección *Investigador invitado*, destinada a la publicación de un artículo traducido al castellano de un investigador extranjero que ofrezca nuevas aproximaciones o aspectos relevantes sobre temas de interés de la SEEC.

Edición
Sociedad Española de Estudios Clásicos

Redacción y Correspondencia
Estudios Clásicos
Sociedad Española de Estudios Clásicos
c/ Serrano, 107
28006 Madrid (España)
revista@estudiosclasicos.org

Suscripciones
estudiosclasicos@estudiosclasicos.org
http://estudiosclasicos.org
91 564 25 38

Estudios Clásicos se encuentra en las siguientes bases de datos: ISOC, L'Année philologique (Aph), Latindex, Linguistic Bibliography/Bibliographie Linguistique, Directorio de Revistas Españolas de Ciencias Sociales Humanas, y Dialnet.

ISSN: 0014-1453
Depósito legal: M.567-1958

Imagen de cubierta: *El rapto de Ganimedes*, detalle de un kýlix ático de figuras rojas atribuido al «Pintor de Pentesilea», c. 475–425 a.C., procedente de la necrópolis de Spina (Museo Archeologico Nazionale di Ferrara).
Diseño y composición: *http://semata.xyz*
Impresión: Solana e Hijos Artes Gráficas, SA
c/ San Alfonso 26, Leganés, 28917 Madrid

OMNIA AB HIS ET IN HIS OMNIA

Estudios Clásicos
Revista de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC)

DIRECTOR
Jesús de la Villa
Presidente de la SEEC

SECRETARIA
Sandra Romano Martín
Profesora Ayudante Doctora
Universidad Autónoma de Madrid

CONSEJO DE REDACCIÓN
M.ª Ángeles Almela Lumbreras
Secretaria de la SEEC

Antonio Alvar Ezquerra
Catedrático de Filología Latina,
Universidad de Alcalá de Henares

Patricia Cañizares Ferriz
Profesora Contratada Doctora
Universidad Complutense de Madrid

Francesc Casadesús Bordoy
Miembro de la Junta Directiva de la SEEC

Dulce Estefanía Álvarez
Catedrática emérita de Filología Latina
Universidad de Santiago de Compostela

Manuel García Teijeiro
Catedrático de Filología Griega
Universidad de Valladolid

Emma Falque Rey
Vicepresidenta de la SEEC

José Francisco González Castro
Tesorero de la SEEC

Julián González Fernández
Miembro de la Junta Directiva de la SEEC

Rosa M.ª Iglesias Montiel
Catedrática de Filología Latina
Universidad de Murcia

David Konstan
Brown University

M.ª Rosa Mariño Sánchez-Elvira,
Vicesecretaria de la SEEC

Antonio Melero Bellido
Catedrático de Filología Griega
Universidad de Valencia

Enrique Montero Cartelle
Catedrático de Filología Latina
Universidad de Valladolid

Ana Moure Casas
Catedrática de Filología Latina
Universidad Complutense de Madrid

M.ª José Muñoz Jiménez
Vicepresidenta de la SEEC

Jaime Siles Ruiz
Catedrático de Filología Latina
Universidad de Valencia

CONSEJO ASESOR
Michael von Albrecht
Universidad de Heidelberg

Paolo Fedeli
Università degli Studi di Bari

Luis Gil
Universidad Complutense de Madrid

Ana M.ª González de Tobia
Universidad Nacional de La Plata

José Martínez Gázquez
Universidad Autónoma de Barcelona

Julián Méndez Dosuna
Universidad de Salamanca

Francisco Rodríguez Adrados
RR.AA. de la Lengua y de la Historia

José Luis Vidal Pérez
Universidad de Barcelona

REVISTA DE LA **SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS CLÁSICOS**

Omnia ab his et in his omnia

ÁLVARO ALBERO, CYNTHIA PÉREZ
& M.ª CONSUELO ÁLVAREZ (EDS.)

ESTUDIOS CLÁSICOS ▪ ANEJO 5

MADRID ▪ 2019

Índice

Contents

9–11 Presentación *Foreword*

13–20 Daniel Ayora Estevan ▪ Restricciones semánticas de los nombres de acción griegos en *-μα*: perspectivas histórica y comparativa *Semantic Restrictions of Greek Action Nouns in -μα: Historical and Comparative Perspectives*

21–27 Paul-Antoine Colombani ▪ Du mythe au jeu vidéo : mimêsis du héros grec dans *Rise of the Argonauts From Myth to Video Game: Mimesis of the Greek Hero in* Rise of the Argonauts

29–36 Eduardo A. Gallego Cebollada ▪ Retratística de la sospecha: los *adtributa* y los *argumenta* de las personas como medio para la descripción de personajes literarios *Portraiture of Suspiciousness: Personal* Adtributa *and* Argumenta *as Device for Description of Literary Characters*

37–44 Andrea Giménez Bonete ▪ Nausícaa y Telémaco: conexiones entre literatura y filología a través de dos cuentos de Jules Lemaître *Nausikaa and Telemachus: Links Between Literature and Philology Over Two Tales by Jules Lemaître*

45–51 Andrés Gutiérrez Temiño ▪ Humor e insultos en Marcial (2.7, 2.87, 3.80) *Humor and Insults in Martial (2.7, 2.87, 3.80)*

53–60 María López Romero ▪ Una aproximación a la «función comentario» en griego clásico *An Approach to 'Comment Function' in Classical Greek*

61–70 Álvaro Lorenzo Fernández ▪ Edición crítica de los grafitos de la iglesia de Santiago de Peñalba *Critical Edition of the Graffiti Inscribed in Santiago de Peñalba's Church*

71–78 Aitor Luz Villafranca ▪ Visión de la realeza y la tiranía en Isócrates *The Vision of Royalty and Tyranny in Isocrates*

79–86 Rocío Martínez Prieto ▪ La obra sobre medicamentos compuestos de Álvaro de Castro: entre el antidotario y la concordancia *Álvaro de Castro's Work on Compound Drugs: Between the Antidotary and the Concordance*

87–94 Marina Míguez Lamanuzzi ▪ El proverbio «una madera torcida nunca se endereza» (ξύλον ἀγκύλον οὐδέποτ' ὀρθόν) *The Proverb* Ξύλον Ἀγκύλον Οὐδέποτ' Ὀρθόν *('a Crooked Stick Can Never Be Straight')*

95–102 Maria Morant ▪ Nuevas configuraciones de las Erinias a la luz del feminismo *New Configurations of the Erinyes in the Light of Feminism*

103–110 Jesica Navarro Diana ▪ El episodio de Calipso en *Les dernières aventures du divin Ulysse* de Émile Gebhart *The Calypso Episode in Émile Gebhart's* Les Dernières Aventures Du Divin Ulysse

111–119 Vivian Lorena Navarro Martínez ▪ *'Ἐγὼ νόθος;* Los derechos sucesorios del *νόθος* según un testimonio de Aristófanes (Ar. *Av.* 1647–1670) 'Ἐγὼ Νόθος; *The Inheritance Rights of the* Νόθος *According to an Aristophanes' Testimony (Ar.* Av. *1647–1670)*

121–128 Carlos Prieto Espinosa ▪ Términos para designar a los campesinos en la documentación latina de la Cataluña altomedieval *Terms to Designate Peasants in High's Medieval Latin Documentation from Catalonia*

129–137 Elvira Rodríguez Martín ▪ La traducción de los contenidos teórico-musicales en *De harmonia* de Marciano Capela *The translation of the musical theoretical contents of Martianus Capella's* De Harmonia

139–147 Nerea Senra Alonso ▪ Céfalo y Procris. Una revisión de la representación del mito en la edición ilustrada de las *Metamorfosis* de Ovidio publicada por F. Foppens (Bruselas, 1677) *Cephalus and Procris: A Review of F. Foppens' Illustrated Edition of Ovid's* Metamorphoses *(Brussels, 1677)*

149–155 David Solé Gimeno ▪ La percepción sensorial como recurso narrativo en los *Relatos Verídicos* de Luciano de Samosata: aspectos auditivos *The Sensory Perception Used as a Narrative Resource in* True Stories *by Lucian of Samosata: Auditory Aspects*

157–165 Rocío Valera Sánchez ▪ *La hojarasca* de Gabriel García Márquez: una relectura hispanoamericana de *Antígona* *Gabriel García Márquez's* Leaf Storm*: A Hispano-American Rereading of* Antigone

167–178 Referencias bibliográficas *References*

Presentación

Foreword

ÁLVARO ALBERO, CYNTHIA PÉREZ & M.ª CONSUELO ÁLVAREZ (EDS.)

La celebración del VI Congreso Nacional Ganimedes, que tuvo lugar durante los días 7, 8 y 9 de marzo de 2018, contó con la hospitalidad de la Universidad de Murcia que aceptó desde el primer momento en que se le propuso ser anfitriona.

Los doctorandos y doctorandas del Departamento de Filología Clásica que conformamos el comité organizador éramos conscientes del reto que suponía tomar el relevo de la llama que nuestros colegas clasicistas habían encendido en 2013, cuando esta organización daba sus primeros pasos. Ilusionados, y comprometidos, pusimos todo nuestro cariño y empeño en organizar un congreso a la altura de los anteriores. Sin duda, el esfuerzo dio sus frutos y los objetivos se alcanzaron. A esta convocatoria acudió un gran número de estudiantes e investigadores predoctorales de todas las regiones de España, así como de diversos centros de investigación del extranjero. Nuestra labor tuvo un gran eco con la difusión de noticias del congreso Ganimedes en distintos medios de prensa y radio, además, de en la plataforma televisiva de la Universidad. De este modo se mantuvo viva una llama, que cada año crece y se multiplica.

De las contribuciones a este VI Congreso Nacional Ganimedes nace este volumen que alberga una serie de artículos científicos que se han sometido a la evaluación de expertos. Puesto que la Sociedad Española de Estudios Clásicos ha aceptado publicar este libro como uno de los anejos de su revista *Estudios Clásicos*, esta compilación se ha ajustado al sistema de revisión por pares doble ciego. Por lo tanto, las aportaciones de los noveles investigadores que conforman este libro podemos decir que tienen garantía científica de calidad.

El volumen alberga títulos muy variados que abarcan, podríamos decir que casi en su totalidad, todos los campos de estudio de la Filología Clásica. Desde trabajos de lingüística griega y latina, hasta la fortuna de sus creaciones en los tiempos posteriores: en representaciones artísticas, literarias e, incluso, en el moderno universo de los videojuegos, sin descuidar estudios de semántica, de epigrafía o de tradición.

Además de las comunicaciones y pósteres de literatura, lingüística, crítica textual, tradición y humanismo, el congreso contó con las conferencias plenarias del profesor Antonio Lillo Alcaraz, CU de Filología Griega (*Evidencialidad y griego antiguo*) y de las profesoras M.ª Consuelo Álvarez-Morán y Rosa M.ª Iglesias-Montiel, CU de Filología Latina (*Metamorfosis y Mitología*) y Consuelo Ruiz Montero, CU de Filología Griega (*Los papiros de la novela griega*), que abarcaron un amplio espectro de las disciplinas de nuestra especialidad. Con gratitud, recibimos sus sabias palabras y su inspirador ejemplo, alentador para seguir recorriendo las sendas, a veces procelosas, que entraman los estudios de Filología Clásica.

El resultado final del congreso habría sido imposible sin el apoyo de la Universidad de Murcia. Queremos expresar nuestro reconocimiento a la colaboración de los miembros del Departamento de Filología Clásica y nuestra gratitud a su Director, al Decano de la Facultad de Letras y al Vicerrector de Profesorado. También, hacemos extensivo nuestro agradecimiento a la Sección de Murcia de la SEEC y a su junta directiva, a la Sociedad Española de Estudios Clásicos en su conjunto e, igualmente, al proyecto *Interclassica* y a su director, el prof. Miguel Pérez Molina. Y, sobre todo, a *Ganimedes · Asociación de Jóvenes investigadores de Filología Clásica*, a la guía de la antigua Junta Directiva, al Comité Científico, a los miembros veteranos y a la venida de los nuevos iniciados, que continuarán insuflando vida a esta asociación. En general, al entusiasmo de todos los participantes, que permitió el intercambio afable de ideas y el progreso común como colegas de *studium*.

Hemos tenido la fortuna de poder contar con el respaldo de la Fundación *Séneca* · Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia y el apoyo de su Director-Gerente, Antonio González Valverde, pues, mediante la ayuda para la realización de congresos y reuniones científico-técnicas del Programa «Jiménez de la Espada» de Movilidad Investigadora, ha sido posible la subvención de este volumen. Del mismo modo tenemos que mostrar nuestra satisfacción por la generosidad de *Estudios Clásicos* que acoge en sus anejos este trabajo.

Para finalizar, querríamos razonar la elección de la cita que titula la presente publicación, donde se cristalizan el esfuerzo y la ilusión de autores y editores. Hemos escogido, como encabezamiento, una sentencia del v. 481 de la silva *Ambra* de Angelo Ambrogini Poliziano: *Omnia ab his et in his omnia*. En primer lugar, por ser *Ambra* un poema cuyo objetivo era transmitir a los alumnos del *Studio Fiorentino* el entusiasmo

por las Letras Clásicas. Pero, sin duda, por sintetizar, con exactitud, la importancia de nuestros estudios que descifran la Antigüedad, de la que somos, y seremos, grandes deudores; desde donde parte todo el conocimiento que irriga el saber universal posterior. En el poema de Poliziano se alude a la sabiduría de Homero pero, por extensión, podría atañer a toda la cultura y conocimiento que abarcan los estudios de Filología Clásica.

Restricciones semánticas de los nombres de acción griegos en -*μα*: perspectivas histórica y comparativa[1]

Semantic Restrictions of Greek Action Nouns in -*μα*: Historical and Comparative Perspectives

DANIEL AYORA ESTEVAN

Universidad Complutense de Madrid
dayora@ucm.es

Resumen ▪ Se estudian las bases léxicas a las que se une el sufijo griego -*μα* para determinar qué restricciones semánticas posee. Para ello, se parte de un reciente estudio que tomaba en consideración únicamente la obra de Heródoto; por nuestra parte, pretendemos aportar más datos a esta perspectiva incluyendo Homero (y micénico) y dos obras bizantinas (una en verso y otra en prosa), a fin de determinar si las restricciones semánticas determinadas para Heródoto se aplican al sufijo en este autor, o si responde a una restricción que se mantiene. Por otro lado, se realiza el estudio de las bases a las que se unen los sufijos que en otras lenguas indoeuropeas proceden del sufijo heredado *-*mn̥*-. Concretamente, nos centraremos en los datos de las lenguas indoeuropeas más antiguas (hitita, luvita, védico, latín arcaico, celtibérico, gótico y antiguo eslavo eclesiástico), se pretende observar si las restricciones que presenta el sufijo griego son exclusivas de esta lengua o si es una restricción heredada.

Palabras clave ▪ nombres de acción, sufijo -*μα*, lenguas indoeuropeas, semántica

Abstract ▪ We study the lexical basis to which the Greek suffix -*μα* is joined, to establish what semantic restrictions it has. For this purpose, we start from a recent study that took into consideration only the Herodotus' texts; on our part, we procure to add more data to this perspective including Homer (and Mycenaean) and two Byzantine texts (one in verse and other in prose), in order to determine if the semantic restrictions established for Herodotus apply to the suffix in this author, or if it responds to a restriction that is maintained. On the other hand, we studied the basis to which the suffixes, that in other Indo-European languages come from the inherited *-*mn̥*- suffix, are joined. In particular, we will focus on the data from

1 El trabajo se ha realizado gracias a un contrato predoctoral de la UCM adscrito al Proyecto de Investigación FFI2015-63981-C3-2. Agradezco a J. de la Villa, E. Luján y los revisores anónimos sus valiosos comentarios a una versión previa.

the oldest Indo-European languages (Hittite, Luwian, Vedic, Old Latin, Celtiberian, Gothic, and Old Church Slavonic). We want to determine if the restrictions presented by the Greek suffix are exclusively in this language or if it is an inherited restriction.

Keywords ▪ Action Nouns, -μα Suffix, Indo-European Languages, Semantics

1. Objetivos

Ha pocos años, J. de la Villa[2] apuntó que el sufijo griego *-μα* forma nombres de acción, pero no a partir de cualquier raíz. Una de las cuestiones que del estudio permanece abierta es si las conclusiones a las que llegaba el autor, que analizaba las formaciones con *-μα* en Heródoto, constituyen un rasgo propio del sufijo en la lengua griega o si acaece por haber analizado un corpus muy delimitado; por tanto, se pretende aportar más información sobre este sufijo con un estudio similar al que se realizara desde dos nuevas perspectivas: la diacronía de la lengua y la comparación con otras lenguas indoeuropeas.

Dado que el estudio de partida toma la época clásica como situación lingüística, en estas líneas se aborda un período anterior y otro ulterior. El primer texto es Homero (y los datos del dialecto micénico), mientras que del período posterior se escogen dos obras bizantinas del s. XII: una en prosa (*Alexiada* de Anna Comnena) y otra en verso (los tres poemas que configuran *Spaneas* de diversos autores anónimos). En cuanto al material comparativo, se revisa el sufijo **-mn̥-* en las lenguas antiguas procurando abarcar el mayor número de grupos dialectales: hitita, luvita, el védico del *Ṛgveda*, latín arcaico (hasta s. II a.C.), celtibérico, gótico y antiguo eslavo eclesiástico.

2. Marco teórico

En este trabajo se realiza el análisis de los substantivos formados a partir del sufijo *-μα*, como ya hiciera De la Villa (2013 y 2014) para estudiar *-μα* y *-σις/-τις*. Un factor que hasta la fecha no se contemplaba al analizar la formación de estos sufijos de nombres de acción era la semántica de las raíces a las que se han unido[3], por lo que se tenía la idea de que no había diferenciación entre sí. Con todo, los estudios de este autor han puesto de manifiesto que se ha de atender a la semántica léxica de las bases de las distintas formaciones dispuesta según la tipología

2 Cf. De la Villa 2016.
3 Cf. Chantraine 1933 y Benveniste 1948.

	– DINAMISMO	+ DINAMISMO
– CONTROL	ESTADO	POSICIÓN
+ CONTROL	PROCESO	ACCIÓN

Tabla 1 ▪ Tipología de Estado de Asuntos (Dik 1997)

de Estado de Asuntos (EDA) de Dik (1997), lo que permitirá establecer restricciones semánticas (tabla 1).

Esta tipología posee como eje vertebrador dos características semánticas: el control y el dinamismo en un evento, de modo que lo denominado como Acción será un evento con características [+control] y [+dinamismo] (*ἵημι*), mientras que la ausencia de ambas designará un Estado (*ἀρρωστέω*), en el ínterin quedan aquellos eventos carentes ora de control, pero con dinamismo (Proceso, *φύω*), ora de dinamismo, pero con control (Posición, *ἔχω*).

Así las cosas, De la Villa llegaba a la conclusión de que la característica prototípica de este sufijo era el dinamismo, lo que explica que las bases verbales fueran Acciones o Procesos (o bases que contextualmente designan una u otra, Acciones-Proceso).

3. Corpus

La recopilación de datos procede de:

3.1. Diacronía de la lengua griega: para los testimonios del dialecto micénico se parte de los índices del *Diccionario micénico* en línea[4], mientras que para los textos homéricos se cuenta con la monografía de Risch (1974: 49–51); en cuanto a la época clásica, se recogen los datos ofrecidos por De la Villa, que estudiaba Heródoto (2016: 114); de *Alexiada* y *Spaneas*, finalmente, no hay un estudio de estas características, por lo que la búsqueda ha sido a partir del texto[5].

3.2. Comparación lingüística: tiene como peculiaridad que el sufijo difiere en cada lengua según la vocalización de la nasal en posición vocálica (**-mn̥-*)[6]: las lenguas anatolias (hitita y luvita) están analizadas de manera conjunta por gramáticas y diccionarios (Kloekhorst 2008); sólo el latín cuenta con un estudio diacrónico del que se pueden extraer

4 En *http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/diccionariomicenico/* {10/05/2018}.
5 Sobre la derivación nominal en *Spaneas* cf. Ayora 2018.
6 Hecho harto conocido y comentado por los manuales de lingüística indoeuropea, p. ej. Rodríguez Adrados *et alii* 1995: 321–330.

EDA	MIC.	HOM.	HDT.	*SP.*[1]	*SP.*[2]	*SP.*	*AL.*[1]	*AL.*[2]	*AL.*
ESTADO	0	1 (1,7)	0	0	0		3	0	(1,7)
POSICIÓN	1	3 (5,2)	0	1	1	(6,4)	4	1	(2,8)
ACCIÓN	6	38 (66,6)	56 (80)	18	4	(70,9)	115	5	(68,9)
ACC.-PROC.	1	9 (15,7)	9 (12,8)	6	0	(19,3)	31	0	(17,8)
PROCESO	0	6 (10,5)	5 (17,1)	0	1	(3,2)	15	0	(8,6)
TOTAL	8	57	70	25	6	31	168	6	174

Tabla 2 ▪ El sufijo *-μα* en griego antiguo y bizantino

los datos de época arcaica (Perrot 1961: 36–37); del védico, aunque hay algún estudio monográfico para el sánscrito (Wennerberg 1981), es nuestra fuente el diccionario de Grassmann (1996); por último, para el celtibérico, gótico y antiguo eslavo eclesiástico hay gramáticas y estudios sobre formación de palabras que incluyen los datos pertinentes (Jordán 2004: 149–153; Casaretto 2004: 269–275; Birnbaum & Schaeken 1997: 31–32; Alvarado 2018: 57)[7].

4. *-μα* en diacronía

Se expone en la tabla 2 el análisis de las raíces según su tipología[8].

El dato más relevante que se aprecia es que, como señalara De la Villa, la característica prototípica de este sufijo es unirse a bases verbales que designan eventos controlados y dinámicos (Acción, *we-ru-ma-ta* «recubrimiento (dicho de calzado)», Hom. *ἧμα* «lanzamiento», *Sp. περπάτημα* «camino», *Al. ἀποφράγισμα* «desatascamiento»). Muestra de ello es que en todos los textos analizados las Acciones suponen más del 65% de los ejemplos. En segundo lugar, De la Villa destacaba que de manera no prototípica *-μα* se une a raíces dinámicas no controladas

7 Aunque nos centramos en las lenguas antiguas, poniendo como límite el I milenio d.C., **-mn̥-* aparece en otras lenguas cf. Brugmann 1906: §117: en diversas lenguas germánicas, cf. Kroonen 2011; en avéstico *-man* (*dāman-* «sitio», cf. Reichelt 1978: 155); y en tocario como ^{A}*-m*, ^{B}*-ø* (^{A}*nakäm*, ^{B}*nāki* «culpa», cf. Adams 2015: 178). En albanés quedan vestigios sólo en formas ya tematizadas, cf. Orel 2000: 163.

8 Entre paréntesis se anota el porcentaje sobre cada autor, los datos bizantinos no porcentuales se dividen entre 1 (palabras procedentes del griego antiguo) y 2 (nuevas formaciones). Además, se excluyen las palabras de etimología obscura: *αἷμα* (Hom., *Al.*), *ἔρμα* (Hom.), *λαῖτμα* (Hom.), *λύματα* (Hom.), *παραχρῆμα* (*Al.*), *σῆμα* (Hom.), *στόμα* (Hom., *Al.*), *σῶμα* (Hom., *Sp.*, *Al.*), para las formas antiguas cf. *DELG* y Beekes 2010: *s.v.*, para las bizantinas Kriarás 1969- y Babiniotis 2012: *s.v.*

EDA	HIT.	LUV.	VÉD.	LAT.	AESL.	CIB.	GÓT.
ESTADO	0	0	1 (1,5)	0	0	1	0
POSICIÓN	0	0	6 (9,3)	2 (5,7)	0	0	0
ACCIÓN	1	5	42 (65,6)	24 (68,5)	7	3	1
ACC.-PROC.	0	1	5 (7,8)	5 (14,2)	0	0	0
PROCESO	0	0	8 (12,5)	4 (11,4)	0	0	0
TOTAL	1	6	64	35	7	4	1

Tabla 3 ▪ El sufijo *-mn̥-* en las lenguas indoeuropeas

(Proceso, Hom. *δεῖμα* «miedo», Hdt. *σφάλμα* «error», *Sp*. *σκοτάμμα* «tropiezo»), y aquellos verbos susceptibles de expresar o no la característica control (Acción-Proceso, Hom. *χάρμα* «alegría», Hdt. *θῶμα* «sorpresa», *Sp*. y *Al*. *χρῆμα* «dinero»).

Asimismo, un dato muy relevante es que ya en Homero (también atestiguado en micénico) hay substantivos formados a partir de bases controladas, pero sin dinamismo (Posición, *ἔχματα* «posesiones», mic. *e-ka-ma-ta* «soportes») y esta característica subsiste en griego bizantino (*Sp*. *δικαιολόγημα* «justificación», *Al*. *ἐμβόημα* «protección, ayuda»). Es menester, por último, anotar que se hallan ejemplos no prototípicos en los que la base carece de control y dinamismo. Si bien algunos dudosos (Hom., *Al*. *νόημα* «pensamiento»), puede apreciarse que no se hallan formas nuevas bizantinas, aunque sí, sin no pocas dudas por su sentido resultativo, en formas antiguas.

5. Comparación lingüística

Los datos se exponen en la tabla 3[9].

En las lenguas anatolias encontramos una situación reseñable: se esperaría que el hitita, lengua indoeuropea mejor atestiguada del II milenio, fuera la que más datos revertiera, mas en hitita *-ma* no es productivo (sólo *lalāma* «nombre») frente a *-mar* y *-war*, que sí lo son[10]. Por otra parte, en luvita *-manna* es productivo como forma no personal del verbo (participio). De las escasas formas que se atestiguan, se observa la

9 Se excluyen los obscuros: lat. *abdomen*, *bitumen*, *columen*, *flemina*, *limen*, *sagmen*; y cib. **usimounei**.

10 Cf. Matzinger 2008: 30–31 para *-mar* y 19–21 para *-war*; también Vanséveren 2014: 80–81.

preponderancia de formaciones a partir de bases que designan Acción (*marušam(m)a/i-* «traición»).

En védico el paroxítono *-man* (<*-*mn̥-*) se opone al oxítono sufijo de nombres de agente *-mán* (cf. gr. *ἡγεμών*), dando lugar a múltiples formaciones paralelas[11]. Los datos del *Ṛgveda* ponen de manifiesto que *-man* formaría prototípicamente nombres deverbales a partir de bases controladas y dinámicas, siendo en torno al 66 % de los ejemplos (*yā́man* «ida» < IE **h₁ei-* «ir»). Además, de manera no prototípica derivaría a partir de bases carentes de control (Proceso, *bhū́man* «tierra» < IE **bʰeh₂u-* «crecer») y en menor medida de Estados (*mánman* «pensamiento» < IE **men-* «recordar»), mientras que las Posiciones (*bhā́rman* «tabla, soporte» < *bhr̥-* «llevar») tienen una ocurrencia mayor que los Estados, pero son, de cualquier modo, una posibilidad no muy frecuente[12].

En latín se atestigua *-men*, que se corresponde con un grado pleno *-mo(n)* que no es productivo[13]. Los datos reflejan que la base prototípica a la que se une *-men* ha de ser una Acción (*agmen* «marcha»), suponiendo cerca del 70 % de los ejemplos. De manera no prototípica, este sufijo se une a bases carentes de control, pero con dinamismo (Proceso, *flumen* «río»), mientras que apenas hay ejemplos de bases que designen Posiciones (*crimen* «sentencia») y no hay bases estativas atestiguadas.

En antiguo eslavo eclesiástico todos los nombres con *-mę* proceden de bases controladas y dinámicas (Acción, *brěmę* «carga» < IE **bʰer-* «llevar»; *vrěmę* «tiempo» < IE **wer-t-* «volver»).

En celtibérico[14] **-mn̥-* está en la base del infinitivo en **-unei** (<**-mn-ei*, dativo con una evolución bien atestiguada en lenguas celtas **-mn-* > **-mw-*). Aunque la etimología de **taunei** y su compuesto **uertaunei** es algo controvertida, todas las hipótesis hasta el momento la hacen proceder de una Acción «dar; quemar; dividir», como **ambitinkounei** «formar». Además, de ser aceptada la interpretación de **tizaunei** como «no estar sano», habría que pensar que se trata de un Estado.

11 En concreto, se atestiguan en el *Ṛgveda: dā́man* «cuerda» y *dāmán* «dador», *dhárman* «soporte» y *dharmán* «soportador», *bráhman* «oración» y *brahmán* «tipo de sacerdote», *bhū́man* «tierra» y *bhūmán* «abundante», *sádman* «asiento, vivienda» y *sadmán* «niñera, asesor», *suṣā́man* y *suṣāmán* «palabra conciliadora», *svā́dman* y *svādmán* «dulzura», *várṣman* y *varṣmán* «altura», *váriman* y *varimán* «extensión». Cf. además Wackernagel & Debrunner 1954: 754-ss.

12 Para significado y etimologías cf. Grassmann 1996, Monier-Williams y *EWA s.v.*

13 Sólo se atestigua en los substantivos *sermo*, *temo* y los préstamos *salmo* (galo), *semo* (osco) y *termo* (gr.), cf. Ernout & Meillet 2001 y De Vaan 2008: *s.v.*, también para las raíces con *-men*.

14 Cf. Jordán 2004: 151–153 y *MLH.V s.v.*

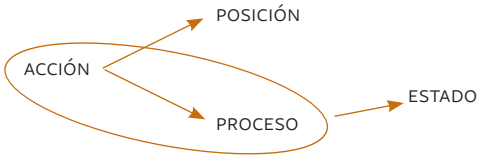

Figura 1 ▪ Mapa semántico del desarrollo semántico del sufijo *-mn̥-* en indoeuropeo y las lenguas históricas

Por último, gótico *namo* «nombre» e hit. *lalāma* responden a una única raíz indoeuropea que presenta control y dinamismo[15].

6. Conclusiones

El sufijo *-μα* forma prototípicamente en la lengua griega nombres de acción a partir de bases verbales dinámicas y controladas (Acción), este hecho se puso de manifiesto en el corpus herodoteo y se ha visto que es la restricción semántica vertebradora desde los textos más antiguos hasta los textos medievales.

De manera no prototípica *-μα* se adhiere a raíces carentes de control, mas dinámicas (Procesos), siendo esporádicas las formaciones a partir de bases controladas sin dinamismo (Posiciones) y casi inexistentes los ejemplos de bases estativas.

En las lenguas indoeuropeas analizadas se encuentra una situación pareja: las Acciones son, tanto en védico como en latín, antiguo eslavo eclesiástico y luvita, las más numerosas, mientras que, de manera no prototípica, se encuentran formaciones a partir de bases que designan Procesos y, no muy frecuentemente, Posiciones.

Asimismo, parece admisible atribuir al sufijo *-mn̥-* en indoeuropeo una formación prototípica a partir de bases verbales que designen Acciones. Dado el elevado número de ocurrencias en las distintas lenguas, parece que, en la protolengua, de manera no prototípica, se formarían nombres a partir de bases que designen Procesos, aunque no parece tan claro que ocurriera lo mismo con las raíces que designan Posiciones, porque la afluencia es casi esporádica en cada lengua. Por el contrario, es interesante observar que ni en latín ni en eslavo se atestiguan ejemplos a partir de bases estativas, aunque sí en védico, lo que apunta a que este desarrollo semántico también es independiente en cada lengua.

15 Cf. *LIV s.v.* $*h_2neh_3$- «tadeln».

Así las cosas, parece verosímil proponer como hipótesis, que habrá de ser confirmada con nuevos y detallados estudios, que a partir de bases de Acción, se derivaría la posibilidad de que el sufijo se uniera también a bases que designan Proceso, en las que no aparecería la característica de control; por otro lado, desde las bases de Acción se desarrollaría también la posibilidad de que se formaran nombres a partir de bases con control, pero sin dinamismo; y por último, dado el volumen de datos, parece más verosímil que fuera a partir de las bases sin control, desde las que se desarrollarían los ejemplos en que no hay tampoco dinamismo (Estado). Este desarrollo se podría plasmar en el mapa semántico de la figura 1 *supra*.

Du mythe au jeu vidéo: *mimêsis* du héros grec dans *Rise of the Argonauts*

From Myth to Video Game: *Mimesis* of the Greek Hero in *Rise of the Argonauts*

PAUL-ANTOINE COLOMBANI

Université de Corse Pasquale Paoli
paulantoinecolombani@gmail.com

Résumé ▪ La possibilité d'une resémantisation du héros grec dans les productions vidéoludiques passe nécessairement par un accord préalable entre le mythe et le jeu vidéo en tant que fiction. Contrairement à Jean-Marie Schaeffer, nous soutenons qu'une distinction peut s'opérer entre ce que les Grecs anciens considèrent comme une croyance et des récits mythologiques qui constituent un paysage culturel et politique. Par ailleurs, nous nous inscrivons dans une herméneutique aristotélicienne qui considère le mythe comme une fiction efficace, soit une opération de l'esprit qui vise à faire — au sens du verbe *fingere* — des images. Dès lors, les productions vidéoludiques peuvent être étudiées à l'aune de ce processus dynamique que nous observons ici dans le jeu vidéo *Rise of the Argonauts*. De même que la *mimêsis* aristotélicienne ne s'envisage pas comme la copie passive d'un objet existant mais comme une création de mondes possibles, le héros vidéoludique n'est pas analysé simplement comme la reproduction d'un demi-dieu antique mais est réinventé *en rapport* — et dans une variation — avec un modèle mythique.

Mots-clés ▪ mythe, jeu vidéo, fiction, *mimêsis*, Aristote, actualisation

Abstract ▪ The possibility of a re-semantization of the Greek hero in video games necessarily requires a prior agreement between the myth and the video game as a fiction. Unlike Jean-Marie Schaeffer, we argue that a distinction can be made between what the ancient Greeks considerer to be a belief, and mythological narratives that constitute a cultural and political landscape. Moreover, we are part of an Aristotelian hermeneutics that considers myth as an effective fiction, an operation of the mind that aims to make — in the sense of the *fingere* verb — images. Therefore, video game productions can be studied in the light of this dynamic process that we observe here in *Rise of the Argonauts*. Just as the Aristotelian *mimêsis* isn't seen as a passive copy of an existing object but as a creation of possible worlds, the video game hero is not analysed as a reproduction of an ancient demi-god but is reinvented in relation — and in a variation — with a mythical model.

Keywords ▪ myth, video game, fiction, *mimêsis*, Aristotle, actualization

1. La conjugaison du mythe et du médium vidéoludique

1.1. *L'accord préliminaire de la fiction*

Charles Delattre et Danièle Augier (Augier & Delattre 2010) consacrent tout un ouvrage à consolider les liens entre mythe et fiction; dans l'introduction aux actes du colloque, le premier rappelle que «comme le mythe, la fiction est d'un usage a priori malaisé, tant ce terme connaît des emplois divers et ambigus»(Delattre 2010: 11). Dans *Pourquoi la fiction?*, Jean-Marie Schaeffer (1999) souhaite «retenir de Platon la part de feintise dans la fiction [et] emprunter à Aristote la conception de la fiction comme modalité de perception» (Schaeffer 1999: 170); il institue le règne du «comme si» c'est-à-dire que l'individu accepte «à titre temporaire de suspendre son jugement (Delattre 2010: 12) afin de s'engager dans un univers fictionnel. D'emblée, la porte vers le mythe est close par l'auteur lui-même pour qui «la croyance [...] de la communauté est obligatoire (Schaeffer 1999: 151–152). Toutefois, cette constatation ne parait pas pleinement satisfaisante; en effet, elle omet le rapport que les Grecs avaient avec le mythe, notamment rappelé par Alain Moreau dans *La fabrique des mythes*. En effet, une distinction doit s'opérer entre le rite, de l'ordre de la croyance, et le récit mythique auquel le public ne croit pas:

> La première conséquence est que le mythe, privé de son support, coupé de la société primitive qui l'avait vu naître, tend à se dégrader au niveau d'une fable sans valeur religieuse. Chez les Grecs d'Homère et à plus forte raison chez ceux de Périclès, la mythologie, enracinée dans un passé oublié, fruit d'une élaboration qui en a modifié la forme originelle, n'est plus aussi étroitement dépendante de la société, et notamment de la pratique religieuse (Moreau 2006: 13–14).

Nous suggérons que les récits mythiques constituent un paysage, culturel et politique, qui ne se heurte pas aux rituels et aux hommages rendus à des figures supra-humaines. Fort de cette affirmation, nous reconsidérons le rejet énoncé par Jean-Marie Schaeffer et envisageons que le mythe puisse intégrer le domaine de la fiction. En outre, le vocable *fiction* dérive du latin *fingere*, un des verbes «faire» qui nomme proprement l'acte de fabriquer des corps et objets par imitation. Dès lors, le mythe peut être considéré à l'aune d'une fictionnalité puisqu'il est lui-même une création ordonnée par un poète, à considérer ici dans son rapport à la *poiesis*, c'est-à-dire l'activité poétique. La fiction désigne la feintise et l'acte de créer, et le terme doit être entendu comme

synonyme du grec *plasma*, le poète étant alors *mythoplastês*, « fabricant de fictions ».

Charles Delattre affirme que « mythe et fiction ne sont pas interchangeables, ils fonctionnent à des niveaux différents » (Delattre 2010: 31) ; nous disons qu'ils coexistent dans une harmonie — de l'ordre de l'incroyance, de la feintise et de la création — disant et affirmant le monde, dans un rapport avec un imaginaire poétique qui, pour les Grecs, devait se bâtir à partir du monde ; « ils avaient la ‹ conviction que tout art est nécessairement tourné vers la réalité extérieure : l'œuvre d'art n'est jamais pure création de l'esprit, mais toujours reflet ou écho du monde qui se découvre à l'artiste › (Babut 1994 : 289) » (Bréchet 2010 : 38). Jean-Marie Schaeffer lui-aussi formule une proposition de la fiction comme modélisation cognitive du réel, il s'inspire en cela de la *mimésis* aristotélicienne, nouveau point de rencontre — et point nodal — entre le mythe et la fiction. En effet, pour Aristote « il n'existe pas de création *ex nihilo*, et cet axiome est aussi bien applicable au domaine de la littérature et de l'art qu'à l'univers physique » (Babut 1985 : 78). Dans le chapitre 9 de la *Poétique*, Aristote affirme que la *mimêsis* n'est pas une reproduction du réel mais une production de mondes nouveaux : « de ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire » (9.1451–3638). Dès lors, la *mimêsis* détermine aussi bien le mythe que la fiction et se pose en fondement d'un monde-autre qui n'est pas une création à partir de rien. Nous en arrivons finalement à cette double constatation que la *mimêsis* est « une reconfiguration du réel » (Ricoeur 1997), entretenue notamment par le mythe *en tant que* fiction ; et que « d'entrée de jeu, dès Hésiode, le mythe grec se connait *fiction* : ni révélation, ni tromperie, jeu parlé d'enrobade et de dérobade » (Ramnoux 1983 : 108).

1.2. *La corrélation avec le jeu vidéo*

Annoncer la fictionnalité du jeu vidéo parait moins équivoque : d'abord, il convient de se remémorer une des catégories de Roger Caillois : la *mimicry* « tout jeu suppose l'acceptation temporaire, sinon d'une illusion [...], du moins d'un univers clos, conventionnel et, à certains égards, fictif. [...] le sujet joue à croire, à se faire croire » (Caillois 2015 : E.482). Après un détour, nous revenons au «comme si» de Jean-Marie Schaeffer, à une feintise ludique qui permet à l'agent de croire en un monde

fictionnel. Ce que confirme aussi Jacques Henriot pour qui « dans le jeu s'opère une transmutation magique de l'objet. [...] On perd le contact avec le réel, on pénètre dans l'univers féérique de la fiction » (Henriot 1983: 93). En outre, la fictionnalité vidéoludique se construit à partir de « foyers de tension narrative » soit des intrigues plutôt que des récits, qui peuvent être analysées comme le substrat commun au récit traditionnel et à son pendant interactif. En effet, la mise en intrigue délimite une fictionnalité du jeu vidéo qui entraine un « effet de monde » soit une manière d'immerger le joueur. Par ailleurs, les productions vidéoludiques s'enrichissent d'un récit latent: une *mimêsis* qui convoque le tissu narratif d'œuvres littéraires ou cinématographiques et nourrit l'univers diégétique « le récit n'est pas dans le jeu, il est autour de lui [...] et cette narrativité donne une profondeur et une cohérence plus fortes à l'immersion ludique » (Genvo 2005: 196). Enfin, les jeux vidéo s'accommodent d'une *mimêsis* envisagée, non pas comme une copie passive, mais comme un processus dynamique, *en action*, consistant à fabriquer des images, « Aristote traite le phénomène poétique comme un problème «physiologique», et il trouve alors son origine dans cet instinct d'imitation, commun aux hommes et aux animaux » (Graziani 2010: 65).

Ainsi, cette reconnaissance du mythe et du jeu vidéo *en tant que* fiction permet d'envisager la présence d'invariants mythiques dans les œuvres vidéoludiques.

2. Le héros civilisateur à l'aune du prisme vidéoludique

2.1. *Constatations préliminaires*

Le héros est certainement le chaînon immanquable entre la mythologie grecque et notre *medium* de référence. A travers l'étude du jeu vidéo *Rise of the Argonauts,* nous souhaitons exprimer l'hypothèse de l'existence d'un archétype vidéoludique du héros civilisateur ayant été emprunté à la mythologie grecque. Nonobstant cela, nous ne réduisons pas les demi-dieux à leur valeur civilisatrice puisque ceux-ci sont infiniment plus complexes.

Cette caractéristique de civilisateur est investie dans les fictions mythiques par deux des principaux héros de la Grèce antique, Héraklès et Thésée.

> [Hercule] est toujours celui qu'il était autrefois: il purifie, il pacifie, mais son action opère dans un autre cadre, celui de l'oicouménè; il a fixé pour les

> Grecs les bornes du monde connu, les bornes du monde à conquérir. […] Alors que l'Héraclès d'Apollodore ne fait qu'effleurer la Gaule […] celui de Diodore fonde Alésia, dans les profondeurs de la Celtique, ville libre et imprenable depuis le passage du héros jusqu'à ce que César réussisse à la soumettre. (Jourdain-Annequin 1989: 309).

Mais cette dimension historique ne suffit pas, car le héros investit des « valeurs » anthropologiques :

> […] la voie terrestre va permettre au héros [Thésée] de se confronter aux valeurs qui, en Grèce antique, définissent la figure anthropomorphe de la sauvagerie : force physique du corps surdimensionné, cruauté et accès de colère portant au dépassement des limites imposées par la mesure (*hubris*), violence destructrice dans l'action, négation des valeurs attachées à la retenue, à la justice, à l'égalité et, notion tardive caractéristique, à l'« humanité ». […] il inscrit ainsi son action dans la ligne de l'entreprise civilisatrice d'élimination de la violence monstrueuse et injuste commencée par son cousin. […] Thésée a rétabli la justice. (Calame 1990 : 71–72).

Cette fonction civilisatrice était déjà affirmée par Diodore de Sicile, selon lequel « Hercule purifia la terre des monstres qui la ravageaient. Ces travaux […], qui amenaient la civilisation, doivent donc être placés dans des temps bien plus reculés, où les hommes étaient encore infestés par un grand nombre d'animaux sauvages » (D.S. 24.18ss.). Par un « bricolage »[1] nous proposons de définir le civilisateur comme une figure héroïque qui affronte l'infra-humain, civilise un territoire sauvage et apporte de cette manière des bienfaits à l'humanité. Dès lors, nous proposons une resémantisation de ce particularisme propre à deux des principaux héros de la mythologie grecque — mais une pléthore de figures héroïques sont aussi des civilisateurs » à l'aune du medium vidéoludique.

2.2. *La* mimèsis *d'une œuvre vidéoludique*

Le jeu vidéo met en scène des héros humains mais dépassant l'homme en tous points : plus forts, plus intelligents, plus courageux, ils sont comparables aux « meilleurs des Achéens » : Achille, Agamemnon, Ajax et surtout Ulysse dont Grégory Nagy a dit qu'il est « doublement vainqueur : il a gagné et le *kléos* et le *nostos* »[2] (Nagy 1994 : 63). Dans *Rise of The*

1 Terme utilisé par Colette Jourdain-Annequin (1989 : 310, 390) par référence à Claude Lévi-Strauss (*La pensée sauvage*, 1962).

2 *Gloire* et *voyage de retour* peuvent être, entre autres choses, des buts du héros vidéoludique.

Argonauts[3], adaptation libre des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, le joueur incarne Jason — déjà devenu roi — partant à la recherche de la Toison d'or qui a le pouvoir de ramener à la vie sa fiancée. Le jeu se découpe en plusieurs îles faisant écho à leurs équivalents littéraires: Kythra — que nous supposons être Lemnos — devient le lieu d'un acte de civilisation. En effet, Jason réalise des va-et-vient entre l'agora et les espaces insulaires plongés dans une obscurité gouvernée par Méduse; le roi réalise toutes sortes d'objectifs permettant une réhabilitation du lieu afin de le réintégrer dans le tissu social, ici l'agora. Jason doit, par exemple, rétablir les « vertus d'Athéna » sur un cercle dédié afin d'ouvrir une porte vers le temple où se terre Médusa. Enfin, l'affrontement avec la créature mythologique apparait comme la consécration de cet acte de civilisation, détruisant celle qui est à l'origine du désordre de l'île. Le personnage-joueur a aussi la possibilité de rendre la justice après s'être entretenu avec un juge et deux condamnés[4]; son choix impose la vérité et établit la justice. En cela, nous suggérons que le héros vidéoludique peut être une *représentation* — traduction admise de *mimêsis* — de l'homme-critère d'Aristote, celui qui possède, détermine la référence; « sans doute le valeureux [*spoudaios*] se distingue-t-il principalement en ceci qu'il voit le vrai en toutes choses, comme s'il en était la règle et la mesure » (Aubenque 2016: 48). Le guerrier héroïque se définit comme un modèle pour l'action morale, pour le bien apparent et affronte le *monstrum*, soit le monstre en tant qu'*avertissement* d'un désordre du monde, afin d'établir la civilisation pour le profit de l'humanité. Une séquence de *Rise of the Argonauts*, narrée par une scène cinématique[5], s'avère particulièrement probante: le dieu Hermès érige une statue du roi-guerrier tuant Nessos, centaure rebelle et élément chaotique et perturbateur de Saria; il s'agit ici d'une célébration, *a fortiori* une légitimation du parcours civilisateur de ce *spoudaios*, de cet homme-critère vidéoludique. En outre, les intrigues annexes étoffent la narration principale et entrainent le héros dans des détours et des épreuves supplémentaires qui éloignent son objectif initial, la résurrection — réussie — de son épouse et entretiennent cette qualité de civilisateur; le héros participe, donc, activement à une réhabilitation

3 Liquid Entertainment, Codemasters, 2008.

4 Le personnage-joueur peut choisir d'exécuter, innocenter un condamné ou exiger un nouveau procès.

5 Extrait vidéo qui survient à un moment particulier du jeu vidéo, elle sert généralement à faire avancer la narration ou à mettre l'accent sur un point précis de l'histoire.

des territoires du jeu, sous-entendant la possibilité pour l'humanité de s'approprier les lieux, même si cette action — nous le soulignons — n'est pas montrée en jeu.

Ainsi, nous émettons l'hypothèse que cette caractéristique du héros vidéoludique est un héritage symbolique de l'Antiquité devenu un des *topoï* des jeux actuels. Par ailleurs, *Rise of the Argonauts* vérifie et questionne, en creux, la *mimésis* aristotélicienne : il ne propose pas une adaptation ou la reproduction d'un modèle antique mais confirme cette production de mondes nouveaux, cette « reconfiguration » d'une œuvre ; « ces mythes auxquels on fait référence [...] peuvent ne pas exister de façon figée et déterminée » (Delattre 2010 : 27).

3. Conclusion

Un accord préalable était nécessaire : celui du mythe et du jeu vidéo en tant que fiction. Nous avons ensuite proposé une comparaison entre une épopée et son pendant vidéoludique, afin de mettre en lumière l'existence d'un héros civilisateur et d'un homme-critère des temps anciens et des temps actuels. Nous subsumons sous cet exemple tout un ensemble de récits vidéoludiques et nous proposons l'hypothèse que le héros peut être analysé *par rapport* à une qualité de civilisateur qui est proprement mythique.

Retratística de la sospecha: los *adtributa* y los *argumenta* de las personas como medio para la descripción de personajes literarios[1]

Portraiture of Suspiciousness: Personal *Adtributa* and *Argumenta* as Device for Description of Literary Characters

EDUARDO A. GALLEGO CEBOLLADA

Universidad de Zaragoza
egcebollada@unizar.es

Resumen ▪ Se insiste en la necesidad de abordar el estudio de la descripción de un personaje no solo desde la *elocutio*, lugar donde se enmarcan las figuras retóricas ocupadas en la pintura de los personajes, sino también desde la *inventio*. En este sentido, se recurre al examen y a la confrontación de los *personis adtributa* y los *argumenta a personis* para evidenciar cómo además de su esencia argumentativa dentro de un contexto judicial, estas disposiciones pueden adquirir un importante valor como tópicos dentro de la descripción literaria de un personaje.

Palabras clave ▪ Retórica, *personis adtributa, argumenta a personis*, descripción

Abstract ▪ We insist on the need to approach the study of the description of a character not only from the *elocutio*, place which includes figures of speech for the portrayal of characters, but also from the *inventio*. In this sense, the review and confrontation of *personis adtributa* and *argumenta a personis* allow us to show how besides their argumentative essence in judicial context, these dispositions can acquire an important value as clichés in literary description of a character.

Keywords ▪ Rhetoric, *personis adtributa, argumenta a personis*, description

1 Este trabajo se inscribe dentro de las actividades del Grupo de Investigación de Referencia *Byblíon* (H17-R17), auspiciado por el Departamento de Innovación, Investigación y Universidad (Gobierno de Aragón) y por el Fondo Social Europeo.

1. El influjo de la *elocutio* y del *genus demonstrativum* en la descripción

Desde el marco de la retórica, cuyos efectos en la literatura antigua resultan incuestionables[2], el análisis de la descripción, en general, y de la descripción de personajes, en particular, acostumbra a prestar una especial atención a las propiedades ornamentales de este proceso, privilegiando en muchas ocasiones la forma de una descripción sobre su contenido. Este hecho puede comprenderse con relativa facilidad al considerar cómo en un discurso dicho estadio compositivo es el lugar apropiado para el *ornatus*, donde, a su vez, cobra sentido la teoría sobre las figuras. En efecto, el objetivo de parte de las *figurae sententiae* consignadas por los antiguos se encaminaba precisamente a representar el físico y el talante de un individuo[3], punto del que se deduce la importancia que esta operación adquiría para las labores descriptivas. De la misma manera, de los tres tipos de géneros discursivos catalogados por los antiguos, es el género demostrativo el que se ha mostrado más fructífero para el estudio de la descripción y del retrato de un personaje tanto por el mero hecho de integrar la expresión más directa de las *virtutes* y *vitia* del sujeto descrito, como por su privilegiada impronta en la literatura occidental.

No obstante y a pesar del indiscutible papel de la *elocutio* y del *genus demonstrativum*, contemplar la descripción de un personaje en la literatura clásica exclusivamente desde esta óptica supondría conformarse con una visión incompleta de un procedimiento complejo. De obrar así, se estaría renunciando a examinar cuestiones tan necesarias como el catálogo de *loci* susceptibles de formar parte de una descripción personal, así como los diversos modos de sistematización que estos presentan. Esta misma visión reduccionista del proceso descriptivo tropezaría con algunos escollos difícilmente salvables: por ejemplo, el estrecho vínculo que operaba entre las figuras de pensamiento y el

2 No es oportuno explayarse sobre un hecho ampliamente reconocido. Sirva como ejemplo la opinión de una voz tan reconocida como la de Kennedy 1994: 4: «beginning in the last three centuries BC, much Greek and Latin literature is overtly rhetorical in that it was composed with a knowledge of classical rhetorical theory and shows its influence».

3 Martin 1974: 275–294. Esto se lograba fundamentalmente a través de la prosopografía (*χαρακτηρισμός*, *εἰκονισμός*, *effictio*, *depictio*) y de la etopeya (*ἠθοποιΐα*, *notatio*, *moralis confictio*, *figuratio*). Vid. Artaza 1992: 163–166 y Naschert 1992: 1512–1516 para el resumen de los testimonios de la Antigüedad.

hallazgo de tópicos y lugares comunes[4], o la particularidad de que las líneas fronterizas entre los diversos tipos de discursos muchas veces se desdibujaran obstaculizando su diferenciación[5].

Una vez anotada esta observación, debe precisarse cómo nuestro sucinto repaso y análisis de parte del material susceptible de engrosar los tópicos sobre la descripción de un personaje en la literatura discurrirá naturalmente por la senda de la *inventio,* y cómo la información aquí suministrada estará firmemente relacionada con el género judicial antes que con el demostrativo. En concreto, se prestará atención a los atributos o argumentos de las personas tratados por Cicerón y Quintiliano respectivamente. El estudio y la confrontación de estas disposiciones y cualidades personales permitirá comprobar cómo su esencia argumentativa, fundamentada en la capacidad para generar incertidumbre y sospechas sobre un individuo, puede trascender el plano estrictamente persuasivo-judicial para inmiscuirse en el terreno de la descripción literaria.

2. *Personis adtributa* y *argumenta a personis* como lugares para la descripción

Las sospechas tenían una importancia trascendental en la valoración de una persona dentro del ámbito forense. Aun sin haber cometido un crimen, cuando un orador era capaz de suscitar suficiente odio contra su adversario, este podía acabar siendo señalado como culpable. La fama, la notoriedad y la reputación podían volverse los mejores aliados o los más acérrimos enemigos de un romano. No es de extrañar, por tanto, que dentro de los manuales de retórica la misma vida de un sujeto pudiera convertirse en un lugar a partir del cual extraer sospechas y conjeturas sobre el mismo. Esta forma de obrar puede observarse en

4 De hecho, Lausberg 1996: §603 apuntaba cómo «las *figurae sententiae* rebasaban la esfera de la *elocutio* y afectan a la concepción de los pensamientos», razón por la que «deberían estudiarse en rigor en el capítulo de la *inventio*».

5 El propio Cicerón sostenía que era necesario servirse de los lugares propios del elogio y el vituperio en cualquier tipo de causas, incluidas las deliberativas y las judiciales: *atque his locis et laudandi et vituperandi saepe nobis est utendum in omni genere causarum* (*De or.* 2.349). Vid. Burgess 1987: 96. Desde su más temprano desarrollo, no dejaba de ser corriente que el género demostrativo estuviera abierto a su utilización en otro tipo de causas, introduciéndose en el contexto judicial y en el deliberativo: cf. Anax. *Rh. Al.* 1427b31–39; Arist. *Rh.* 1358b28–29, 1367b37–1368a8; *Rh. Her.* 3.15; Quint. *Inst.* 3.4.13, 16; 3.7.28; Alex. *Rh.* 3.1.20–2.7 Spengel; Men. Rh. 3.331–446 Spengel; Nicol. *Prog.* 8, 3.478.10–15 Spengel.

los dos manuales de retórica republicanos que se conservan: *Retórica a Herenio* y *Sobre la invención*. Ahora bien, mientras que para el *auctor* del manual dedicado a Herenio es la propia *vita* de un individuo la que debe someterse a un riguroso examen (*Rh. Her.* 2.5), en opinión de Cicerón, los argumentos para las diferentes causas pueden extraerse a través de la propia persona (*ex persona autem coniectura capietur*)[6]. En tales casos es preciso recurrir puntualmente a *eae res quae personis adtributae sunt* o, lo que es lo mismo, a los atributos de las personas. Estos atributos constituyen un conjunto de once disposiciones y modos de actuar que pueden observarse en todo ser humano:

> Omnes res argumentando confirmantur aut ex eo quod personis, aut ex eo quod negotiis est adtributum. Ac personis has res adtributas putamus: nomen, naturam, victum, fortunam, habitum, affectionem, studia, consilia, facta, casus, orationes[7].

A pesar de las numerosas coincidencias entre *De inventione* y *Rhetorica ad Herennium,* Achard (1994: 91 n. 107) repara en el hecho de que los atributos de las personas no aparecen en la segunda obra, donde tampoco se emplea en ninguna ocasión el verbo *adtribuere.* Frente a esto, el arpinate trata estas disposiciones en los dos libros de su manual[8], lo que en cierta forma subraya la importancia de estos. Este catálogo de los atributos, así como su posterior desarrollo explicativo, se convierte en una de las características más singulares de la obra ciceroniana.

Según recordaba Calboli Montefusco (2000), la esencia de estos lugares dentro del dominio de la retórica era argumentativa. En efecto, las once cualidades consideradas por el joven Cicerón suministraban disposiciones que permitían reforzar la afirmación en un discurso. En este sentido, aunque la argumentación ciceroniana en *De inventione* se trata en consonancia con el corpus aristotélico y el material de la escuela estoica (Calboli Montefusco 1998), debe advertirse que en este punto

6 Cic. *Inv. Rh.* 2.28. Evidentemente, esto no quiere decir que la *vita* del *auctor* y los *adtributa personis* de Cicerón sean excluyentes o constituyan dos realidades diferenciadas. Muy al contrario, se trata de diversos modos de catalogación de una(s) misma(s) materia(s): el ser humano. Así, vid. Achard 1994: 155 n. 26.

7 Cic. *Inv. Rh.* 1.34. «Todos los puntos se confirman argumentando bien a partir de aquello que constituye un atributo de las personas, bien a partir de aquello que lo es de las actividades. Y consideramos los siguientes elementos como atributos de las personas: nombre, naturaleza, tipo de vida, condición, forma de ser, estado anímico, afición, intenciones, hechos, accidentes, palabras.» La traducción es obra del autor de la contribución.

8 Cic. *Inv. Rh.* 1.34–36, 2.28–31.

«la teoría retórica latina se aparta del concepto aristotélico del tópico como estrategia de inferencia y entiende la teoría de los *loci* como la materia genérica del discurso retórico» (Núñez 1997: 131 n. 78)[9]. Así, desde el momento en que estos atributos pasan a concebirse como tópicos o lugares en su sentido más amplio, su propia esencia es susceptible de trascender la esfera particular de la argumentación retórica para inmiscuirse en la práctica descriptiva dentro de textos literarios no vinculados necesariamente con la práctica oratoria de una forma directa. De aceptar esta idea, los once atributos ciceronianos pasarían a convertirse en nuestra primera fuente a la hora de establecer los rasgos que debieran encontrarse en cualquier retrato literario para que este pudiera juzgarse como completo (Senabre 1997: 9).

En las postrimerías del s. I los *personis adtributa* no pasaron desapercibidos a Quintiliano, como tampoco lo harán posteriormente[10]. Pese a que en su obra el calagurritano declarara que no existe ninguna cuestión que no recaiga en un asunto o en una persona[11], es llamativo comprobar cómo precisamente en su exposición de los atributos, rebautizados como *argumenta a personis*[12], Quintiliano renuncia desde el principio a investigar todo lo que acaece en un sujeto[13], contentándose

9 Esto no niega la más que probable influencia de la retórica helenística. Así, en determinados pasajes, la presencia de ciertas disyuntivas, como el hecho de que en el apartado de la *natura* (*Inv. Rh.* 1.35) se distinga entre *Graius an barbarus* (en lugar del esperado *Romanus*), parece evidenciar que esta clasificación de las particularidades de un ser humano tuvo su origen en la retórica helenística. A este respecto, Leef (1983: 28–29) ya veía una influencia de los rétores helenísticos en el mero hecho de que la división de los temas se formulara en términos de personas y asuntos o actividades, comparándola con las circunstancias propuestas por Hermágoras de Temnos. Sobre esta relación de las *περιστάσεις* con los atributos ciceronianos, vid. Martin 1974: 111–119.

10 Solo en el s. IV puede comprobarse su presencia en los *Explanationum in Rhetoricam M. Tulii Ciceronis libri duo* Halm 214–220, de Victorino; en un anónimo *Tractatus de adtributis personae et negotio sive Commentarius in Ciceronis De inventione* Halm 305–307 y en Fortunatiano Halm 103, que amplía el listado ciceroniano a veintiún *modi*: *nomen, natio, patria, genus* o *cognatio, dignitas, fortuna, sexus, aetas, corpus, institutio* o *educatio, mos, victus, adfectio, ars* o *studium, condicio, alia condicio, habitus, vultus, incessus, oratio* y *adfectus*. La huella de los *adtributa* perdura incluso a mediados del s. XV, cuando el bizantino Mateo Camariotes, al tratar *περὶ τῶν ἐξεταζομένων προσώπων* en su epítome de la obra de Hermógenes, reduce los listados anteriores a nueve lugares, Walz 6.602–603.

11 Quint. *Inst.* 5.8.4: *Nam neque ulla quaestio est quae non sit aut in re aut in persona, neque esse argumentorum loci possunt nisi in iis quae rebus aut personis accidunt.*

12 Quint. *Inst.* 5.10.23–31.

13 Quint. *Inst.* 5.10.23: *Personis autem non quidquid accidit exsequendum mihi est, ut plerique fecerunt, sed unde argumenta sumi possunt.*

PERSONIS ADTRIBUTA CICERÓN (*INV. RH.* 1.34–36)	*ARGUMENTA A PERSONIS* QUINTILIANO (*INST.* 5.10.23–31)	
Natura	Genus Natio Patria Sexus Aetas	
—	Habitus corporis	
Victus	Educatio Disciplina	
Fortuna	Fortuna Distantia condicionis	
Habitus	Natura animi	
Studia	≈ Studia	
—	Quid adfectet	
Facta	Acta	
Orationes	Dicta	
Casus	—	
Affectio	(Quidam adiciunt)	Commotionem
Consilia		Consilia
—		Habitus animi
Nomen		Nomen

Tabla 1 ▪ Confrontación entre los *adtributa personis* y los *argumenta a personis*

simplemente con ser capaz de mostrar el procedimiento inferencial que debe seguirse para la búsqueda de argumentos semejantes[14]. Con todo, a pesar de su justificación, Quintiliano elabora un listado mucho más amplio que Cicerón. Si los atributos eran once para el *homo novus* de la República, para el *rhetor* del Imperio, los *argumenta* que refuerzan el juicio positivo o negativo de un individuo sobre la base de la sospecha aumentan a diecinueve.

El cotejo de ambos inventarios revela semejanzas y diferencias (vid. Tabla 1 *supra*). Así, en algunos casos es obvio que se hace referencia a los mismos elementos con distinto nombre: *dicta/orationes, acta/facta, commotionem/affectio* y *animi natura/habitus*. Otras veces un mismo

14 Quint. *Inst.* 5.10.31: *Haec fere circa personas sunt aut his similia. Neque enim complecti omnia vel hac in parte vel in ceteris possumus, contenti rationem plura quaesituris ostendere.*

atributo o argumento presenta significados diferentes: si el *studium* en Cicerón aparece circunscrito a ciertas ocupaciones intelectuales que producen placer (como la filosofía o la literatura), los *studia* en Quintiliano han pasado a designar por entero a los oficios (*rusticus, forensis, negotiator, miles, navigator* y *medicus*). En otras ocasiones se producen omisiones motivadas por el empleo de hiperónimos o hipónimos en cada obra: la ausencia de *natura* en la *Institutio* obliga a Quintiliano a multiplicar su abanico de argumentos para especificar las cualidades que conforman esta esencia[15]. Este mismo proceso puede recrearse para la *disciplina* y la *educatio,* que se englobarían en la categoría ciceroniana de *victus,* así como para la *fortuna* y la *condicionis distantia,* de las que la segunda no es más que una precisión de la primera. Finalmente, hay veces en que los elementos coinciden, aunque su prelación no es idéntica: por ejemplo, Cicerón trataba el *nomen* en primer lugar, mientras que Quintiliano lo relega a la última posición.

Si los *adtributa* en Cicerón podían considerarse como *loci* en su sentido más amplio y, de este modo, ser susceptibles de integrar la descripción de un personaje en un terreno no necesariamente judicial, lo lógico es interpretar que los *argumenta* en Quintiliano desempeñan la misma función. Esta idea podría ilustrarse recurriendo a cualquiera de los *adtributa* o los *argumenta*. Dado el limitado espacio de esta contribución, un somero examen de «el nombre» resultará suficientemente ilustrativo.

Tanto Cicerón como Quintiliano advierten a propósito de la posibilidad de formular sospechas gracias a los significados asociados que comporta un *nomen* (o *cognomen*)[16]. Por ejemplo, *Caldus* se convierte en sinónimo de persona irreflexiva e impulsiva en *De inventione*, mientras que en la *Institutio* un nombre como *Lentulus* lleva aparejada la idea de conjuración. En términos lingüísticos podría afirmarse que a la función enunciativa propia de un nombre se subordinaba una función semántica. El nombre propio, por tanto, queda semantizado. Junto a esto, el gusto romano por lo grotesco llevaba aparejado que la mayor parte de las veces el significado y las cualidades descriptivas del nombre aludieran a animalizaciones *(Capella, Catullus, Porcellus, Vitulus)*, defectos físicos *(Calvus, Cicero, Naso, Strabo)* o defectos morales *(Barosus, Draucus, Fallax, Improbus*). El nombre, por tanto, no solo disponía del valor argumentativo indispensable en una *probatio,* sino que también

15 Cf. Cic. *Inv. Rh.* 1.34: *Naturam ipsam definire difficile est; partes autem eius enumerare eas quarum indigemus ad hanc praeceptionem facilius est.*

16 Cic. *Inv. Rh.* 2.28; Quint. *Inst.* 5.10.30–31. Cf. *Inst.* 6.3.53–58

adquiría entidad descriptiva en tanto que se revelaba como un lugar capaz de utilizarse a la hora de caracterizar a un personaje. Con todo, el caso del *nomen* no es un hecho aislado. Idénticos resultados podrán advertirse si se presta atención a atributos o argumentos tan significativos en una descripción como el sexo, la edad, la condición *(fortuna)* o el estado de ánimo.

3. Conclusiones

Es evidente que los *personis adtributa* o *argumenta a personis* no dejarán de mantener su esencia argumentativa, entendida esta como la propiedad capaz de inducir o reafirmar una sospecha. Pero, amén de su valor argumentativo, puede postularse cómo estas disposiciones son capaces de adquirir un valor añadido en virtud del cual su utilización contribuye a la descripción de un personaje en un texto literario. La esfera de actuación más próxima para el desarrollo de estos lugares como tópicos capaces de perfilar el retrato de un individuo era la oratoria y, de hecho, muchos discursos ciceronianos constituyen una prueba palpable de cómo los atributos de las personas eran utilizados en la descripción literaria. Pero, junto a esto, cabe pensar que las consideraciones a propósito de los *personis adtributa* y *argumenta a personis* formuladas en *De inventione* e *Institutio oratoria*, además de poder ser empleadas dentro de un contexto forense para convertir a un sujeto de carne y hueso en un ciudadano ejemplar o en un individuo abominable, también se utilizaban como elementos descriptivos cuando un autor necesita delinear el retrato de sus personajes en sus obras[17]. En esencia, podría hablarse de un ejemplo de transferencia motivada por el contexto. Ahora, los encargados de enjuiciar a una persona no deberán pronunciarse sobre un encausado real, sino condenar o absolver a un reo literario.

17 Su empleo más sistemático quizá se produzca en el terreno de la historiografía. No en vano, ya Hinojo Andrés 2005: 263, influenciado por un artículo de Rambaud, llamaba la atención sobre la influencia de la preceptiva retórica en los retratos de este género literario, señalando su extraordinaria semejanza compositiva.

Nausícaa y Telémaco: conexiones entre literatura y filología a través de dos cuentos de Jules Lemaître[1]

Nausikaa and Telemachus: Links Between Literature and Philology Over Two Tales by Jules Lemaître

ANDREA GIMÉNEZ BONETE

Universidad de Murcia
andrea.gimenez1@um.es

Resumen ▪ El presente trabajo estudia dos cuentos de Jules Lemaître: «Nausicaa» (1894) y «Le mariage de Télémaque» (1905), cuyos argumentos entrelazan, en ambos casos y de manera diferente, los destinos de dos personajes de la *Odisea* homérica: Telémaco y Nausícaa. El objetivo es profundizar en el estudio de la intertextualidad odiseica a través del acercamiento a ambos cuentos, analizados en esta ocasión a la luz de algunas observaciones que Delebecque hace de la *Odisea* en *Construction de l'Odyssée* (1980), donde habla de la relación entre Odiseo, Telémaco, Helena y Nausícaa. Con esto también pretendemos mostrar las conexiones en ocasiones existentes entre los testimonios del mundo literario y las hipótesis surgidas en el ámbito académico.

Palabras clave ▪ Nausícaa, Telémaco, *Odisea*, intertextualidad

Abstract ▪ In this work we analyse two tales written by Jules Lemaître: 'Nausicaa' (1894) and 'Le mariage de Télémaque' (1905). The plot of both tales interweaves the stories of two Homeric characters: Telemachus and Nausikaa. The aim of this work is to develop the study of Homeric intertextuality through the approach to both tales. Furthermore, in order to show a sample of the links and the closeness between the literary and the academic world, these tales are analysed here in light of Delebecque's considerations about the *Odyssey* and the rapport between the characters of Odysseus, Telemachus, Helene and Nausikaa (*Construction de l'Odyssée*, 1980).

Keywords ▪ Nausikaa, Telemachus, *Odyssey*, intertextuality

1 Este trabajo ha sido realizado en el marco de un contrato predoctoral FPU concedido por la Universidad de Murcia y se inscribe en el proyecto de investigación FFI2017-84036-P.

1. Introducción

Los dos cuentos que analizaremos en este trabajo son obras de Jules Lemaître[2] (1853–1914), un intelectual francés dedicado tanto a la creación como a la crítica literaria e incluso al ensayo político. Para el tema y los personajes que nos ocupan, es importante señalar que este autor dedicó su atención a François Fénelon y a su famosa contribución a las letras francesas: *Les Aventures de Télémaque*. Este particular interés de Lemaître por Fénelon y por su obra quedó manifestado en sus propios textos tanto en el ámbito de la ficción, en un poema[3] dedicado al escritor, como en el ámbito de la no-ficción, a través de un ensayo centrado en el autor que contiene un comentario del *Télémaque*[4]. No es de extrañar, por tanto, que el personaje de Telémaco adquiera especial relevancia en los dos relatos que tratamos y que en ambos se le relacione estrechamente con el personaje de Nausícaa. Además en el *Télémaque*, que Lemaître conocía desde su infancia, hay un personaje, Antíope, hija de Idomeneo, que reúne muchas de las características de la Nausícaa homérica y que aparece como una posible esposa para Telémaco. El nexo entre los personajes de Nausícaa y Telémaco en los dos cuentos de Lemaître presenta, por tanto, un antecedente literario que el autor conocía de primera mano. Primero conviene, sin embargo, estudiar cómo se vinculan estos dos personajes en el texto homérico.

2. Nausícaa y Telémaco en la *Odisea*

Los destinos de Telémaco y Nausícaa no se entrecruzan directamente en la *Odisea,* aunque existen obras de la tradición que recogen la unión matrimonial de los dos jóvenes incluso desde antiguo, como es el caso del *Diario de la guerra de Troya* de Dictis Cretense (6.6.10–11) que, además del matrimonio, incorpora el nacimiento de un hijo común, Ptoliporto. Sin embargo, ya en el poema homérico es posible trazar algunos paralelismos y similitudes que sugieren una conexión entre los dos personajes. En primer lugar, Telémaco y Nausícaa representan en algunos aspectos, juntamente con Pisístrato, el hijo de Néstor, una excepción al comportamiento impetuoso e insensato frecuentemente asociado en los poemas homéricos a la juventud, en contraste con la sabiduría y el

2 Cf. March 1931: 21–22.
3 Cf. Lemaître 1896: 139.
4 Cf. Lemaître 1910: 127 y ss.

saber estar propios de la vejez[5]. El sentido del deber asumido por los dos jóvenes es excepcional en el contexto odiseico, en el que se recuerda constantemente la imprudencia de los jóvenes pretendientes. Además, esta característica de su personalidad no sólo se desprende de sus actos, sino que también es señalada de manera explícita por otros personajes[6]:

> En verdad son tus palabras similares a las suyas, nadie diría
> que un hombre tan joven es capaz de pronunciar discursos tan apropiados.
> (*Od.* 3.124–125)

> Y ninguno de sus nobles pensamientos era equivocado,
> al contrario de lo que cabría esperar de un joven que sale a tu encuentro,
> pues los jóvenes siempre son insensatos. (*Od.* 7.292–294)

En segundo lugar, tanto Nausícaa como Telémaco son instados a la acción por Atenea, y en ambas intervenciones la diosa esgrime el mismo argumento, aunque aplicado a situaciones distintas, Telémaco ya no es un niño y Nausícaa pronto dejará de ser una doncella:

> (...) En nada debes mantener
> comportamientos infantiles, puesto que ya no tienes edad para eso. (*Od.* 1.296–297)

> (...) pues no serás doncella por mucho más tiempo. (*Od.* 6.33)

Los dos jóvenes se encuentran, por tanto, en el tránsito hacia la vida adulta: Nausícaa a través de un cercano matrimonio, Telémaco a través de su actuación como autoridad pública en ausencia de su padre[7].

3. Delebecque

Son varios los testimonios académicos que tratan la similitud entre estos dos personajes[8], pero en esta ocasión merece especial atención el pasaje que Édouard Delebecque dedica a Telémaco y a Nausícaa en su *Construction de l'Odyssée* (1980: 133–134):

> Le fait est que, par une ironie du sort, Nausicaa, que l'on dirait créée pour Télémaque, ne le rencontre pas. C'est Ulysse qui croise un instant son chemin, et trop tard. Et c'est Hélène que Télémaque rencontre, au moment même où son père se trouve en compagnie de Nausicaa. Par une autre ironie d'Homère,

5 Cf. De Jong 2001: 63.
6 Indicamos que las traducciones del texto homérico incluidas son de elaboración propia.
7 Cf. De Jong 2001: 153. Además de esto, Helena también hace alusión al cercano matrimonio de Telémaco al regalarle un peplo para su futura esposa el día de sus bodas (*Od.* 15.125–129).
8 Además de los pasajes citados anteriormente, cf. Zambarbieri 2002: 481–482.

> plus du sort, Hélène, toute repentie qu'elle est, semble vouloir se servir du jeune homme sans expérience pour voir jusqu'où peut aller encore sa séduction. (...) Ulysse âgé était encore assez beau, grâce à Athéna, pour émouvoir le coeur de la jeune Nausicaa. De même Télémaque jeune ressemble assez à Ulysse pour qu`Hélène vieillie, mais encore, coquette, ne reste pas insensible devant lui. Dans les deux cas, cependant, et c'est là que le sort manifeste ses ironies, il est trop tard. L'âge est venu de l'un des deux côtés, et les deux romans, possibles dans l'imagination seule, resteront inachevés.

La idea general que parece defender el texto es la ironía resultante de las inconveniencias temporales y espaciales que impiden que personajes compatibles en potencia nunca lleguen a encontrarse o lo hagan en circunstancias inadecuadas. Sin embargo, el análisis de los personajes y de la acción, desarrollado desde la perspectiva de «lo que podría haber pasado» o de «lo que podría pasar», y el laxo estilo académico con el que está escrito el pasaje nos acerca a los procedimientos de la creación literaria, como prueba el apunte final del autor: la posibilidad de novelar estas historias «inacabadas», tan sólo factible en la imaginación, es decir, en la literatura.

4. Los cuentos

Casi un siglo antes de la publicación de esta obra, Jules Lemaître incluye en sus colecciones de cuentos dos relatos que recogen la elaboración literaria de varios elementos señalados en este texto de Delebecque. Ambos son, en terminología de Genette[9], continuaciones prolépticas de la *Odisea*, puesto que hablan de hechos ocurridos después de los últimos acontecimientos narrados en el poema homérico. Sin embargo, en los dos casos se vuelve al pasado mediante la repetición y reutilización de patrones, escenas y roles del poema homérico, como veremos a continuación.

4.1. «*Le mariage de Télémaque*»

«Le mariage de Télémaque» se incluye en una colección de cuentos de 1905 titulada significativamente *En Marge des Vieux Livres* y, en concreto, en la sección «En Marge de l'Odyssée». Su argumento se desarrolla de la siguiente manera: Odiseo y Penélope tienen problemas para encontrar una esposa adecuada a su hijo Telémaco, que ha cumplido ya los 20 años. Odiseo se acuerda entonces de Nausícaa y propone a Telémaco la

9 Cf. Genette 1989: 219.

posibilidad de un matrimonio con ella, idea que el joven acoge, en principio, gustosamente. Entretanto, llega a Ítaca un mensajero de parte del rey Menelao, invitando a Telémaco a visitar de nuevo Esparta, donde pronto acudirán también el rey Alcínoo y la reina Arete junto con su hija. Así pues, Telémaco viaja a Esparta y una vez allí, apenado por la tardanza de Nausícaa, es consolado por Helena, que pone a su disposición todas las herramientas de distracción y consuelo que conoce[10]. Cuando Helena anuncia por fin la llegada de los Feacios, Telémaco ha perdido ya todo interés en Nausícaa y durante su estancia en Esparta la ignora por completo, no pudiendo apartar de sus pensamientos a Helena. La esposa de Menelao, adivinando los sentimientos del joven, le advierte sobre su nula predisposición a corresponderle y, tras intentar en vano hacerle entrar en razón respecto a Nausícaa, urde un plan junto con la princesa. Helena, por tanto, mintiendo a Telémaco, le declara su amor y ambos deciden escapar juntos. Helena le dice que esperará la noche siguiente en el puerto junto con una de sus doncellas. Quien le espera no es, sin embargo, Helena, sino Nausícaa velada junto a su criada Eurimedusa, pero Telémaco no descubre el ardid hasta comenzado el viaje. Una vez conocida la verdad, el joven se encoleriza, pero Nausícaa le suplica y le cuenta que todo ha sido idea de Helena. Finalmente, Telémaco, cambiando de parecer y sintiendo de nuevo una repentina atracción hacia Nausícaa, accede a llevarla a Ítaca y a casarse con ella.

Pese a la poca extensión del relato, las referencias homéricas concretas, más allá del evidente préstamo, son numerosas y su uso, original y en ocasiones humorístico. Por poner un ejemplo, la dificultad de encontrar una esposa para Telémaco radica en el hecho de que todas las pretendientes de los territorios cercanos, se cuenta, son hermanas o primas de los pretendientes asesinados por Odiseo[11]. La ironía contribuye también a alcanzar este tono humorístico:

> (...) quelle jeunesse d'allure! Hélène seule, entre les mortelles, a cette démarche de déésse[12].

dice Telémaco, creyendo hablar de Helena cuando el lector sabe que la que se esconde tras el velo es Nausícaa[13]. Por otra parte, estamos ante

10 Cf. Lemaître 1905: 26–27.
11 Cf. Lemaître 1905: 23.
12 Cf. Lemaître 1905: 34.
13 La comparación con una diosa adquiere más dimensión intertextual al pensar que la que recibe el halago es realmente Nausícaa, cuya comparación con Ártemis está presente en el texto homérico de una manera insistente (*Od.* 6.149–152).

el desarrollo literario del paralelismo apuntado por Delebecque entre los encuentros de Telémaco y Helena, y de Odiseo y Nausícaa[14] en los poemas homéricos. En esta trama, los roles de los cuatro personajes implicados han sido transferidos de unos a otros: Telémaco juega el papel de joven admirado que Nausícaa representa en el canto 6 de la *Odisea* y Helena, seduciendo inconscientemente al joven a través, entre otras cosas, de la palabra, el de Odiseo. Podría decirse que incluso su comportamiento en la segunda mitad del cuento es un guiño al carácter astuto del héroe, aunque la Helena homérica también se caracteriza por su comportamiento resolutivo y en ocasiones perspicaz (*Od.* 4.219–212; 250–251; 277–279). En un momento dado del cuento incluso la propia Helena, intentando convencer a Telémaco de que su lugar está en Esparta junto a su esposo, llega a decir que «ya está satisfecha de aventuras»[15], expresión con claros ecos odiseicos. Otra característica presente en el relato es la atracción entre la juventud y la madurez, y la inconveniencia temporal e imposibilidad que ello conlleva. Este rasgo está tan integrado en el relato que incluso queda fosilizado en él bajo la forma de máxima sapiencial:

> Nausicaa avait toute la fleur de la première jeunesse; mais cet avantage est souvent moins apprécié par les jeunes gens que par les hommes mûrs et expérimentés[16].

4.2. *«Nausicaa»*

El segundo cuento, titulado «Nausicaa», pertenece a una colección de relatos de 1894. Su argumento es el siguiente: después de su regreso y de la matanza de los pretendientes, Odiseo relata continuamente sus aventuras a Penélope y a Telémaco, y especialmente el encuentro con Nausícaa[17], que relata con un nivel de detallismo superior al texto homérico y con un tono más erótico:

14 Otros también han señalado esta correspondencia. Cf. Zambarbieri 2002:482: «Nella Feacide, dunque, l'incontro di un uomo reso esperto dalla guerra e da lungui travagli; in Sparta l'incontro del giovane Telemaco con la gran dama Elena».

15 Cf. Lemaître 1905: 30.

16 Cf. Lemaître 1905: 28. La problemática de la diferencia de edad no solo se refleja en el binomio Helena-Telémaco, que es el central del relato, sino también se hacen breves alusiones a la imposible relación de Odiseo y Nausícaa, cf. Lemaître 1905: 24: «J'étais un peu mûr pour sa fille (...)».

17 Puede que esta insistencia del Odiseo de Lemaître en el relato del episodio de Nausícaa tenga que ver con la última conversación que los dos personajes tienen en el

> (...) le vent du soir éparpillait autour de son front ses cheveux d'or, mal contenus par les bandelettes, et collait sa robe souple sur ses jambes droites et rondes[18].

A causa de esta insistencia, el joven Telémaco adquiere interés por Nausícaa, hasta el punto de querer convertirla en su esposa. Así pues, Telémaco decide emprender un viaje en su busca y después de más de treinta años, tras haber lidiado con Polifemo, Circe, los Lotófagos y tras haber vivido otras aventuras que el narrador omite, llega a las costas de Esqueria. Una vez allí sale a su encuentro una anciana, acompañada de sus doncellas y después de averiguar Telémaco que es la reina, sucede lo siguiente:

> Alors Télémaque, se réjouissant dans son coeur:
> — Puissent les dieux accorder longue vie à la mère de la belle Nausicaa!
> — Nausicaa, c'est moi, répondit la Reine...Mais qu'avez-vous, vénérable vieillard?[19]

Telémaco ha confundido a la reina, creyendo que era la madre de Nausícaa y no la propia Nausícaa. Tras este encuentro, repara a toda prisa su bote dañado por el naufragio y huye apresuradamente de Esqueria.

En este relato volvemos a encontrar una transferencia de los roles homéricos: Telémaco, en el papel de Odiseo, vuelve a vivir todas las aventuras de su padre y el objetivo de su viaje es reencontrarse con una mujer, Nausícaa, a la que en cierto modo ya cree conocer a través de lo relatado por Odiseo. Nausícaa, en consecuencia, interpreta el papel de Penélope. La ironía reside precisamente en que si bien los roles han sido transferidos, no ha ocurrido así con las características esenciales del carácter de Odiseo y de Penélope: Telémaco es un Odiseo poco despierto[20] que ha pasado por alto el hecho más evidente, el envejecimiento de Nausícaa. Nausícaa, por su parte, es una Penélope que no está esperando a nadie. Por otro lado, la incompatibilidad temporal entre los dos personajes no es fruto de un contraste entre vejez y juventud, como en el cuento anterior, sino que se centra en el motivo

texto homérico, en el que Odiseo promete a la joven que a su regreso la recordará y la invocará a diario (*αἰεὶ ἤματα πάντα*, *Od*. 8.468).

18 Cf. Lemaître 1894: 43.

19 Cf. Lemaître 1894: 57.

20 Si analizamos el comportamiento de Telémaco a lo largo de las aventuras narradas, comprobaremos que lo que le salva no es la astucia, como a su padre, sino cuestiones ajenas a su agudeza mental: Polifemo le deja ir cuando Telémaco, tras haber pasado años contando historias, le revela la verdad; Circe se cansa de su compañía; la flor de loto le hace olvidar todo menos su amor por Nausícaa.

del irremediable envejecimiento y del tiempo irrecuperable. Telémaco ha llegado, en palabras de Delebecque, «demasiado tarde».

5. Conclusiones

Ambos cuentos tienen cuatro características en común: en primer lugar, están plagados de intención irónica y humorística; en segundo lugar, recrean una amalgama de referencias y correspondencias entre los distintos personajes homéricos; en tercer lugar, los dos integran como tópico literario la imposibilidad de unión feliz a causa de inconveniencias temporales entre personajes compatibles, y este tópico, a su vez, se convierte en el conflicto central de ambos relatos; por último, nos encontramos ante dos continuaciones prolépticas de la *Odisea* en las que se reviven situaciones que pertenecen al pasado, como es el caso de las aventuras de Odiseo, representadas en esta ocasión por Telémaco. Además, en ambos se encuentran desarrolladas literariamente algunas de las ideas y conexiones que manifiesta Delebecque, desde el mundo académico, sobre el texto de la *Odisea*.

Humor e insultos en Marcial (2.7, 2.87, 3.80)

Humor and Insults in Martial (2.7, 2.87, 3.80)

ANDRÉS GUTIÉRREZ TEMIÑO

Universidad de Oviedo
andresgutierreztemino@gmail.com

Resumen ▪ Fowler define el epigrama como *sermo* y texto. Muchas veces hay un diálogo interno, modelo básico de comunicación: acto de habla en estado puro, cuando hay insulto directo entre el poeta y la víctima. Para que dicho insulto cumpla su objetivo, la víctima lo tiene que reconocer: en unos casos es sencillo; en otros es más complicado, enmascarado con metáforas, lítotes... No podemos separar su contexto. Los ataques de Marcial, al ser generalizados, adquieren una atemporalidad y amplitud de aplicación donde se puede ver un sinfín de inventivas graciosas, ofensivas e hirientes, algunas de las cuales comentaremos en este trabajo.

Palabras clave ▪ Marcial, humor, insulto, epigrama

Abstract ▪ Fowler defines the epigram as *sermo* and text. Many times there is an internal dialogue, a basic communication model: act of speech in its purest form, when there is direct insult between the poet and the victim. For the insult to fulfil its objective, the victim has to recognize it. In some cases it is simple; in others it is more complicated, masked with metaphors, litotes... We cannot separate its context. The attacks of Martial, being generalized, acquire a timelessness and amplitude of application that makes possible to be seen endless funny, offensive and hurtful inventive, some of which we will discuss in this work.

Keywords ▪ Martial, humour, insult, epigram

> Nadie que piense bien de sí mismo se queje de mis libros: mis bromas respetan la dignidad incluso de las personas de más baja condición. Respeto que no se dio en los autores antiguos. Me disculparía del realismo lascivo de mis palabras, pero así escribió Catulo; así todo el que consigue ser leído.
>
> Con todo, si alguien es tan escrupulosamente puritano que ante él no se pueda hablar en latín, que se marche. Los epigramas se escriben para quienes suelen contemplar los Juegos Florales.
>
> *Cur in theatrum, Cato severe, venisti?*
> *an ideo tantum veneras, ut exires?*[1]

1 ¿Por qué, severo Catón, viniste al teatro? / ¿Acaso solo habías venido para marcharte? (1 *Epist.*). Traducción propia de este fragmento y los siguientes.

Grosso modo, así abre Marcial el libro 1, donde, junto con el poema 1 y 2, se encuentran los principios de su poética: lascivia, agudeza, brevedad.

Según Austin (1990: 17), un principio elemental de las palabras es que tratemos de utilizarlas lo más claramente posible y saber qué es lo que queremos decir. Las palabras usadas tienen que ser «explicadas» por el «contexto» (Austin 1990: 144). Puesto que nuestras palabras conllevan actos de habla, siempre tenemos que recordar la distinción entre producir efectos queridos o no queridos. En general, el efecto equivale a provocar la comprensión del significado y de la fuerza de la locución.

La teoría de Austin considera el insulto un acto de habla con una determinada forma lingüística, un valor socio-pragmático y un componente etnográfico, a través del cual se pretende agredir a alguien. Por regla general, todos los insultos provienen de experiencias sociales o sensoriales que se fusionan con actitudes y creencias negativas por una determinada comunidad. De esta forma, el insulto trasciende la mera forma lingüística para proyectar conceptos metafóricos que forman parte del patrimonio cultural.

La conexión entre insulto y humor es indudable y es difícil en ocasiones diferenciarlos. El insulto tiene esta doble vertiente: un impulso violento y un componente de juego. Es utilizado en todos los niveles y estilos del lenguaje. Y no es solo una cuestión de elección de palabras, al significado básico del término elegido se le unen el énfasis y la intención hostil, que es lo que crea el significado secundario hiriente.

No es fácil dar una definición del término «insulto». Su etimología proviene del latín *in-saltare*, saltar en contra de alguien, ofender.; y en su acción intervienen tres aspectos (Da Silva 2007: 25–55):

1. El trasfondo social: se reprocha es lo que las normas sociales desaprueban. Los insultos ilustran fielmente la manera de un pueblo de comprender su sociedad.
2. La intención hiriente: términos, que en principio carecen de un significado básico insultante, en un determinado contexto adquieren este buscado valor.
3. La liberación emotiva: los insultos son un mecanismo de defensa y una de sus funciones fundamentales puede ser liberar la emoción.

Estudiar el lenguaje desde esta perspectiva supone también observar de qué manera los discursos son capaces de construir o deconstruir la representación que un individuo tiene de sí mismo y de los otros. Esto

implica el análisis de los prejuicios que, muchas veces, conducen a la deshumanización de la persona.

Prejuicio se puede definir como «una actitud suspicaz u hostil hacia una persona que pertenece a un grupo solo por pertenecer a dicho grupo, y que se le presuponen las mismas cualidades negativas de todo el grupo» (Allport 1962: 3–30). Por su parte, la deshumanización es el acto por medio del cual se despoja a un ser humano de su dignidad o humanidad con base en un prejuicio. Así pues, el insulto constituye una de las formas más comunes utilizadas para deshumanizar a alguien ofendiendo o desprestigiando, independientemente de la cultura y la lengua.

Lo importante del insulto no es el significado literal de las palabras, sino el sentido que se le quiere dar a estas palabras. No puede hacerse este estudio independientemente de su contexto: el *miser* del verso 9 es un insulto condescendiente (*Mart.* 4.5):

Vir bonus et pauper linguaque et pectore uerus,
  quid tibi uis urbem qui, Fabiane, petis?
Qui nec leno potes nec comissator haberi,
  nec pauidos tristi uoce citare reos,
5 nec potes uxores cari corrumpere amici.
  nec potes algentes arrigere ad uetulas,
uendere nec uanos circa Palatia fumos,
  plaudere nec Cano, plaudere nec Glaphyro:
unde *miser* uiues? —«Homo certus, fidus amicus».
10 Hoc nihil est: numquam sic Philomelus eris[2].

Mientras el mismo *miser* del verso 2 es un insulto condenatorio (*Mart.* 4.11):

Dum nimium uano tumefactus nomine gaudes
  et Saturninum te, *miser*, esse pudet,
impia Parrhasia mouisti bella sub ursa,
  qualia qui Phariae coniugis arma tulit.
5 Excideratne adeo fatum tibi nominis huius,
  obruit Actiaci quod grauis ira freti?
An tibi promisit Rhenus quod non dedit illi

2 «Hombre bueno y pobre y sincero de lengua y corazón, / ¿qué quieres tú, Fabiano, que vienes a la ciudad? / Tú que no puedes ser ni proxeneta ni parásito licencioso, / ni llamar con voz grave a los asustados reos, / ni puedes seducir a la esposa de un querido amigo, / ni puedes empalmarla ante frías viejas, / ni vender vanos humos cerca del Palacio, / ni aplaudir a Cano, ni aplaudir a Gláfiro: / ¿de qué vas a vivir, *desgraciado*? 'Soy hombre de firmeza, fiel amigo.' / Eso no es nada: así nunca llegarás a ser un Filomeno.» El sentido de este *miser* es más parecido a «pobre diablo».

Nilus, et Arctois plus licuisset aquis?
Ille etiam nostris Antonius occidit armis,
10 qui tibi conlatus, perfide, Caesar erat[3].

Para que un insulto cumpla su objetivo, tiene que ser una unidad reconocible para el individuo denostado. En unos casos es sencillo, pues el término ya tiene significado de insulto (*Mart.* 2.33):

Cur non basio te, Philaeni? *Calua* es.
Cur non basio te, Philaeni? *Rufa* es.
Cur non basio te, Philaeni? *Lusca* es.
Haec qui basiat, o Philaeni, fellat[4].

En otros es más complicado, pues la víctima debe poner en relación el contexto conversacional, su conocimiento pragmático y su propia persona, y así entiende el insulto (*Mart.* 3.80):

De nullo quereris, nulli maledicis, Apici:
rumor ait *linguae* te tamen esse *malae*[5].

Junto con la definición de poema corto con una «picadura» final, Fowler (1995: 47) define el epigrama como *sermo* y texto. Muchas veces dentro del epigrama se entabla un diálogo interno y el epigrama en Marcial se formula desde el punto de vista del yo del autor que se dirige directamente a la víctima ficticia del epigrama (Ramírez de Verger & Fernández Valverde 2016: 40). En este diálogo interno nos encontramos con el acto de habla en estado puro, un insulto directo.

Los epigramas retratan de modo rápido e interesante un pensamiento satírico y siempre ingenioso. Marcial es el primer epigramista, tanto por titular a su obra *Epigramas* como por imponer sus normas al género: *simplicitas*, *realitas*, *breuitas* (alejándose de la extensión y la mitología de la épica y la tragedia, cf. 4.49), sentencioso, lleno de ingenio y con una agudeza final inesperada (*fulmen sententiae*) satírica o irónica (Guillén 2004: 22; Adams 1975). Los ataques generalizados (sin nombres reales)

3 «Alegrándote demasiado engreído por tu vano nombre / y avergonzándote, *desgraciado*, de ser Saturnino. / Provocaste una impía guerra bajo la Osa parrasia, / como la del que tomó las armas de su esposa de Faros. / ¿Tanto te habías olvidado del hado de este nombre, / al que hundió la grave ira del mar de Accio? / ¿Acaso el Rin te prometió lo que a aquél no dio / el Nilo, y en aguas árticas más se permite? / Aquel Antonio también cayó por nuestras armas, / quien comparado contigo, traidor, era un César.» «Desgraciado» es el más leve insulto para quien desata una guerra civil.

4 «¿Por qué no te beso, Filénide? Eres *calva*. / ¿Por qué no te beso, Filénide? Eres *rosada*. / ¿Por qué no te beso, Filénide? Eres *tuerta*. / Quien besa esto, Filénide, la chupa.»

5 «De nadie te quejas, a nadie maldices, Apicio: / los rumores, en cambio, dicen que eres de *mala lengua*.»

de Marcial adquieren una atemporalidad y amplitud de aplicación que ayudó a atraer a un amplio número de lectores y a sobrevivir a lo largo del tiempo (Howell 2009: 50). Y, en la actualidad, nosotros usamos «epigrama» con el sentido que le da Marcial (Fitzgerald 2007: 25).

Para algunos, la *lasciua* ha sido una prueba más de la inmoralidad de Marcial y la falta de aceptación como clásico; para otros es motivo para reclamarlo como un supremo exponente del «realismo literario» (Sullivan 1991: 230–231). Marcial acepta que su humor puede llegar a ser agresivo pero rechaza la intención de herir (1.4.7); huye de la *didacitas* y la procacidad sin gracia. La crítica sería indirecta: censurar los vicios en vez del ataque abusivo a personas (10.33.9–10). En los epigramas violentos *ad personam* excluye los dardos yámbicos y el veneno viperino (7.12, 7.72), pero sí que reconoce que es necesaria una punta de picante y mordacidad en el epigrama (Cortés Tovar 2004: 43). Marcial no reivindica censura moral y social para su obra, pero afirma que puede tener una función crítica.

Veamos, por ejemplo, unos epigramas. *Mart*. 2.7:

Declamas belle, causas agis, *Attice*, belle,
  historias bellas, carmina bella facis,
componis belle mimos, epigrammata belle,
  bellus grammaticus, bellus es astrologus,
5 et belle cantas et saltas, *Attice*, belle,
  bellus es arte lyrae, bellus es arte pilae.
Nil bene cum facias, facias tamen omnia belle,
  uis dicam quid sis? *Magnus* es *ardalio*[6].

Epigrama descriptivo de un tipo de conducta y que culmina con el insulto en el cierre del epigrama. Así que se trata de un epigrama bipartido: versos 1–6, *accumulatio* de presentación; versos 7–8, donde destruye la imagen de su víctima definiéndolo.

El nombre de la víctima puede haber sido elegido para referirse a los griegos en general denotando a una visión xenófoba de Marcial. El insulto aparece en el verso final, clavando su aguijón tras esa presentación de que Ático hace todo *belle*. Este adjetivo *bellus* (diminutivo de *bonus*, cf. 1.9, 1.64, o la descripción de *bellus homo* en 3.63), tiene un amplio abanico de significados, como bonito, encantador, delicado... Hay una

6 «Declamas con gracia, pleiteas, Ático, con gracia, / escribes graciosas historias, graciosas canciones, / compones mimos con gracia, epigramas con gracia, / eres con gracia gramático, con gracia astrólogo, / y cantas con gracia y saltas, Ático, con gracia, / gracioso eres con la lira, con la pelota eres gracioso. / Aunque nada hagas bien, sin embargo lo haces todo con gracia, / ¿quieres que te diga qué eres? Eres *un gran metomentodo*.»

fuerte antítesis en el verso 7 entre *bene / belle* (aunque todo lo haga *belle*, nada hace *bene*) (Williams 2004: 45). El insulto aparece en la segunda cláusula del verso 8, *magnus ardalio*: el sustantivo se refiere a quien da a entender que trabaja mucho haciéndose notar pero en realidad no vale nada; y el adjetivo se contrapone a todo el espectro calificativo de *bellus*. Por tanto, la unión de los dos términos da un perfecto contraste y una real descripción de Ático.

Mart. 2.87:

> Dicis amore tui bellas ardere puellas,
> qui *faciem sub aqua*, Sexte, *natantis* habes[7].

El insulto aquí va dirigido a desenmascarar la supuesta la belleza de Sexto. Mientras Sexto se jacta de que las muchachas *ardere* por él, Marcial le echa un jarro de agua fría con maestra ironía. Le caracteriza como pálido e hinchado, como un cadáver (Williams 2004: 264, Ramírez de Verger 2016: 126). No obstante, la imagen evoca las mejillas hinchadas del nadador en cuando contiene el aire.

Mart. 3.80:

> De nullo quereris, nulli maledicis, Apici:
> rumor ait *linguae* te tamen esse *malae*[8].

En el primer verso del dístico afirma el poeta que Apicio no se burla ni insulta a nadie. En cambio, la opinión común (*rumor*) le destruye en el segundo verso: es de *mala lingua*. Los rumores corren de boca en boca y presentan la perversión del protagonista: *rumor* hace referencia a la voz, al sexo oral. Marcial atribuye a menudo a la voz del pueblo los ataques, especialmente los de naturaleza sexual (Fusi 2006: 457), ya que así refuerza sus afirmaciones programáticas de rechazo del ataque hiriente y yámbico. Hay una alusión maliciosa a la práctica sexual del interlocutor (cf. 3.73). El contexto sitúa el *maledicum*, que es un adjetivo para la sátira; y el doble sentido es el insinuado, por lo tanto hay que tomarlo en sentido sexual. Es decir, Apicio tiene una lengua perversa, sucia. Con el adjetivo en la última palabra del segundo verso retrotrae el golpe lo que más puede. Se insinúa, pues, que Apicio es un *fellator*.

Aunque el lenguaje escrito no premia los insultos, en géneros como el epigrama o la sátira se puede ver un sinfín de invectivas para el

7 «Dices que las niñas guapas arden de amor por ti, / Sexto, tú que tienes *cara de nadador bajo el agua*.»

8 *Vid.* nota 5.

destinatario o el actual lector. En el halago más sincero como en el insulto más vejatorio se ocultan datos y prototipos del mundo que nos ocupa. En los ataques y vocablos de Marcial, podemos ver reflejada la sociedad y sus gustos más bajos, más vivos y más reales que en cualquier otro género literario. Tal vez en los rumores nunca se acaban de confirmar las mentiras más insultantes ni por desvelar las verdades menos esperadas.

Uno de los principales obstáculos de la invectiva es que va cambiando a la par que la actualidad, del gusto satírico e irónico. Esta es una de las causas por la que muchos de los matices y valores de los textos cómico-satíricos se pierden. En cambio, otros muchos son tan ofensivos y actuales como un fiel retrato del ahora.

Una aproximación a la *función comentario* en griego clásico[1]

An Approach to *Comment Function* in Classical Greek

MARÍA LÓPEZ ROMERO

Universidad de Salamanca
mlopez@usal.es

Resumen ▪ El propósito de este breve trabajo es analizar la *función comentario* en *Medea* y *Bacantes* de Eurípides. El *comentario* es una función pragmática que consiste en un juicio de valor del hablante sobre el contenido de la oración precedente o un segmento de ella. Por tanto, se caracteriza por la presencia de elementos subjetivos, como pronombres de primera persona, adverbios de modalidad y palabras con una connotación negativa o positiva. Esta función pragmática puede aparecer en estructuras parentéticas en el centro del enunciado o, como en los ejemplos de los que voy a ocuparme, en la periferia derecha. Muchas de las estructuras periféricas, que no encajan bien sintácticamente, ya han sido identificadas en griego antiguo (e.g. aposiciones no restrictivas, oraciones de relativo no restrictivas, participios concertados y absolutos, etc.). Sin embargo, hay dos aspectos de la *función comentario* que apenas han sido estudiados, a saber, el alcance del comentario y quién lo formula. En este trabajo me centro en ambas cuestiones.

Resumen ▪ Pragmática, función comentario, subjetividad, Eurípides

Abstract ▪ This brief paper aims to analyse the *comment function* in Euripides' *Medea* and *Bacchae*. *Comment* is a pragmatic function which consists on a value judgment of the speaker about the content of his/her previous utterance. Therefore, it is characterized by the presence of subjective elements, such as first-person pronouns, modal adverbs, and words that contain a negative or positive meaning. This pragmatic function can occur in parenthetical structures in the middle of the utterance or in the right-periphery, which is the subject of this study. Many of these peripheral structures, which do not fit well syntactically, have already been identified in Ancient Greek (e.g. non-restrictive appositions, non-restrictive relative clauses, predicate and absolute participles, etc.). Nevertheless, there are two aspects of the

1 Quiero expresar antes de nada mi agradecimiento, que no es protocolario sino sincero, a Emilia Ruiz Yamuza, quien con sus enseñanzas inspiró este trabajo y ayudó luego a darle forma con sus comentarios y correcciones. También les agradezco a los dos informantes anónimos sus valoraciones, que de buen grado he incluido en la versión final. Huelga decir que, de todas las insuficiencias y errores que el trabajo tenga, sólo yo soy responsable.

comment function that have not yet been extensively studied, namely the scope of the comment and who formulates it. In this paper I will focus on both issues.

Keywords ▪ Pragmatics, comment function, subjectivity, Euripides

1. Introducción

La *función comentario* (FC) es una de las principales funciones pragmáticas que pueden desempeñar las estructuras que aparecen en el margen derecho o periferia del enunciado (Fuentes Rodríguez 2012a: 85–87, 2012b: 450–451)[2]. También puede darse, aunque no voy a ocuparme de ellas en este trabajo, a través de estructuras parentéticas que interrumpen el enunciado, como en (1):

(1) Aesop. 1.10–12: διόπερ πόρρωθεν στᾶσα, ὃ μόνον τοῖς ἀσθενέσιν καὶ ἀδυνάτοις ὑπολείπεται, τῷ ἐχθρῷ κατηρᾶτο («Así que, de pie en la distancia —*lo único que les queda a los débiles y a los inútiles*— lanzaba maldiciones contra el malvado»)[3].

Como puede inferirse del ejemplo anterior, la FC consiste en una intervención del hablante (*sujet d'énonciation*, Benveniste 1966) en su propio discurso, con la que emite una valoración sobre la oración precedente o un segmento de ella[4]. Normalmente, dicha valoración contiene un juicio de valor (positivo o negativo), pero también hay casos en los que el hablante se inmiscuye en su discurso para hacer una aclaración que él considera oportuna, pero que no resulta fundamental para la concreción del referente.

Sea cual sea el tipo del comentario, siempre se produce un desdoblamiento del hablante, que se traduce en una ruptura entre el plano

2 Con estructuras marginales o periféricas me refiero a los *extra-clausal constituents* de Dik 1997: 379–407, i.e., elementos aislados sintáctica y prosódicamente de la oración a la que pertenecen, y cuyo análisis debe hacerse desde un enfoque pragmático y no sintáctico. El estudio de estos elementos en griego antiguo ha sido abordado recientemente por Ruiz Yamuza 2015, 2016, 2017 y 2018. Para el español destacan los trabajos de Fuentes Rodríguez 2012a, b; 2014, 2015 y 2017, y para el inglés, sobre todo, el de Kaltenböck *et al.* 2011.

3 Para este ejemplo concreto de Esopo he seguido la edición teubneriana de Hunger 1970, mientras que para el texto griego de *Medea* y *Bacantes* he preferido la oxoniense de Diggle 1984 y 1994. En cuanto a las traducciones, todas son mías.

4 Este concepto de comentario no guarda ninguna relación con el de Hengelved & Mackenzie 2008: 92, quienes con *comment* designan toda la información que no es tópico. Tampoco coincide con el término *comment clause*, que hace referencia a elementos con estructura de cláusula (e.g. ingl. *I suppose*, *I mean*), marginales desde el punto de vista sintáctico y cuyo contenido es un comentario modal o metadiscursivo (Quirk *et al.* 1972: 778 y 1985: 1112–1113; Brinton 2008; Fuentes Rodríguez 2015).

objetivo de la aserción y el plano subjetivo del comentario. Por tanto, es frecuente encontrar primeras personas, verbos de opinión, palabras que indican juicio o apreciación, etc., en las estructuras sintácticas con FC (Ruiz Yamuza 2017: 154–156). Además de por la subjetividad, esta función se caracteriza por la falta de progresión temática, i.e., se produce una interrupción en la exposición de los hechos.

Las estructuras más productivas para la expresión del comentario son las oraciones de relativo apositivas, las aposiciones no restrictivas y los participios concertados. No obstante, se han identificado otras además de las ya citadas, como construcciones absolutas (en genitivo y acusativo), estructuras epitácticas, adjetivos incidentales[5] e incluso adverbios (cf. Ruiz Yamuza 2015 y 2017.).

Estas son, a grandes rasgos, las características de la *función comentario*. En la sección siguiente presento los resultados de su análisis en *Medea* y *Bacantes*, limitándome sólo a la periferia derecha del enunciado y obviando los ejemplos en interior de frase. Como podrá comprobarse, he prestado especial atención al autor del comentario, a las estructuras sintácticas utilizadas y al alcance del comentario, esto es, a su referente.

2. Función comentario en *Medea* y *Bacantes*

El conjunto de las dos obras presenta, salvo error, 33 casos de FC: 19 en *Medea* y 14 en *Bacantes*. En ambas predomina el comentario que introduce un juicio de valor frente al que aporta una información oportuna según el autor, pero irrelevante para la identificación del referente. Los escasos ejemplos que hay de este tipo (3 en total) se dan en *Medea* y coinciden todos en que están expresados por relativas no restrictivas[6]. Entre ellos se encuentra el que presento como (2). La relativa que introduce *οὕς* tiene por antecedente *νεκρούς*, que son los hijos (*τέκνα*) de Jasón. Está cargada de elementos subjetivos (*ἐγώ*, el verbo modal *ὄφελον*, referencia al oyente en *πρὸς σοῦ*), pero no introduce un juicio de valor positivo o negativo sobre los hijos. Tampoco puede decirse que ayude a concretar el referente, que ya está definido por la situación. Se trata, pues, de una reflexión que Jasón considera conveniente verbalizar para sumar dramatismo a sus palabras anteriores.

5 Los adjetivos incidentales son adjetivos predicativos que están separados de la oración por una pausa, tienen un carácter enfático y no quedan afectados por la negación de la oración en la que se insertan (e.g. esp. «Las abejas, *inquietas,* no liban el néctar»). Cf. Rodríguez Espiñeira 1991.

6 E. *Med*. 14, 1339–1343 y 1413.

ESTRUCTURAS	*MEDEA*	*BACANTES*
Aposiciones	7	7
Adjetivos incidentales	3	3
Oraciones de relativo	6	1
Participios conjuntos	3	3
Total	19	14

Tabla 1 ▪ Estructuras con FC en *Medea* y *Bacantes*

(2) E. *Med.* 1408–1414: {IA.} ἀλλ' ὁπόσον γοῦν πάρα καὶ δύναμαι / τάδε καὶ θρηνῶ κἀπιθεάζω, / μαρτυρόμενος δαίμονας ὥς μοι / τέκνα κτείνασ' ἀποκωλύεις / ψαῦσαί τε χεροῖν θάψαι τε νεκρούς, / οὓς μήποτ' ἐγὼ φύσας ὄφελον / πρὸς σοῦ φθιμένους ἐπιδέσθαι («Pero en la medida en que está permitido y puedo, lloro e invoco a los dioses, poniéndoles por testigos de que has matado a mis hijos y me impides tocarlos y enterrar sus cadáveres con mis manos, *a los que ojalá yo, tras engendrarlos, no hubiera visto nunca muertos por ti*»).

El catálogo de las estructuras que aparecen en el corpus está formado por oraciones de relativo, aposiciones, participios concertados y adjetivos incidentales (v. Tabla 1 *supra*). En concreto, la aposición es la construcción preferida en una y otra obra: 7 de 19 comentarios en *Medea* y 7 de 14 comentarios en *Bacantes* se construyen con aposiciones. Los mensajeros muestran cierta preferencia por la aposición para evaluar los acontecimientos que describen en sus *rhesis*, aunque también hay casos de oraciones de relativo de antecedente oracional con la misma función[7].

En (3) el mensajero está describiendo cómo se levantan las bacantes después del sueño, algo que considera «increíble de ver por su orden». Para formular su evaluación, cuyo alcance es toda la oración precedente, elige una aposición (*θαῦμα*), de la que depende un infinitivo adnominal (*ἰδεῖν*) y un genitivo de causa (*εὐκοσμίας*). Sobre *εὐκοσμίας*, a su vez, se construye una serie de aposiciones (*νέαι παλαιαὶ παρθένοι τ' ἔτ' ἄζυγες*) que, a modo de expansión, especifican en qué consiste ese orden (*εὐκοσμίας*).

(3) E. *Ba.* 692–694: {AΓ.} αἱ δ' ἀποβαλοῦσαι θαλερὸν ὀμμάτων ὕπνον / ἀνῆιξαν ὀρθαί, θαῦμ' ἰδεῖν εὐκοσμίας, / νέαι παλαιαὶ παρθένοι τ' ἔτ' ἄζυγες («Y otras, arrojando de sus ojos el robusto sueño, se irguieron de un salto, *cosa sorprendente de ver por su orden, jóvenes, ancianas y doncellas aún no desposadas*»).

7 E. *Ba.* 760 (oración de relativo) frente a E. *Ba.* 693, 1139 y E. *Med.* 1202 (aposiciones).

La aposición sirve también para juzgar a personas, no sólo hechos[8]. Esto puede verse en (4), ejemplo que, por otra parte, incluye todas las estructuras prototípicas de la FC: oración de relativo, aposición y participio concertado. La oración de relativo (*ὧν...σέ*) introduce una opinión, pero no un juicio de valor negativo o positivo sobre el antecedente (*Ἑλληνὶς γυνή*). Sin embargo, sí implican un juicio de valor los elementos que se refieren a *σέ* (sc. Medea): la aposición *κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ' ἐμοί* y el participio *ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν*.

(4) E. *Med.* 1339–1343: {ια.} οὐκ ἔστιν ἥτις τοῦτ' ἂν Ἑλληνὶς γυνὴ / ἔτλη ποθ', ὧν γε πρόσθεν ἠξίουν ἐγὼ / γῆμαι σέ, κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ' ἐμοί, / λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος / Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν («No existe mujer griega que se haya atrevido jamás a esto, *por delante de las cuales yo consideré digno desposarte a ti, unión cruel y funesta para mí, una leona, no una mujer, de naturaleza más salvaje que la tirrena Escila*»).

Normalmente, los comentarios expresados con aposiciones y participios concertados no resultan tan directos como los comentarios expresados por oraciones de relativo, en los que el hablante tiende a manifestarse explícitamente a través de la primera persona. En las aposiciones y los participios concertados el hablante se percibe únicamente por la elección intencionada que hace de sus palabras: adjetivos o adverbios de valoración positiva o negativa, o palabras cuyo contenido léxico es *per se* negativo o positivo. Así, en (5) Medea no dice explícitamente que la valoración *κακῶς φρονοῦντες* sea suya, pero se sobreentiende. Y se sobreentiende porque *κακῶς* envuelve un juicio negativo que sólo puede manar del hablante.

(5) E. *Med.* 248–250: {μη.} λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον / ζῶμεν κατ' οἴκους, οἱ δὲ μάρνανται δορί, / κακῶς φρονοῦντες («Dicen que nosotras vivimos en casa una vida libre de peligro y que ellos combaten con la lanza, *pero lo dicen sin saber*»).

En cuanto al alcance de los comentarios, los datos varían considerablemente de una obra a otra. Así pues, en *Medea* 8 de 19 comentarios recaen sobre el oyente; les siguen los comentarios a una tercera persona (3 casos), que puede participar o no en el drama, y los comentarios a oraciones completas (3 casos). Son escasos los comentarios del hablante sobre sí mismo (2 casos) y sobre segmentos cuyo referente es inanimado (2 casos). En *Bacantes*¸ sin embargo, sobresalen los comentarios a oraciones: así, encontramos 6 ejemplos frente a 3 comentarios sobre

8 Además de E. *Med.* 1339–1343 (ej. 4), cf. E. *Ba.* 324, 1232 y E. *Med.* 1331 y 1392.

una primera persona, 3 sobre una tercera persona animada, 1 sobre el oyente y 1 sobre un referente inanimado. La diferencia más notable se observa, pues, en los comentarios sobre el oyente (8 ej. *Medea* vs. 1 ej. *Bacantes*) y los comentarios sobre oraciones (3 ej. *Medea* vs. 6 ej. *Bacantes*). Pero, a pesar de lo llamativo de la divergencia, buscarle una explicación racional no parece útil.

La escasez de comentarios a una primera persona (2 en *Medea* y 3 en *Bacantes*) sí puede resultar reveladora. Aunque sería necesario un corpus más amplio para llegar a conclusiones contundentes, se puede aventurar, sin embargo, que hay una tendencia a que los personajes hagan comentarios sobre su entorno (el oyente o un personaje ausente en escena, por ejemplo) antes que sobre sí mismos. En los casos en que ocurre, el alcance del comentario puede ser múltiple, si el hablante se incluye dentro de un grupo (el *yo* comenta sobre un *nosotros*), o individual, si el comentario recae exclusivamente sobre el hablante (el *yo* comenta sobre el *yo*). Parece que en este tipo de comentarios existe cierta preferencia por el uso de participios concertados, como en (6), y adjetivos incidentales, como en (7)[9]. En ambos ejemplos el objeto del comentario es el propio hablante y nadie más[10].

(6) E. *Ba*. 504: {ΔΙ.} αὐδῶ με μὴ δεῖν, σωφρονῶν οὐ σώφροσιν («Digo que no me ates, *siendo moderado yo con inmoderados*»).

(7) E. *Med*. 483–485: {ΜΗ.} αὐτὴ δὲ πατέρα καὶ δόμους προδοῦσ' ἐμοὺς / τὴν Πηλιῶτιν εἰς Ἰωλκὸν ἱκόμην / σὺν σοί, πρόθυμος μᾶλλον ἢ σοφωτέρα («Y yo, tras traicionar a mi padre y a mi casa, he llegado contigo a la Peliótide, a Yolco, *más por arrebato que por sensatez*»).

Los comentarios a oraciones (9 entre las dos obras) también proporcionan datos interesantes[11]. Hasta ahora sólo se habían identificado las oraciones de relativo como las únicas estructuras posibles para expresar comentarios sobre toda la oración precedente, pero ya se ha visto que los mensajeros tienden a emplear aposiciones con el mismo fin. Es incluso posible encontrar adjetivos incidentales en neutro que valoren la aserción anterior. Es lo que ocurre en (8), donde el comentario no

9 E. *Med*. 408–409, 485 (adjetivos incidentales); E. *Ba*. 504 (participio concertado) y 505 (adjetivo incidental).

10 Para un caso de comentario de alcance colectivo, cf. E. *Med*. 407–409.

11 E. *Med*. 14 (oración de relativo), 1035 (adjetivo incidental), 1202 (aposición); E. *Ba*. 341 (oración de relativo), 693–694 (aposiciones), 760 (oración de relativo), 1100 (aposición), 1139 (aposición) y 779 (aposición).

afecta al enunciado completo, sino sólo a los infinitivos precedentes (sc. *γηροβοσκήσειν* y *περιστελεῖν*).

(8) E. *Med.* 1032–1035: {ΜΗ.} ἦ μήν ποθ' ἡ δύστηνος εἶχον ἐλπίδας / πολλὰς ἐν ὑμῖν, γηροβοσκήσειν τ' ἐμὲ / καὶ κατθανοῦσαν χερσὶν εὖ περιστελεῖν, / ζηλωτὸν ἀνθρώποισι («Tuve en su día, desgraciada de mí, muchas esperanzas puestas en vosotros, que me alimentaríais en la vejez y, una vez muerta, prepararíais piadosamente mi funeral con vuestras manos, *cosa envidiada por los hombres*»).

Por último, conviene traer a colación una serie de estructuras que, aunque suponen una clara ruptura entre el plano objetivo y subjetivo, no desempeñan la función comentario. Me refiero a construcciones del tipo *οἶδ' ἐγώ* (E. *Med.* 949) y *γιγνώσκω καλῶς* (E. *Med.* 228, 935), entre otras. Con ellas el hablante interviene en su discurso para mostrar el grado de certeza que confiere a sus palabras, pero no para emitir un juicio de valor sobre las mismas. Se trata, por tanto, de comentarios modales. Las estructuras con que se expresan bien podrían considerarse *comment clauses* (CCs): tienen forma de cláusula, distribución parentética y no están fosilizadas del todo, lo cual distingue las CCs de los operadores discursivos (Fuentes 2015).

El corpus presenta variantes de *οἶδ' ἐγώ* (pero no de *γιγνώσκω καλῶς*) interesantes a este respecto. Así pues, frente a la forma *οἶδ' ἐγώ* (E. *Med.* 943), encontramos la variante ampliada con *σάφα* en *σάφ' οἶδ' ἐγώ* (E. *Med.* 963) y también una forma sin *ἐγώ* en *σάφ' οἶδα* (E. *Med.* 94). En otras obras del autor hay casos de *οἶδα* sin más, con un comportamiento parentético también (E. *El.* 683 y E. *Hel.* 253). Todo este abanico de posibilidades sugiere que la construcción *(σάφ') οἶδ' (ἐγώ)* está en vías de gramaticalización: ha adquirido movilidad en la frase como elemento parentético, pero no ha llegado a desarrollar una forma fija.

3. Conclusiones

Los ejemplos de *Medea* y *Bacantes* confirman que la principal característica de la *función comentario* es la subjetividad, además de la falta de progresión temática. La presencia de elementos subjetivos, como ha podido comprobarse, no siempre implica un juicio de valor (positivo o negativo). Por esta razón, es conveniente distinguir dos tipos de comentario: los juicios de valor y las aclaraciones que hace el hablante interviniendo explícitamente en su discurso.

No se han encontrado estructuras sintácticas nuevas, además de las ya identificadas por Ruiz Yamuza en trabajos anteriores, con las que

expresar la FC. A juzgar por los datos, las estructuras preferidas para formular comentarios son las oraciones de relativo, los participios concertados, los adjetivos incidentales y, sobre todo, las aposiciones. Hemos señalado que los mensajeros en sus *rhesis* tienden a evaluar los acontecimientos que describen con aposiciones, que casi siempre contienen un sustantivo abstracto.

Por último, hay estructuras con las que se expresa una intervención del hablante, pero a la manera de un comentario modal, de modo que no es correcto atribuirles la FC. Por su forma podrían ser consideradas *comment clauses*, pero la descripción de sus funciones aún está por explorar.

Edición crítica de los grafitos de la iglesia de Santiago de Peñalba

Critical Edition of the Graffiti Inscribed in Santiago de Peñalba's Church

ÁLVARO LORENZO FERNÁNDEZ

Universidad Complutense de Madrid
aloreno2@ucm.es

Resumen ▪ Tras las obras de restauración acometidas entre 1995 y 2004 en la iglesia de Santiago de Peñalba (Peñalba de Santiago, León) salieron a la luz un elevado número de grafitos con diversas inscripciones, dibujos y formas, antes semiocultos bajo sucesivas capas de revoque. Poco tardó la comunidad científica en poner sus ojos sobre tan preciados documentos, por lo que al punto se empezó a generar abundante bibliografía sobre su función, su datación o sus diversas lecturas. No obstante, no había aparecido aún una verdadera edición crítica y conjunta de todos ellos. Tratando de paliar esta significativa carencia acometimos la empresa de clasificar y editar desde una perspectiva puramente filológica la totalidad de aquellas inscripciones textuales. Nuestra intención en el presente artículo es repasar las principales conclusiones derivadas de la edición y el estudio de dicho *corpus*, así como presentar algunas de las inscripciones más reseñables en él recogidas.

Palabras clave ▪ grafitos, Santiago de Peñalba, epigrafía medieval, monacato, mozárabe

Abstract ▪ After the restoration work executed since 1995 to 2004 in Santiago de Peñalba's church (Peñalba de Santiago, León) appeared a large number of graffiti with different inscriptions, patterns and shapes, previously semi-hidden under some layers of plaster. The scientific community did not take long to pay attention to such precious documents, so quickly began to generate abundant bibliography about their function, their dating or their diverse readings; nevertheless, a true critical and collective edition of all of them had not yet published. Trying to solve this significant lack, we decided to classify and edit the totality of those inscriptions that contained text. Our intention in this article is to review the most notable inscriptions of the *corpus* as well as the main conclusions derived from its edition and study.

Keywords ▪ graffiti, Santiago de Peñalba, medieval epigraphy, monasticism, mozarabic

1. La iglesia de Santiago de Peñalba

La pequeña localidad berciana de Peñalba de Santiago (a escasos 14 km de Ponferrada) alberga una excepcional iglesia que es para muchos la verdadera joya del arte mozárabe leonés del s. x. Tanto es así que está catalogada como Monumento Histórico Artístico desde 1931 y, como es natural, existe una más que abundante bibliografía sobre los más variados aspectos que a ella conciernen. No ahondaremos en todos ellos, sino que bastará con poner de relieve dos cuestiones: que hablar del pueblo de Peñalba es necesariamente hablar de monacato y que, precisamente, hablar de su iglesia es hablar de un edificio concebido como lugar de reposo para el más célebre de todos aquellos monjes que otrora habitaran allí. Ese hombre del que hablamos es san Genadio (*c.* 850–936), el ideólogo y precursor de lo que hoy conocemos bajo el sobrenombre de «Tebaida berciana»: la densa red de eremitorios prebenedictinos fundados en el entorno del río Oza. El nódulo central de la red era el cercano San Pedro de Montes, renovado en el año 895 dos siglos y medio después de su primigenia fundación por Fructuoso de Braga, y el monasterio de Peñalba (fundado *ex novo c.* 915) uno de sus cenobios más íntimamente ligados.

No es pertinente alargarnos más en estas vicisitudes, pero sí es necesario dejar claro que tras nuestra obra hay un esfuerzo por traer al presente los referentes y ambientes culturales que empapaban la Peñalba de los siglos subsiguientes a su fundación. Dada la dificultad que se nos presenta, más allá de la paleográfica, para entender las manifestaciones epigráficas que sometemos a estudio, resulta absolutamente capital comprender en profundidad las «múltiples relaciones históricas, sociales y culturales entre ese texto y su época, entre el autor —anónimo o no, público o particular— y sus lectores, y entre ellos y el conocimiento que de ellos tenemos» (Velázquez 2008: 27).

2. Unas inscripciones metodológicamente complejas

Las inscripciones peñalbesas generan problemas por su doble naturaleza a la hora de justificar metodológicamente nuestra edición: por ser grafitos y por ser medievales. Hay que recordar que la epigrafía medieval es una ciencia relativamente joven, con una tipología diferente en muchos puntos de la epigrafía clásica, y que las propuestas que han aspirado a sistematizarla no parece que lo hicieran pensando en grafitos a tenor de lo mal que se acomodan estos a sus categorías.

Tampoco nos acaban de convencer formulaciones pensadas para grafitos de épocas anteriores, pues el grafito medieval presenta unos rasgos propios, tal y como ha demostrado Lorenzo Arribas (2016): al contrario que el grafito de época antigua, no suele adquirir un tono amoroso, político o invectivo y tampoco es marginal como en épocas posteriores al medievo, actualidad incluida, pues abundan en iglesias a simple vista. En muchos sentidos tienen más en común los graffitis de hoy día con, por ejemplo, los pompeyanos, que estos (por más que estén en latín) con los medievales.

Parece claro entonces que es necesario el estudio de sus funciones y características al margen de la corriente diacrónica de la grafitología y de la corriente sincrónica de la epigrafía medieval, algo sobre lo que intenta ahondar el ya referido artículo de Lorenzo Arribas (2016). Será la base que usemos para ordenar y cribar el *corpus*, aunque, eso sí, con una ligera variación: de las cuatro categorías que se plantean, a saber, grafitos figurativos, contables, textuales y musicales, no parece que entre nuestras inscripciones haya de esta última clase. Al partir de una perspectiva puramente filológica solo editaremos críticamente aquellos denominados textuales.

3. Los grafitos de la iglesia de Santiago de Peñalba

Es momento, ahora sí, de hablar de los protagonistas de este trabajo, los grafitos peñalbeses, a los que sometimos a varias autopsias *in situ* durante el verano de 2017. Si bien la principal razón que nos ha motivado a emprender esta empresa es la inexistencia de una edición crítica completa de los grafitos de la iglesia de Santiago de Peñalba, no debe deducirse de ello que no haya bibliografía sobre el tema. Es más, a partir de ella reunimos una serie de datos, apuntes y opiniones claves en el desarrollo de nuestra labor. Por ejemplo, Suárez-Inclán & Tejedor (2006) confirman que las inscripciones están en el nivel más antiguo del enlucido (ss. x–xiv), dándonos así una horquilla temporal concreta. Otros estudios se encargan de ofrecer y localizar algunas inscripciones, de dibujar por completo los grabados de las paredes, de elucubrar sobre su motivación y origen, pero nunca llegan a catalogar todos los grafitos con medidas, fotos, descripciones y comentarios paleográficos o filológicos. Serán esos vacíos de la investigación los que aspiramos a completar recogiendo y estudiando todo el conjunto textual, incluyendo grafitos desconocidos hasta el momento.

3.1. *Características generales*

Bien se puede afirmar que la heterogeneidad es la característica más notable del conjunto: dentro del yacimiento grafitero de Peñalba podremos hablar de diferentes manos, localizaciones, estados de conservación, cronologías, temas, funcionalidades e, incluso, lenguas. Por ello estimamos que ordenarlos por su situación dentro de la iglesia era lo más racional y, dentro de cada pared, numerarlos de izquierda a derecha y de arriba abajo a la hora de inventariar los 73 grafitos editados, 53 de ellos inéditos o desconocidos.

Localizamos así hasta cinco muros con inscripciones: los norte y sur del *chorus*, el oeste de la capilla norte, el sur del *extra chorus* y la zona norte del ábside occidental. Obviamente, no todas tendrán la misma productividad; el *chorus* concentra la inmensa mayoría de grabados (64 en total), mientras que en otras zonas como el ábside occidental distinguimos exclusivamente uno. Si bien existen zonas con imperfecciones, hay que agradecer a los constructores el empleo de materiales de tan alta calidad (el análisis de las restauradoras ha revelado que cuenta con 9 partes de marmolina por cada 1 de áridos). Sin un revoco tan terso y firme apenas sí nos habrían llegado noticias no ya sólo de los grafitos, sino tampoco de los magníficos frescos de la iglesia. Tan sólo en la capilla norte hemos perdido buena parte del revoco original, por lo que no es un dato que incida en demasía en que conservemos más o menos grafitos en unas partes que en otras. Simplemente no parece que se siguiera ningún tipo de patrón a la hora de inscribir unos grafitos que forman un laberinto en el que a menudo varias capas se superponen y la lectura se dificulta: debemos imaginar su composición como una sucesión de manos que a lo largo de la horquilla temporal marcada por el estrato arqueológico han ido esgrafiando aquello que mejor les parecía en un lugar aparentemente aleatorio. El estudio paleográfico también sustenta esta teoría al concluir con la certeza de que existen caligrafías de distintas personas y de distintas épocas en las paredes, y no es el único que lo hace, ya que analizar los diferentes temas y funcionalidades conduce al mismo resultado. Observamos desde simples letras o nombres a citas de autores como Smaragdo o Beda, pasando por todo un abanico de *hortationes* formulares de la liturgia, invocaciones a la Virgen, exvotos a Genadio, aclaraciones de lo que representan dibujos cercanos, *invocationes* en griego o, al modo de la famosa fíbula de Preneste, incluso un grafito que reza *Rodericus me fecit*.

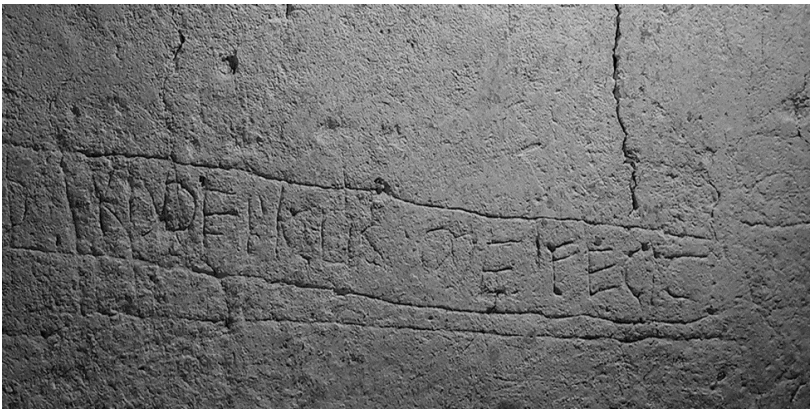

Figura 1 ▪ Grafito 6, foto del autor.

3.2. *Grafitos más destacados*

Sirva esta pequeña antología de cuatro grafitos para ilustrar el calado del *corpus* de Peñalba de Santiago. Precisamente su importancia hace que sólo uno permaneciera sin bibliografía hasta ahora, por lo que no son de los que contamos como inéditos, aunque tampoco se puede decir que estuvieran críticamente editados. Nuestra edición, todavía en vías de publicación, es la referencia que vamos a seguir para numerarlos.

3.2.1. *Grafito 6*

Situado en el *chorus*, pared norte, a 30 cm del margen izquierdo y 25 cm sobre el suelo. Ligeramente inclinado en diagonal de izquierda a derecha. Campo epigráfico de 5 × 37 cm. Letras de 3 × 2 ó 4 cm, según los caracteres. Estado de conservación bueno, aunque ligeramente desdibujado. Imagen en Figura 1.

Texto:

Rodericus me fecit

El estado de conservación, la letra pulcra y la ausencia de abreviaturas o nexos hacen de este grafito uno de los más sencillos de leer. Todos los caracteres están en mayúsculas y enmarcados por un rectángulo. Paleográficamente destaca la primera *i*, de un tamaño algo superior a los demás caracteres, la *m* con brazos lobulados, no rectos, y la *t* dibujada con un trazo horizontal inferior redondeado. También llama la atención

un aspecto lingüístico, y es que el nombre del autor aparece claramente con *o* en la primera sílaba cuando es bastante habitual encontrarlo con *u*. Se ha intentado identificar a este personaje histórico, del que Guardia Pons (2008) dice que no puede ser el mismo *Rodericus* que conocemos por ser el último abad de Peñalba (hasta el 1194). Jimeno Guerra (2015), por su parte, encuentra un paralelo en el monasterio de Barbadelo de otro abad-escriba de grafitos, con lo que no habría dificultad en este sentido, así como tampoco la habría paleográficamente.

3.2.2. *Grafito 38*

Grafito situado en el *chorus*, pared norte, a 215 cm del margen izquierdo y 192 cm sobre el suelo. Campo epigráfico de 4 × 12 cm. Las letras del inicio de la primera línea son mayores, 1,6 × 1,2 cm, pero luego se van haciendo más pequeñas paulatinamente hasta que en la segunda línea no pasan de 1 × 0,7 cm. Estado de conservación malo. Ciertos peines de contabilidad se han superpuesto sobre unas letras ya de por sí pequeñas y poco profundas. Imagen en Figura 2.

Texto:

Quia ergo̩ mo̩r̩⟨s intravit per feminam⟩
apte rediit ⟨e⟩t vita ⟨per⟩feminam

Cf. Migne (1862: vol. 94, 9–10).

Un simple vistazo sirve para darse cuenta de que estamos ante una de las inscripciones más importantes del conjunto peñalbés. Lamentablemente hay partes de ella, sobre todo el final de la primera línea, que ya no se pueden leer. Por fortuna es uno de los pocos casos en que la zona perdida puede ser restituida gracias a la consulta directa de su fuente literaria, identificada con Beda el Venerable gracias al trabajo de Lorenzo Arribas (2015). No sabemos si ya en tiempos de Genadio se podía disfrutar de la lectura de este importante Doctor de la Iglesia irlandés en la Tebaida berciana (en su Testamento se incluye la donación de un *liber Doctorum*), pero lo que este grafito deja claro es que en algún momento circularon por allí sus escritos.

Paleográficamente el texto da la sensación de haber partido de una minuta, pues, aunque lógicamente no conservemos el original ni tampoco un pautado en la pared, la dedicación del escriba en cada letra, la escritura casi totalmente recta y la adecuación del espacio a las medidas de los caracteres sugieren un estudio previo de las circunstancias

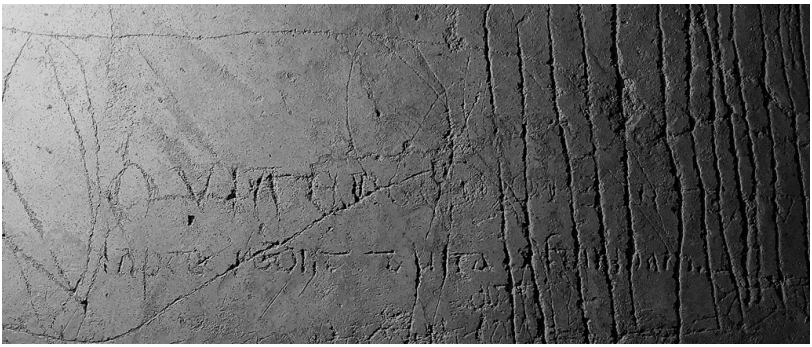

Figura 2 ▪ Grafito 38, fotografía del autor.

antes que una inscripción espontánea (al contrario de lo que predomina en el *corpus*). La primera línea está escrita casi exclusivamente en mayúsculas, destacando la primera *a* sin trazo horizontal. La segunda, sin embargo, ha sido grabada al completo en una minúscula carolina casi totalmente libraria, como si la hubieran copiado de algún códice (¿quizá ejerció este de minuta?). Entre sus caracteres destacan la *t* con trazo inferior redondeado, muy similar al visto en el grafito 6 y las *a* y *d* con panza redondeada y trazo superior ornamental casi caligráfico.

3.2.3. *Grafito 40*

Grafito situado en el *chorus*, pared norte, a 205 cm del margen izquierdo y 179 cm sobre el suelo. Campo epigráfico de 6 × 40 cm. Primera línea más larga (40 cm) que la segunda (32 cm). Letras uniformes de unos 2 × 1 cm sin espacio entre letras ni palabras. Muy bien conservado a pesar de las rayas que lo atraviesan. Imagen en Figura 3.

Texto:

C⟨re⟩do qu⟨a⟩e re⟨s⟩p⟨on⟩sio hominem salvat ⟨e⟩t ab /
eterno interitu liberet

Guardia Pons (2008): 1–2 [...]Cdoqve rep[re(he)n]sio hominem salvat [e]t ab / eterno inferitu liberet.

Cf. Migne (1863: vol. 102, 263–264)
Cf. Epistola I Petri, III, 21.

Esta es, sin ninguna duda, la más importante y bella de toda la iglesia de Peñalba. Está escrita con unas mayúsculas ligeramente mayores que

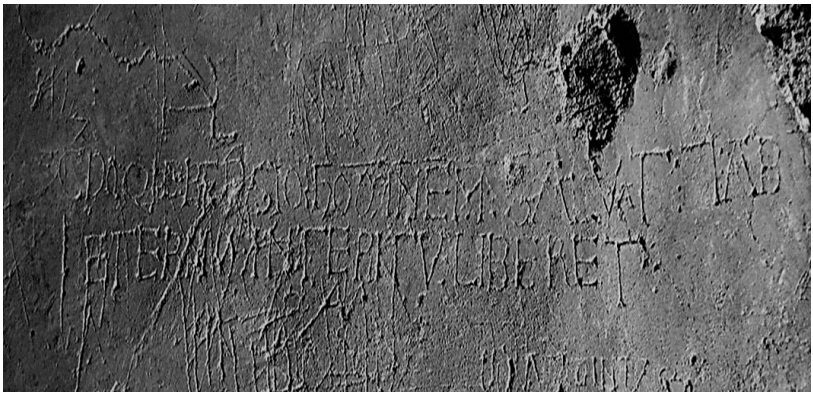

Figura 3 ▪ Grafito 40, fotografía de J. M. Lorenzo Arribas.

casi cualquier letra registrada en el muro, por lo que reclama la atención a primera vista. La tipografía de los caracteres resulta a todas luces resultado de un proceso de escritura en el que nada ha quedado al azar: aún se ve el pautado inferior y superior de cada línea y la igualdad en la distribución de los espacios dentro de ellas sugiere que también se calculó el hueco destinado individualmente a cada letra. Otros muchos indicios paleográficos nos indican que estamos ante una inscripción monumentaliza, destinada a perdurar en el tiempo, como por ejemplo el juego de simetría entre las *t* de *salvat* y *(e)t*, el trazo horizontal que sale de la *h* de *hominem* para cubrir toda la palabra o los signos de interpunción (:) entre palabras. Un trabajo capital para conocer en profundidad este grafito es el de Lorenzo Arribas (2013), el primero en poner en relación esta preciosa inscripción con la glosa de Smaragdo a la *Epístola* 1 de Pedro. Se ha sugerido que probablemente quedara en la pared como resumen de un dogma de fe a la vez que como recordatorio para responder durante la celebración de la liturgia. Otro asunto diferente es cómo y cuándo llega la obra de Smaragdo a Peñalba. Si, como indica Álvarez Palenzuela (1993) era habitual desde época de Alfonso III (852–910) introducir su obra junto con los *Diálogos de Gregorio Magno* en las nuevas fundaciones como apoyo a la introducción de la Regla de San Benito, esto supone que no llegó Smaragdo al cenobio peñalbés hasta su conversión a la regla casinense *circa* 1105.

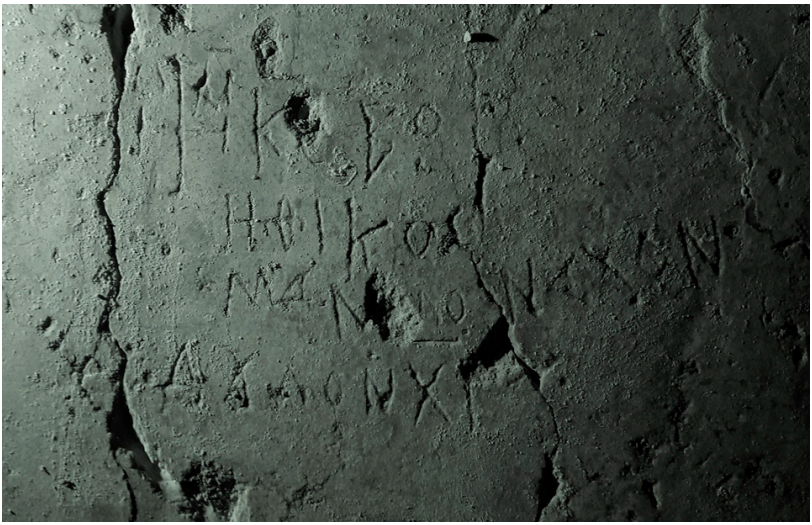

Figura 4 ▪ Grafito 73, fotografía del autor.

4. Grafito 73

Grafito situado en el ábside occidental, pared norte, a 310 cm de la jamba derecha del arco que abre el ábside al *extra chorus* y 153 cm sobre el suelo. Ligeramente en diagonal ascendente. Cada letra mide 1 × 0,5 cm. El espacio entre unas y otras oscila entre los 0,25 cm y los 0,35 cm, excepcionalmente en algún punto llega a los 0,5 cm. La inscripción en su conjunto ocupa un campo epigráfico de 6 × 11,5 cm en su punto más extremo (línea 2). La cruz que acompaña 2,5 × 2 cm. Inédito y desconocido hasta el momento. Imagen en Figura 4.

Texto:

Ω ⟨crux⟩A Ι⟨α⟩κωβο⟨ς⟩
ηθικος
μαμ[.] μοναχον
δο^υλον Χρ⟨ιστου⟩

El espacio sagrado donde reposan los huesos de los santos Genadio y Urbano se había mantenido incólume de otros enterramientos y otras inscripciones, por lo que esta que aquí tenemos es toda una rareza. Algunas letras, las menos, han desaparecido, pero las que se ven pueden leerse a pesar de la poca profundidad con la que el autor las inscribió.

La primera de estas lagunas la podemos reconstruir proponiendo la existencia de una *invocatio* al santo patrón de la iglesia, Santiago, expresada mediante un nominativo de título o temático bastante habitual. Sin embargo, la segunda se encuentra en un lugar sumamente delicado: el nombre de aquel «monje y siervo de Cristo» que realiza la inscripción o el verbo que articule la sintaxis. Lamentablemente, esta laguna debe quedar aún en discusión. Todo el grafito está en mayúsculas y no hay mayor particularidad que una alfa horizontal en *μοναχόν* o el nexo ο/υ en *δοῦλον*. No puede menos que resultarnos sorprendente el empleo de la lengua griega en plena Edad Media hispana, no caracterizada especialmente por un gran conocimiento de ella. Una razón que bien podría esgrimirse es la condición de lugar de peregrinaje adquirido por Peñalba a raíz de la muerte de Genadio: algún peregrino venido de lejos pudo manejar el griego y decidir dejar allí su recuerdo.

Visión de la realeza y la tiranía en Isócrates

The Vision of Royalty and Tyranny in Isocrates

AITOR LUZ VILLAFRANCA

Universidad Autónoma de Madrid
aitor.luz@uam.es

Resumen ▪ En la obra de Isócrates se evidencia uno de los elementos ideológicos fundamentales en el pensamiento griego clásico, la diferencia entre «realeza» y «tiranía». Tradicionalmente, se ha considerado que la justificación de los regímenes unipersonales constituye una excepcionalidad de un autor inconsistente y cambiante. Por esta razón, se pretende llevar a cabo un análisis de la obra del orador diferenciando dos tendencias básicas en el empleo del vocabulario real, una tradicionalista y otra innovadora. Asimismo, a través de una mirada a la literatura contemporánea y anterior, se evidencia que la excepcionalidad de Isócrates no es tal, sino que la diferencia entre realeza y tiranía no tan nítida y, además, la segunda es susceptible de concepción positiva. Finalmente, un recuento y análisis de los términos, fundamenta esta opinión, ya que permite observar los patrones existentes en la asunción de la tiranía como parte constituyente del mundo griego.

Palabras clave ▪ Isócrates, tiranía, *basileía*, Platón

Abstract ▪ In the work of Isocrates one of the fundamental ideological elements in classical Greek thought, the difference between «royalty» and «tyranny», is evident. Traditionally, the justification of single-person regimes has been considered to be an exceptionality of an inconsistent and changing author. For this reason, it is intended to carry out an analysis of the speaker's work by differentiating two basic trends in the use of real vocabulary, one traditionalist and the other innovative. Likewise, through a look at contemporary and earlier literature, it is evident that Isocrates' exceptionality is not such, but that the difference between royalty and tyranny is not so clear and, furthermore, the latter is susceptible of positive conception. Finally, a recount and analysis of the terms supports this view, since it allows us to observe the existing patterns in the assumption of tyranny as a constituent part of the Greek world.

Keywords ▪ Isocrates, tyranny, *basileía*, Plato

1. Introducción

Sin duda, el mundo griego habría sufrido una polarización de su identidad cultural, especialmente reformista (o reaccionaria), en la etapa clásica. De esta manera, la Helenidad habría definido sus patrones culturales en aras a una diferenciación entre lo endógeno y lo exógeno marcada no sólo por la divergencia geográfica, sino también por un comportamiento ligado a ella. Una de las esferas en las cuales habría incidido la demarcación de la identidad helénica es la figura de la realeza. Así, frente a algunas de las opiniones constantemente repetidas, considero conveniente un estudio que establezca una serie de patrones en el empleo de un vocabulario del poder unipersonal, refutando la visión tradicional de la monarquía como ajena al mundo griego y su intelectualidad. Con el objetivo de potenciar esta visión, procederé a una lectura del *corpus* isocrateo, mas siempre comparado con la literatura existente en su época (Platón, Jenofonte y Aristóteles), así como con la pretérita. En este sentido, nos gustaría contraponer dos tendencias de uso en el vocabulario relativo a la realeza y la tiranía, una tradicional y otra reformista, en el caso de Isócrates, si bien ambas dos encuentran coherencia por medio de la visión del empleo de tal campo terminológico en los intelectuales de su época. Finalmente, un cuadro explicativo de los usos de este vocabulario nos servirá de herramienta para atender a la visión isocratea de la realeza y la posibilidad de concepción de la misma para el mundo griego clásico.

2. La visión tradicional de la realeza y la tiranía en Isócrates

Prolífica y extensa ha sido la investigación acerca de la tiranía en época clásica, pero, desafortunadamente, casi siempre unánime. En efecto, el «tirano» constituye un estigma permanente en el mundo helénico, un espejo frente al cual confrontarse y que aborrecer, como ya se ha entrevisto en plena época arcaica (Parker 1998: 155 ss.). Frente a la tiranía, se despliega la *basileía*, la cual, por influencia homérica, se ve transida de un halo de majestad. De este modo, esta visión dicotómica entre *basileía* y tiranía se mantendría, postergaría e instrumentalizaría en la propia construcción del pensamiento griego a lo largo de eras (McGlew 1996: 140 ss.; Raaflaub 2004: 63 ss.), por lo cual numerosos autores han identificado su persistencia en los discursos de Isócrates:

> Afirmo que tú debes ser el bienhechor de los griegos, reinar sobre los macedonios (*Μακεδόνων δὲ βασιλεύειν*) y mandar sobre el mayor número posible

> de bárbaros. Si haces esto, todos te lo agradecerán, los griegos por los beneficios que reciban, los macedonios porque los gobernarás como un rey, no como un tirano (*βασιλικῶς ἀλλὰ μὴ τυραννικῶς*), y los demás pueblos porque, libres de la dominación bárbara, tendrán un gobierno griego. (Isoc. *Phil*. 154. trad. Guzmán Hermida 2007)

En el pasaje anterior se da buena prueba de esta perpetuación de la dicotomía entre el rey y el tirano, no siendo, en absoluto, un *unicum*, sino tendencia probada a lo largo de la obra de Isócrates (Isoc. *De pace*. 89, 91; *Enc. Hell*. 32–33; *Ad. Fil. Ias*. 12), tal y como nos han demostrado numerosos autores (Birgalias 2015: 63; Bouchet 2015: 134–135).

En cualquier caso, parece bastante evidente que Isócrates es receptor y catalizador de una tendencia antigua respecto a la oposición entre realeza y tiranía. Ya en la obra de Solón (Fr. 23 West) accedemos a una prefiguración del tirano como figura negativa, así como en la lírica de Alceo (fr. 348 L. P.). Asimismo, distintos pasajes de Heródoto, a pesar de la oposición de Waters, indagan todavía más en esta contraposición de ambas figuras. El propio debate sobre la constitución de los persas de Heródoto (3.80–82) argumenta en este sentido, puesto que el discurso referido por Otanes (3.80) presenta al tirano como lascivo, envidioso y soberbio frente a la visión tradicional benévola del rey, encarnada por Darío (3.82). No obstante, en la literatura anterior al s. IV, el mayor exponente de la dicotomía se encuentra en la obra de Tucídides:

> Al hacerse Grecia más poderosa y dedicarse todavía más que antes a la adquisición de riquezas, en la mayoría de las ciudades se establecieron tiranías con el aumento de los ingresos (antes había monarquías hereditarias con prerrogativas delimitadas). (Thuc. 1. 13. trad. Esbarranch Torres 1990)

Efectivamente, este último pasaje profundiza en la legitimidad de ambas figuras, situando la fuente de la misma para el tirano en la riqueza, valor material y más voluble que la *timé* real. En cualquier caso, el s. IV, con el desarrollo de la práctica real, también alimenta la sempiterna división entre tirano y rey, como se percibe en los propios relatos de Jenofonte (*Hier*. 2.7–8), a lo largo del libro 3 de la *República* de Platón, así como en el principal tratado de política de la Antigüedad:

> La tiranía, como se ha dicho muchas veces, no mira en nada al bien común, sino a su provecho personal. El objetivo del tirano es el placer, el del rey es el bien. Por eso, entre las ambiciones, las del tirano son las riquezas, las del rey las que hacen referencia al honor; y la guardia del rey es de ciudadanos, y la del tirano es de mercenarios. (Arist. *Pol*. 5. 1311a. trad. García Valdés 1988)

Por tanto, la lectura de los textos garantiza el tradicionalismo de Isócrates en cuanto a la perpetuación de la antigua dicotomía entre el rey y el tirano, lo cual constituye tónica imperante del pensamiento griego tanto en momentos pretéritos, como en los contemporáneos al autor, si bien vamos a analizar la ruptura de esta tendencia en el pasaje siguiente.

3. Hacia el reformismo en la visión de la realeza y la tiranía

No obstante, la inconsistencia de Isócrates, no sólo en cuanto a su ideario político, sino concretamente con respecto al uso terminológico, se ha construido en torno a una serie de pasajes en donde parece emplear de un modo indistinto los términos aparentemente irreconciliables de «tirano» y «rey»:

> Aunque Evágoras hubiera brillado en cosas pequeñas, convendría elogiarle con palabras semejantes. Ahora bien, todos reconocerían que la tiranía es el mayor, el más venerado y el más disputado de los bienes divinos y humanos (*τυραννίδα καὶ τῶν θείων ἀγαθῶν καὶ τῶν ἀνθρωπίνων μέγιστον καὶ σεμνότατον καὶ περιμαχητότατον*). (Isoc. *Evag.* 40. trad. Guzmán Hermida 2007)

Esta visión positiva del poder fuerte ejercido por la «tiranía» queda atestiguado en los discursos *Evágoras* (*Evag.* 46), *A Nicocles* (*Ad. Nic.* 21) o *Encomio de Helena* (*Enc. Hell.* 37). A su vez, Isócrates hace referencia a la conveniencia de la tiranía en otros discursos, fundamentalmente en los discursos chipriotas, los dirigidos a Filipo y los tiranos de Feras, así como el *Encomio de Helena*, lo cual condujo a hablar de la incoherencia y la falta de precisión del orador ateniense en la aplicación de los términos, ya que en buena parte de su obra se mantiene la distinción entre realeza como forma de poder unipersonal positivo y tiranía como el negativo.

No obstante, la revisión de la figura de Isócrates en los últimos tiempos ha conducido a matizar la excepcionalidad de éste por medio de su comparación con los desarrollos intelectuales coetáneos y anteriores. De este modo, algunos autores (Levy 1993: 8; Parker 1998: 149–155) han argumentado en contra de una diferenciación absoluta respecto al uso de los términos de la familia de *týrannos* y los de *basileús* ya en la literatura anterior al orador ático. Así, ya en época arcaica, Arquíloco califica la tiranía como «deseable» (fr. 23 West), mientras que Hierón de Etna, *týrannos* siciliano, es dotado de virtudes grandilocuentes por parte de Píndaro (*Pyth.* 3.85–90). Incluso, el propio Heródoto revela ambivalencia en la cuestión, alegando algunos autores (Levy 1993: 9) que no tiñe la tiranía de elementos exclusivamente negativos.

En cualquier caso, estudiosos como Azoulay (2006: 136 ss.; 2012; 347 ss.) o Christodoulou (2016: 142–143) o Pontier (2016: 52–54) han señalado, con tino, que, dada la coyuntura existente en el s. IV a.C., hay un proceso intelectual de legitimación del poder unipersonal. En este sentido y más allá de la demonización del tirano desplegada a lo largo de *República*, Platón considera que es conveniente para el buen desarrollo de la ciudad la conjunción del tirano con el nomoteta (Plt. *Lgs*. 4. 710 a-b). El mismo proceso de pensamiento puede ser identificado en las obras de Jenofonte o Aristóteles (*Hier*. 8. 1) o Aristóteles (*Pol*. 5. 1315b), los cuales a lo largo del *Hierón* y la *Política*, respectivamente, van a proporcionar una serie de consejos y prescripciones a los tiranos para que mantengan su régimen por medio de la aproximación a la figura venerable del *basileús*[1].

Por medio de estos dos puntos, se ha señalado que la supuesta inconsistencia de Isócrates en el uso terminológico de *basileús* y *týrannos* no es excepcional, ya que tanto la diferenciación de ambos como la indistinción, existe en la literatura no sólo coetánea, sino anterior. Aun con las dificultades existentes, vamos a intentar ofrecer en el siguiente apartado una serie de patrones de análisis de la ideología del autor.

4. Hacia una interpretación sobre la realeza en Isócrates

Con el objetivo de reconciliar ambas tendencias en el empleo del vocabulario real, una restrictiva y la otra flexible, uno de los criterios explotados ha sido el de la cronología. No obstante, hay que señalar que hay un intervalo grande de tiempo entre las distintas obras donde se observa un uso indiferente de los términos *basileús* y *týrannos*. Así, el *Encomio de Helena* se data tradicionalmente en la primera etapa de la producción de Isócrates, en torno a la década de los 80 del s. IV, mientras que los discursos chipriotas se fechan en la década de los 60 y el *Filipo*, en torno a los 40[2]. De este modo, concurre en obras con una distancia temporal extensa la apreciación de la tiranía con un valor positivo, no resultando válido el criterio cronológico para la explicación de la circunstancia.

1 La diversidad de comprensión respecto a la figura del tirano ha sido desarrollada en los últimos tiempos por Azoulay (2012: 337–370) y Christodoulou (2016: 137–171). A su vez, la interrelación entre Isócrates y Platón ha sido estudiada por Konstan (2004: 107–125), mientras que la vinculación con el pensamiento de Aristóteles ha sido trabajado por Depew (2004: 157–186).

2 Para una cronología de los textos de Isócrates, ver Guzmán Hermida 2007: 11–16.

En este sentido y a partir de un estudio de los usos de las palabras del campo semántico relativo a las raíces *basil-*, *tyrann-* y *monarch-*, se han constatado una serie de tendencias. La raíz *basil-* es empleada de forma exclusiva, es decir, sin mezclarse con *tyrann-* o *monarch-* para referirse a la realeza persa (75 *basil-* 1 *tyrann-*), espartana (10 *basil-* o *tyrann-*) o egipcia (3 *basil-* o *tyrann-*). También disponemos de casos donde la raíz *tyrann-* es empleada de forma exclusiva y preponderante, por ejemplo, al referirse a los tiranos de Sicilia (6 *tyrann-*, 1 *monarch-*, o *tyrann-*) y al pueblo ateniense (2 *tyrann-*, 2 *monarch-*, o *basil-*). De este modo, la interferencia y empleo de ambos términos se produce a la hora de referirse a los reyes chipriotas (56 *basil-* 18 *tyrann-* y 8 *monarch-*), las realezas de tiempos pretéritos (12 *basil-* 3 *tyrann-*, 2 *monarch-*) y los soberanos macedonios (5 *basil-*, 1 *tyrann-*, 2 *monarch-*)[3]. Isócrates, por tanto, vincula a algunas instituciones exclusivamente con el *status* real y a otras con el tiránico (Liou 1991: 211–213), lo cual encaja de forma indudable con la asignación de ambos en época herodotea, como ha resaltado Levy (1993: 10–13).

No obstante, ¿cómo explicar la confluencia en los tres casos mencionados? Efectivamente, Isócrates va a emplear estas tres esferas (monarquía chipriota, macedonia y de los tiempos heroicos) como modelos de reflexión acerca de la política griega y de la posibilidad de conjunción de la tiranía y la realeza (Livingstone 2007: 278–281; Morgan 2003: 185–190). Hay que tener en cuenta que se trata de tres casos liminales, uno por el tiempo, la realeza de los tiempos heroicos, y los otros dos por el espacio, ya que se sitúan en los límites entre el mundo griego y el bárbaro. Así, uno de los procedimientos para la indagación política propia de Isócrates es la supresión del régimen de historicidad por medio de la eliminación de la esfera espacio-temporal concreta[4]. Sin embargo, todavía persiste la pregunta sobre las razones del uso coordinado de *týrannos* y *basileús* para referirse a un mismo personaje.

3 Ante la imposibilidad de desglosar un cuadro con todas las referencias concretas de nuestro estudio, remito a Liou (1991: 211–219), el cual ofrece un estudio conciso del uso de los términos relativos al poder unipersonal en la obra de Isócrates. No obstante, todas estas referencias pueden encontrarse en el *Index isocrateus* de Preuss (1904), aunque he notado algunas diferencias cuantitativas respecto a la asignación llevada a cabo por Liou.

4 La noción de *pátrios politeía* supone, sin duda, esta supresión del régimen de historicidad desarrollada por Isócrates en aras a generar un marco favorable para la construcción de su relativismo institucional (Christodoulou 2016: 156; Morgan 2003: 193)

Al respecto, me parece que un artículo de Levy (1993: 7–19), el cual no ha sido suficientemente valorado, puede darnos una buena clave. En el mismo, a través de un análisis de la aplicación de ambos términos en la obra de Heródoto, llega a la conclusión de que la *basileía* designa más bien un *géras*, mientras que la tiranía se refiere al uso de poder efectivo fuerte (Levy 1993: 216–217), el cual puede venir de la mano de una ciudad, como puede palparse en el caso ateniense. De hecho, al menos en el pensamiento del IV, si no antes, no hay que pensar en *basileía* y *tyrannís* como dos nociones separadas, si no como dos polos contrapuestos de un mismo *kósmos*. Así, la *metabolé politeiôn* en el libro 3 de la *República* de Platón cuadra perfectamente con este desarrollo, puesto que muestra las posibilidades de involucionar desde la *basiliké téchne*, la más alta noción de gobierno y humana, hasta la tiranía, el estado más depravado del hombre y la *pólis*. Como ha destacado Morgan (2003: 194–201), el pensamiento del s. IV no concibe la actuación tan sólo en el ámbito político, sino que traza un paralelismo entre *kósmos* universal y microcosmos humano, en los cuales el valor más racional es la *basileía* y el más pasional la tiranía, conectadas ambas esferas por el nivel de la política. Isócrates se sirve de estos ámbitos para explicar la necesidad de encontrar un equilibrio entre pasión y razón en todos los ámbitos de la existencia por medio de la educación[5].

De esta manera, un magnífico ejemplo para la integración de la tiranía y la *basileía* nos la proporciona el diálogo de *Leyes* (4.710 a-d). El mismo nos transmite la necesidad de conjunción de la fuerza y el poder inherente a la tiranía con la sabiduría y ecuanimidad del *nomoteta*, representante de la parte «real» de la ciudad. Efectivamente, Isócrates encuentra en estos discursos el soporte necesario para plantear su *paideía* preceptiva, la cual era condición *sine que non* para la conformación del gobernante perfecto, ya que permitiría el ascenso desde la tiranía, la parte más impulsiva del hombre y el gobierno, a la *basileía*, su sección

5 No hay que olvidar que la *politeía* griega no se concibe tan sólo como un entramado institucional (Bordes 1980: 252–253), sino como una integración de elementos gubernamentales (*archaí)* y costumbres (*nómoi)*, cuya conjunción es necesaria para el bienestar colectivo. Como han argumentado Azoulay (2006: 141 ss.) o Christodoulou (2016: 145–146), en el s. IV, hay una reflexión acerca de cómo generar y desarrollar un programa de «buenas conductas» con independencia del régimen político existente. Así, se explican los consejos proporcionados por Isócrates a los monarcas, los cuales inciden en la enseñanza de modelos virtuoso de los mismos (Azoulay 2006: 149 ss.; Pontier 2016: 55), permitiendo aunar la fuerza de la tiranía con la respetabilidad de la realeza.

más racional y respetable, siendo ambas inherentes y constituyentes de todo ente[6]. Estos tres discursos suponen una estructura absolutamente conveniente para el desarrollo de estas nociones acerca de la tiranía y la realeza, así como las posibilidades de transición de una a la otra precisamente a partir de su método oratorio.

6 Efectivamente, como ha destacado Alexiou (2014: 56–57), el rey, en este caso Evágoras, puede convertirse en el mayor exponente de la propia concepción educativa de Isócrates, ya que, a través de la formación brindada por el orador ateniense, se exhibe como auténtico paradigma intelectual y retórico (*Evag.* 41–42; 80).

La obra sobre medicamentos compuestos de Álvaro de Castro: entre el antidotario y la concordancia[1]

Álvaro de Castro's Work on Compound Drugs: Between the Antidotary and the Concordance

ROCÍO MARTÍNEZ PRIETO

Universidad de Castilla-La Mancha
Rocio.Martinez@uclm.es

Resumen ▪ El *Antidotarium* de Álvaro de Castro, probablemente redactado a principios del s. XVI, constituye una obra inédita conservada en el ms. 97–10 de la Biblioteca Capitular de Toledo. Los 196 folios que componen el escrito ofrecen, en un latín de impronta medieval, una lista de recetas para la elaboración de distintos medicamentos compuestos, ordenadas alfabéticamente y extraídas de diversas fuentes latinas y árabes de la Edad Media. En una época en la que la literatura médica había empezado a trasvasar los conocimientos de la disciplina a los nuevos moldes renacentistas, la obra sobre compuestos del médico toledano aparece todavía como representante de algunos de los principales géneros medievales. El presente trabajo propone comparar el escrito con las características de los exponentes de la literatura médica de la época, con la idea de aportar datos sobre la finalidad de la obra y los conocimientos del autor.

Palabras clave ▪ géneros medievales, literatura médica, antidotario, Álvaro de Castro

Abstract ▪ Álvaro de Castro probably wrote his *Antidotarium*, an unpublished work in Latin on compound drugs (ms. 97-10, Capitular Library of Toledo), at the beginning of the 16th c., when early humanist principles were being disseminated through medical literature. The text, which consists of 196 sheets written in medieval-style Latin, lays out in alphabetical order a large amount of medical prescriptions to prepare compound drugs, collected from both Latin and Arabic medieval sources. This

1 Este trabajo se integra en el marco del Proyecto de Investigación «*Galenus Latinus*: Recuperación del Patrimonio de la Medicina Europea II», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2016-77240-P), de la Red de Excelencia «*Opera Medica*: Recuperación del Patrimonio Textual Grecolatino de la Medicina Europea» (FFI2016–81769-REDT), y de un contrato predoctoral para la formación de personal investigador del Plan Propio de I+D+i de la Universidad de Castilla-La Mancha, cofinanciado por el Fondo Social Europeo (convocatoria DOCM 1 de abril de 2015).

fact brings it closer to the literary genres of the Middle Ages, especially to them that are related to the compilation. With the aim of getting a better understanding of the author's intentions and knowledge, this paper seeks to outline the links between the text and the most outstanding works of the main literary genres popularized in the Middle Ages.

Keywords ▪ Medieval Literary Genres, Medical Literature, Antidotary, Álvaro de Castro

1. Álvaro de Castro y el *Antidotarium*: algunos datos bio-bibliográficos

Aunque el auge de la imprenta a finales del s. XV y principios del XVI derivó en la publicación de numerosos trabajos sobre medicina y farmacia en distintos lugares de la actual Europa, algunas obras no pasaron por las prensas y quedaron manuscritas en las bibliotecas. Esta situación, que limitó la difusión de los trabajos, plantea a los editores actuales la necesidad de interpretarlos y ponerlos a disposición no solo de la comunidad científica sino también de la sociedad, cubriendo poco a poco las carencias existentes en el ámbito de la recuperación del patrimonio bibliográfico de la medicina occidental. Es precisamente esta meta la que impulsa el trabajo de edición y estudio de la obra sobre compuestos de Álvaro de Castro que, como objeto de mi actual proyecto de tesis, llevo desarrollando desde hace unos años.

Los datos que se conocen sobre este médico proceden de trabajos bio-bibliográficos del s. XIX y de algunos estudios descriptivos actuales sobre la historia de la ciencia española. Entre los autores que han reparado en la figura de Álvaro de Castro se encuentra Gómez-Menor[2], de quien extraigo los apuntes biográficos recogidos a continuación: descendiente de la noble familia hebrea de los Abolafí, y convertido al cristianismo bajo el apellido de Castro probablemente a finales del s. XV, el autor del *Antidotarium* era natural del municipio toledano de Santa Olalla y médico del conde de Orgaz. Redactó tres obras en latín, conservadas en forma manuscrita en la Biblioteca de la Catedral de Toledo, a saber: un tratado sobre simples titulado *Ianua vitae*, que estaba preparado para ser publicado; un escrito sobre patología médica a modo de concordancia bajo el título de *Fundamenta medicorum*; y el *Antidotarium*, una obra sobre medicamentos compuestos que parece un

2 Gómez-Menor (1974: 19–22) apoya sus deducciones en documentos inquisitoriales y en el prefacio que el hijo de Álvaro de Castro redactó para una de sus tres obras.

complemento a las anteriores, y que ha sido omitida por los biógrafos de la historia de la medicina del s. XIX. Basándose en la fecha de censura que aparece en la *Ianua vitae* (1526) y en el año de nacimiento de su nieto (1516), Gómez-Menor[3] establece el período de actividad literaria del autor a principios del s. XVI (1500–1520), perteneciendo sus obras probablemente a una etapa de madurez.

Los tres trabajos de Álvaro de Castro fueron donados a la Biblioteca de la Catedral de Toledo por su nieto, Álvar Gómez de Castro, en el s. XVI, donde se han conservado inéditos hasta la actualidad. Millás Vallicrosa[4] recoge en su catálogo algunos datos del manuscrito 97-10, que contiene la obra sobre medicamentos compuestos del médico toledano conocida como *Antidotarium*: en su descripción figuran los 196 folios que siguen al índice de contenidos del volumen, numerados modernamente y escritos de una sola mano con letra del s. XV. El texto compila, en orden alfabético, recetas para la elaboración de distintos compuestos medicinales extraídas de fuentes árabes y latinas, que en algunos casos se acompañan de notas marginales que resumen su contenido. Las recetas son introducidas por el nombre del compuesto, donde al tipo de preparado (*confectio, electuarium, emplastrum, oleum* o *unguentum*, entre otros) le sucede la denominación, que normalmente es tomada de uno de sus ingredientes. A continuación suele incluirse la referencia a la fuente de la que se extrae la receta, que normalmente proporciona nombre del autor, obra o tratado y capítulo, aunque a veces aparece al final del fragmento. La referencia es seguida por las indicaciones, que emplean fórmulas fijas (verbos como *conferre, facere* o *valere*, o construcciones como *excellentior esse*, acompañados de las preposiciones *ad/contra*) o verbos específicos (como *educere, extingere, curare, expellere* o *confortare*), seguidos de la patología o parte del cuerpo a la que se refiere la prescripción. Una lista de ingredientes, precedida casi siempre por el término *recipe* y acompañada de las cantidades (*drachma, uncia, scrupulum* o *libra*), cierra la receta.

El siguiente ejemplo, que procede del borrador de la transcripción, servirá para ilustrar la estructura de las recetas arriba descrita:

> Confectio de costo secundum Serapionem, conferens ad duritiem praecedentem in epate et opilationem venarum alaurid quae sunt in eo. Recipe: costi, cinamomi ana drach. VIII, seminum apii, et anisi, et cimarum squinanti omnium ana drach. VIII, cassie lignee drach. VII et semis, assari, croci ana

3 Gómez-Menor 1974: 17.
4 Millás Vallicrosa 1942: 113–114.

drach. IIII, raued drach. III, in alio aristologie longe drach. IIII. mellis quod sufficit. Littera diacostum.

2. Selección de fuentes: hacia una delimitación del género de la obra

Prestar atención a la selección de las fuentes empleadas en la composición de un texto de carácter compilador resulta imprescindible a la hora de acercarse a su estructura y a su finalidad, aspectos estrechamente vinculados con la determinación del género literario. La obra sobre compuestos de Álvaro de Castro, aunque redactada probablemente a principios del s. XVI, se muestra heredera, sobre todo a través de la naturaleza de sus fuentes, de la tradición médica precedente, que aún no había sido completamente sustituida por los nuevos principios humanistas. El constante recurso a autoridades de la medicina árabe está en consonancia con el contexto científico y cultural de la Edad Media, donde el trabajo de traducción de los ss. XI–XIII puso a disposición del sector médico una gran cantidad de obras que transmitían, entonces en latín, los contenidos de la ciencia greco-árabe[5]. No es raro, por tanto, que en el *Antidotarium* aparezcan frecuentemente nombres como Mesue, Avicenna, Rasis o Serapio, que con sus fragmentos constituyen el grueso del escrito.

En segundo plano se encuentran autores latinos medievales como Arnaldus Villanovanus, Nicolaus Florentinus o Ioannes Anglicus, y obras anónimas de gran difusión como el *Antidotarium Nicolai*. Álvaro de Castro también recoge recetas de comentaristas latinos de obras árabes como Christophorus de Honestis y Gentilis de Fuligneo[6]. Las menciones a autores clásicos son prácticamente nulas, pues solo se refiere a Galeno en contadas ocasiones, y probablemente de forma indirecta. Aunque no superan la veintena, considero fundamental destacar las referencias al médico y botánico italiano Ioannes Manlius, autor de una obra que compila y comenta recetas de compuestos de distintas autoridades: una observación paralela del texto del italiano en distintas ediciones y de la obra del médico toledano ha permitido localizar similitudes en contenido y estructura entre ambos escritos, llegando a reproducir la segunda errores de la primera.

5 Sobre el todavía poco estudiado tema de la traducción árabo-latina de textos científicos durante los siglos medievales cf., esencialmente, Campbell 1926, vol. 1 y Jacquart 1996.

6 Para las ediciones de los autores mencionados en el cuerpo del texto véase la bibliografía final.

Así sucede en el ejemplo recogido a continuación, donde el texto de Álvaro de Castro para la introducción de la receta del *unguentum diaponfoligos* presenta una referencia errónea a la obra del médico pergameno, pues el compuesto no se encuentra en el capítulo «De curatione cancri seu cancrosi ulceris» sino en «De cura podagre a materia flegmatica facte» (las cursivas son mías):

> Unguentum diaponfoligos secundum Galenum in tractatu secundo ad Glauconem *in capitulo de curatione cancri seu cancrosi ulceris*.

La misma referencia errónea recoge Manlio[7] en su obra:

> Unguentum de diaponfoligos secundum Galenum in tractati secundo ad Glauconem, *in capitulo de curatione cancri seu cancrosi ulceris*.

Como puede observarse, el análisis de la naturaleza de las fuentes que el autor emplea en la elaboración de su trabajo revela datos fundamentales para la ubicación cronológica y literaria del mismo, que serán completados más adelante con otros aspectos relacionados con el tratamiento y el acceso a la información proporcionada por las autoridades. Antes es conveniente, no obstante, hacer un breve repaso por el contexto literario de la medicina medieval, del que Álvaro de Castro parece tomar sus referentes doctrinales.

3. Los textos de carácter compilador en la literatura médica: principales exponentes

Tras el flujo de traducciones árabo-latinas de los ss. XI–XIII, la medicina medieval amplió su base teórica y práctica con las aportaciones de la ciencia greco-árabe[8], un fenómeno que tuvo trasunto en la literatura de la época. A los géneros existentes, heredados de la Antigüedad Tardía, se añadieron nuevos rasgos procedentes del mundo árabe, que destacó sobre todo por el desarrollo de la farmacopea. En el seno de esta rama de la praxis médica se elaboraron numerosos textos sobre terapéutica, que vinieron a cubrir necesidades prácticas y teóricas vinculadas respectivamente con la actividad sanadora y con la enseñanza: tratados de simples y antidotarios[9] compartieron protagonismo con trabajos

7 *Cf.* Ioannes Manlius 1494: *unguentum de diaponfoligos*.
8 De las aportaciones de la ciencia greco-árabe a la medicina del occidente latino escriben, entre otros, Díaz Martín 1985: 33 y 119, Campbell, 1926 y Jacquart 1996.
9 Montero Cartelle 2010: 38 señala el origen popular de algunas de estas obras, que en la Edad Media alcanzarían un alto grado de sofisticación.

que sintetizaban distintos aspectos de otros campos de la medicina o que definían sus términos más conflictivos.

Sin embargo, y como bien señala Gutiérrez Rodilla (2007: 82), estos géneros no constituían apartados estancos, pues podían participar unos de otros y compartir características, siendo imposible clasificar algunas obras en una sola categoría. Por este motivo, resulta necesario esbozar los aspectos fundamentales no solo de los géneros relacionados con la farmacopea medieval (ámbito que acoge el desarrollo de los antidotarios), sino también de otros que por su estructura o su finalidad pueden estar relacionados con los tratados estrictamente terapéuticos, que en muchos casos constituían un complemento de aquellos: entre estos géneros podemos encontrar los compendios y concordancias y los léxicos y glosarios.

Debido a la constante demanda de los estudiantes, el saber médico medieval se fue sintetizando en obras de conjunto que buscaban facilitar el acceso a los textos de los autores más importantes. Este fue el origen de los compendios y las concordancias, que sintetizaban conocimientos teóricos sobre distintos ámbitos de la medicina, como la *Practica* de Platearius o el *Compendium medicinae* de Gilbertus Anglicus, en el primer caso, o coleccionaban sentencias de las grandes *auctoritates* sobre temas determinados, como las *Concordantiae* de Iohannes de Sancto Amando, en el segundo. La abundancia de información procedente de textos que habían sido traducidos varias veces propició la aparición de términos confusos, sobre todo en ámbitos como el de la materia médica. Esta terminología, equívoca y deformada en muchos casos, precisaba de herramientas que ayudaran al lector a comprenderla. Con esta función eminentemente auxiliar surgieron los léxicos y glosarios, que recogían los términos más conflictivos de los textos y los explicaban por medio de sinónimos en otras lenguas o de definiciones breves. A este ámbito pertenecen los *hermeneumata*, glosarios greco-latinos dedicados a un tema concreto de la medicina, y los *synonyma* árabo-latinos, que solían acompañar a las traducciones con el objetivo de aclarar los términos más confusos[10].

La farmacopea medieval, por su parte, acogió el desarrollo de tratados sobre medicamentos simples y compuestos, que buscaban ayudar al médico con la localización de fármacos y facilitar la instrucción

10 Montero Cartelle 2010: 57–64, 78–83, y Gutiérrez Rodilla 2007: 97–121, 123–148, ofrecen defeniciones bastante completas de los géneros literarios que se recogen en este epígrafe.

práctica de los estudiantes de medicina. Mientras los simplarios, como el *Circa instans* del salernitano Platearius, compilaban información de distintos autores sobre los medicamentos simples, los antidotarios lo hacían sobre medicamentos compuestos. Estos últimos, apunta Guitérrez Rodilla (2007: 174), podían llegar a considerarse un tipo especial de concordancia médica por la forma en la que se elaboraban, y contaban con una base teórica amplia, acompañando normalmente a tratados generales más extensos. Un claro exponente de este género lo constituye el ya mencionado *Antidotarium Nicolai*, compilado por un salernitano en el s. XII a partir de repertorios antiguos y de versiones latinas de textos árabes, una obra que gozó de amplia difusión y se convirtió en base de la farmacopea occidental, imprimiéndose varias veces en el s. XV junto con los trabajos de Mesue[11].

Ese carácter permeable de los géneros explica que obras como el *Antidotarium* de Álvaro de Castro participen al mismo tiempo de los rasgos de distintas categorías, y que sea necesario conocerlas todas con la intención de ubicar el escrito en el contexto literario de la época. En el siguiente epígrafe se analizan algunos aspectos relacionados con la estructura de la obra, el acceso a las fuentes y el tratamiento de la información, con el objetivo de arrojar datos sobre la composición del escrito y sobre la intención del autor a la hora de elaborarlo, cuestiones estrechamente vinculadas con el género literario.

4. El *Antidotarium* como producto literario de una época

La obra sobre medicamentos compuestos de Álvaro de Castro carece de prólogo y de epístola nuncupatoria. Este hecho impide conocer de primera mano los motivos que incitaron al autor a elaborarla y la finalidad de la misma dentro del vasto caudal de textos que los profesionales de la salud y los estudiantes manejaban en la época, y obliga a extraer dicha información de la observación de los aspectos compositivos del escrito, que se materializan en la selección y distribución de contenidos, el tratamiento de la información y la intervención del autor sobre la lengua de las fuentes.

Como ya he mencionado anteriormente, a la hora de seleccionar contenidos el autor acude fundamentalmente a las autoridades árabes, especialmente valoradas en la Edad Media, pero también utiliza fuentes

11 Para un estudio más extenso sobre los géneros terapéuticos medievales cf. Gutiérrez Rodilla 2007: 156–178.

latinas, sobre todo bajomedievales y pre-renacentistas. La naturaleza de las obras citadas responde casi siempre a las necesidades de un tratado sobre compuestos: antidotarios y algún simplario, así como secciones sobre terapéutica de obras generales de tipo práctico. El médico toledano distribuye los contenidos de acuerdo con la estructura propia de los antidotarios medievales: los compuestos se ordenan alfabéticamente y las entradas recogen información sobre sus aplicaciones y su elaboración, aportando en algunos casos datos complementarios acerca del origen del nombre del compuesto, así como discrepancias entre autores y alternativas a la hora de seleccionar los simples.

En lo que respecta al tratamiento de la información, Álvaro de Castro parece limitarse a reproducir el contenido de las recetas que extrae de las fuentes, sin alterarlo y sin emitir ningún juicio de valor al respecto. Los únicos comentarios que no aparecen en las fuentes de las recetas están probablemente extraídos de la obra de Ioannes Manlius, referida en el epígrafe sobre la selección de fuentes, al que el toledano llega a nombrar en alguna ocasión, y con quien coincide en algunos errores de cita. Siguiendo esta línea, el autor no se preocupa por unificar el léxico de los textos que consulta, recogiendo distintas variantes para un mismo término (sobre todo en las transcripciones de palabras de origen árabe); además, reproduce deformaciones léxicas y errores de las fuentes, sin demostrar una preocupación excesiva por el aspecto formal y por la coherencia lingüística de los fragmentos compilados.

5. Consideraciones finales

Todos estos rasgos están en consonancia con el carácter aparentemente descuidado del escrito, que plantea la posibilidad de que este fuera un borrador destinado a ser revisado y pulido antes de su edición como complemento de las otras obras del autor, más elaboradas que el *Antidotarium*. El tratamiento de la información demuestra que el texto, claro heredero de la tradición árabe, compila fragmentos de distintos autores sin intervenir sobre ellos, a la manera de las concordancias medievales. Esta labor poco crítica quizá tuviera como objetivo reunir en un volumen las recetas más importantes descritas por las autoridades de la época, con la idea de cubrir las necesidades de profesionales y estudiantes, que demandaban textos prácticos y de fácil acceso.

El proverbio «una madera torcida nunca se endereza» (ξύλον ἀγκύλον οὐδέποτ' ὀρθόν)[1]

The Proverb Ξύλον Ἀγκύλον Οὐδέποτ' Ὀρθόν ('a Crooked Stick Can Never Be Straight')

MARINA MÍGUEZ LAMANUZZI

Universidad Complutense de Madrid
marimigu@ucm.es

Resumen ▪ El presente trabajo tiene como objetivo comentar el uso y significado del proverbio *ξύλον ἀγκύλον οὐδέποτ' ὀρθόν* («una madera torcida nunca se endereza»). La argumentación se sustenta en el cotejo de las explicaciones de las fuentes eruditas (principalmente el *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, los escolios, los lexicógrafos y los *Adagia* de Erasmo) con los testimonios literarios que conservan también este proverbio, cuyo uso se extiende desde el s. V a.C. hasta el s. XIII d.C. (por ejemplo, está atestiguado, entre otros autores, en *Comica Adespota*, Galeno, Diógenes Laercio y Jorge Acropolita) y con los comentarios de estudiosos modernos. Tras ello, nos detenemos en comentar un caso de uso particular, que no está en consonancia con los demás: el uso que hace Platón en *Protágoras* 325d. Este uso se comenta mediante el análisis del contexto del diálogo y los procedimientos lingüísticos mediante los que se otorga un significado contrario al tradicional, para ironizar sobre la actitud del sofista.

Palabras clave ▪ Platón, *Protágoras*, paremia, madera torcida

Abstract ▪ The aim of this paper is to comment the use and meaning of the proverb's *ξύλον ἀγκύλον οὐδέποτ' ὀρθόν* ('a crooked stick can never be straight'). The study is based on the comparison between the definitions given by the scholarly sources (mainly the *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, the scholia, the lexicographers and Erasmus' *Adagia*), the literary testimonies that also contain this proverb, the use of which extends from the 5th c. BC to the 13th AD (it's found, for instance, among others, in *Comica Adespota*, Galen, Diogenes Laërtius and George Akropolites) and the modern scholars' comments. Then, we comment on a particular use of the proverb, which is not in line with the others: the use made by Plato in *Protagoras* 325d. We analyse this use through the dialogue's context and the linguistic procedures through which Plato gives the proverb a meaning contrary to the traditional one, so as to be ironic about the sophist's attitude.

Keywords ▪ Plato, *Protagoras*, proverb, crooked stick

1 Este trabajo se ha realizado gracias a la ayuda para contratos predoctorales del MINECO, en el ámbito del Proyecto de Investigación FFI2015-63738-P. He de agradecer a Fernando García Romero la primera revisión y las correcciones al texto.

El proverbio *ξύλον ἀγκύλον οὐδέποτ' ὀρθόν* («una madera torcida nunca se endereza») parece haber gozado de cierta popularidad en la Antigüedad grecolatina. Prueba de ello es que, bajo el lema *ξύλον ἀγκύλον οὐδέποτ' ὀρθόν*, lo recogen los paremiógrafos Diogeniano (6.92) y Apostolio (12.25) y el léxico *Suda* (ξ 96), dando como definición *ὅτι δυσχερὲς ἐκ φαύλων ἀγαθοὺς ἀπεργάσασθαι* («que es difícil de mezquinos volverse buenos»). Con el mismo lema, pero definición ligeramente distinta, lo recoge Gregorio de Chipre (3.16), que lo explica como *ἐπὶ τῶν ἀδιορθώτων* («sobre los incorregibles»). Por otro lado, bajo el lema *τὸ σκαμβὸν ξύλον οὐδέποτε ὀρθόν* lo recogen Pausanias Gramático (τ 41); Focio (τ 596); Apostolio (16.85) y *Suda* (τ 801), definiéndolo como *αὕτη ἡ παροιμία δημώδης ἐστὶ καὶ φανερά. τάττεται δὲ κατὰ τῶν διάστροφα ξύλα ἢ πράγματα πειρωμένων κατευθύνειν καὶ μηδὲν ὠφελούντων* («este proverbio es popular y claro. Se dice contra quienes intentan enderezar maderas o asuntos torcidos y no consiguen nada»), mientras que Zenobio *Athous* (3.20) y Pseudo-Plutarco (*Prou*. 1.18) lo explican con las palabras *ἐπὶ τῶν πειρωμένων διάστροφα ξύλα κατευθύνειν*; Macario (7.69) como *πρὸς τοὺς ἀκάμπτους καὶ σκληρούς* («sobre los que son inflexibles y rígidos»). Erasmo, en sus *Adagia* (2.10.42) también recoge este proverbio, con el lema *lignum tortum haud umquam rectum*, y lo explica del siguiente modo:

> *Ξύλον ἀγκύλον οὐδέποτ' ὀρθόν*, id est «Numquam rectum tortile lignum». Hemistichium heroici carminis et hoc. Distorta pravaque ingenia vix umquam ad bonam frugem traducuntur. Qui semel inveteravit in vitiis, raro fit, ut ad bonam mentem redeat. [...] Horatius metaphoram unde ducta sit, ostendit, «Naturam, inquiens, expellas furca, tamen usque recurrit» [*Ep.* 1.10.24]. Indicat enim ductam esse ab iis, qui furca admota conantur arboris distortae vitium emendare. Confirmat hoc et sententia proverbialis [Men. *Mon.* 801]: *Φύσιν πονηρὰν μεταβαλεῖν οὐ ῥᾴδιον*, id est «Ingenia prava vertere haud proclive sit».
> «Este también es un hemistiquio de un verso épico. Las mentes retorcidas y malvadas casi nunca se dirigen a un buen resultado. Una vez que alguien ha persistido en los vicios, rara vez ocurre que retome buenos pensamientos. [...] Horacio señala de dónde se ha tomado esta metáfora, diciendo 'aunque expulses a la naturaleza con una horca, sin embargo siempre retorna' [*Ep.* 1.10.24]. Indica que (la naturaleza) es conducida por los que intentan corregir el defecto de un árbol torcido con una horca. Confirma esto también la sentencia proverbial [Men. *Mon.* 801], 'no es fácil cambiar una mente malvada'».

Además, este proverbio ha pervivido a lo largo de la Antigüedad, llegando hasta época bizantina, e incluso es fácilmente reconocible en diversas lenguas modernas, como señala Tosi (2017: 100–101). A

continuación recogemos los principales testimonios literarios de este proverbio:

(1) *Com. Adesp. Fr.* 1.229 K-A: οὔτε στρεβλὸν ὀρθοῦται ξύλον / οὔτε γεράνδρυον μετατεθὲν μοσχεύεται (= Gal. *De pulsuum diff.* 3.3). «Ni una madera torcida se endereza, ni un árbol viejo, aun transplantado, germina».

(2) Pl. *Prt.* 325d: ὥσπερ ξύλον διαστρεφόμενον καὶ καμπτόμενον εὐθύνουσιν ἀπειλαῖς καὶ πληγαῖς. «Como a una rama torcida y flexible, lo enderezan con amenazas y golpes».

(3) Men. *Comp.* 1.213: Μηδέποτε πειρῶ σκαμβὸν ὀρθῶσαι κλάδον· / ἐκεῖ νένευκεν οὗ φύσις βιάζεται. «Nunca trates de enderezar una rama torcida: está inclinada allí donde la naturaleza la obliga por fuerza».

(4) Muson. *Dissert.* 13b: οὐδέν γε μᾶλλον ἢ ὀρθῷ ξύλῳ στρεβλὸν συναρμόσειεν ἄν, ἢ στρεβλὰ ἄμφω ὄντα ἀλλήλοιν. τὸ γὰρ δὴ στρεβλὸν τῷ τε ὁμοίῳ τῷ στρεβλῷ ἀνάρμοστον καὶ τῷ ἐναντίῳ τῷ εὐθεῖ ἔτι μᾶλλον. ἔστι δὴ καὶ ὁ πονηρὸς τῷ τε πονηρῷ οὐ φίλος οὐδ᾽ ὁμονοεῖ καὶ πολὺ ἧττον τῷ χρηστῷ. «En absoluto una madera torcida podría encajar con una recta, o dos maderas que están torcidas encajar la una con la otra. Pues lo torcido no se adecua a lo igualmente torcido y todavía menos a su opuesto, lo recto. Por tanto, el malvado no es amigo del malvado ni está de acuerdo con él, y mucho menos con el bueno».

(5) Plu. *Adulator.* 66d: ἔνιοι δὲ καὶ δεισιδαιμονίας ἀθεότητα καὶ πανουργίαν ἀβελτερίας ἀπολόγημα ποιοῦνται, καθάπερ ξύλον τὸ ἦθος ἐκ καμπῆς εἰς τοὐναντίον ἀπειρίᾳ τοῦ κατορθοῦν διαστρέφοντες. «Algunos se defienden de la superstición con el ateísmo y de la necedad con la malicia, torciendo su carácter, como si fuera una madera, desde su inclinación a lo contrario, por su incapacidad de enderezarlo».

(6) D. L. 7.127: ὡς γὰρ δεῖν φασιν ἢ ὀρθὸν εἶναι ξύλον ἢ στρεβλόν, οὕτως ἢ δίκαιον ἢ ἄδικον, οὔτε δὲ δικαιότερον οὔτ᾽ ἀδικώτερον, καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ὁμοίως. «Al igual que dicen que una madera está o recta o torcida, del mismo modo dicen que algo es o justo o injusto, y no más justo o más injusto, y lo mismo sobre las demás virtudes».

(7) *A. Phil. Epit.* 18–21 Bonnet: Ἀλλὰ σκαμβοῦν ξύλον οὐδέποτε ὀρθὸν ἔσεσθαι, οὐδὲ βαδίζειν ὀρθὰ τὸν κάρκινον παρασκευάσασθαι· διὸ σκληρὸς καὶ βαρυκάρδιος ἔμεινεν μέχρι τέλους ζωῆς τῷ ᾅδῃ παραπεμφθείς. «Pero una madera torcida nunca se enderezará, ni el cangrejo conseguirá caminar recto: por lo que permaneció terco y obstinado hasta el final de su vida, cuando fue enviado al Hades».

(8) Georg. Acrop. *A.* 49.11–13: ἀλλὰ τὸ τῆς παροιμίας κἀπὶ τῷ Μιχαὴλ ἐπαληθεύειν ἐφαίνετο· τὸ στρεβλὸν ξύλον οὐδέποτ᾽ ὀρθόν, καὶ ὁ Αἰθίοψ οὐκ οἶδε λευκαίνεσθαι. «Pero parece que el proverbio se confirma en el caso de Miguel (VIII Paleólogo): la madera torcida nunca se endereza y el etíope no sabe volverse blanco».

Considerando estos pasajes, notamos que el proverbio se emplea referido al *êthos* natural: aquello a lo que estamos naturalmente inclinados es incorregible, especialmente para aquellos inclinados hacia las malas acciones. Sin embargo, estos pasajes, que poseen un uso similar y coherente entre ellos, no parecen estar en consonancia con el uso que encontramos en uno de los testimonios más tempranos del proverbio: *Protágoras* 325d. A continuación analizaremos brevemente a qué se debe esta disonancia de uso y significado respecto al resto de pasajes en los que se emplea el proverbio.

Según Protágoras, la virtud puede enseñarse. De hecho, la educación hacia la virtud comienza en cuanto el niño es capaz de entender el significado de las palabras, y, a partir de entonces, todos los que conforman el entorno del niño lo exhortan y lo advierten sobre lo que está bien y lo que no. Si obedece, no hay ningún problema, pero si no, se lo endereza como se haría con una madera torcida y curvada.

Protágoras, en su razonamiento sobre por qué la virtud política es enseñable, considera que se puede modificar la conducta de los niños, aunque para ello haya que recurrir a procedimientos algo violentos. De hecho, el tema de la corrección y el castigo está muy presente en los pasajes que preceden y siguen al proverbio. Por ejemplo, un poco antes, en 325a-b, Protágoras afirma lo siguiente: «y al que no participe (de la virtud), hay que enseñarle y castigarle, sea niño, hombre o mujer, hasta que se haga mejor por medio del castigo...». Poco después, en 326d-e, vuelve a hacer hincapié sobre la misma idea, aludiendo además a la capacidad enderezadora de la justicia, lo que sugiere la imagen de la madera torcida que ha evocado unos pasajes antes: «a quien se desvía de estas (las leyes), se le castiga: y el nombre de este castigo, tanto para vosotros como en muchos otros sitios, es el de 'correcciones', como si la justicia corrigiese».

Por otra parte, Protágoras califica *ξύλον* como *διαστρεφόμενον καὶ καμπτόμενον*. Al ser participios de presente medio-pasivos, la acción predicada tiene un carácter durativo, en proceso, y no concluido. Así, el empleo de esta forma, y no del adjetivo correspondiente o de otro aspecto verbal, implica que la madera está en proceso de torcerse, pero aún no lo ha hecho de forma irremediable. Esto es importante a la hora de generar el cambio de significado respecto al proverbio tradicional.

El primer término, *διαστρεφόμενον*, junto con el verbo *εὐθύνουσιν*, que aparece también en las definiciones de los paremiógrafos, nos remite al proverbio antes mencionado y, en el pasaje platónico, indica la poca

rectitud hacia la que tiende la conducta del niño. Lo extraño de este uso reside en que Protágoras decide aplicar un proverbio, en principio empleado para indicar que las cualidades naturales no pueden corregirse, para hablar precisamente de los métodos de educación de los niños.

El segundo elemento que complementa a *ξύλον* es el término *καμπτόμενον*, que indica que la madera está en proceso de curvarse, es decir, es flexible (*καμπτός*): como una madera torcida pero flexible. Este término alude, por contraste, no sólo a la rigidez que se asume inherente al *σκαμβὸν ξύλον*, sino que también recuerda a otro proverbio de semántica adyacente: *ἀγναμπτότερος βάτου αὔου* («más inflexible que una zarza seca»), recogido por Diogenian. 1.13 con la explicación *ἐπὶ τοῦ ξηροῦ καὶ αὐθάδους τὸν τρόπον* («sobre quien es rígido y obstinado de carácter») y por Zen. *Ath*. 5.10 con la explicación *ἐπὶ τῶν σφόδρα σκληρῶν. ξηραινομένη γὰρ ἡ βάτος σκληρὰ γίνεται* («sobre los que son demasiado rígidos. Pues la zarza se vuelve rígida cuando se seca»). Erasmo, en *Adagia* 2.1.100, comenta también este proverbio, bajo el lema *Rubo arefacto praefractior*, del que afirma:

> *Ἀγναμπτότατος βάτος αὖος*, id est Rigidissimus rubus aridus, aut *Ἀγναμπτότερος βάτου αὔου*, id est Rigidior arido rubo, proverbialis est comparatio in difficilem atque inexorabilem ac praefractum et suorum, ut vulgo vocant, morum hominem. Quod genus homines Graeci vocant *αὐθεκάστους*, id est suo quodam instituto viventes expertesque sensus communis. Refertur adagium a Suida [α 340] simul et Zenodoto [1.16]. Ductum admonent a rubo, qui simul atque exaruit, rumpi potest, inflecti nequaquam. Unde et in senes accommodatius dicetur aetatis vitio difficiliores.
>
> «'La zarza seca es muy inflexible' o 'más inflexible que una zarza seca' es una comparación proverbial que se aplica a un hombre riguroso, inflexible, rígido y, como lo llama la gente, de costumbres muy suyas. Los griegos llaman a los hombres de este tipo *αὐθεκάστους*, es decir, los que viven según sus propios principios y privados de sentido común. El proverbio está citado por Suidas [α 340] y por Zenódoto [1.16]. Explican que deriva de la zarza que, cuando se seca, se puede romper pero no doblar. De ello también se dirá de forma muy apropiada sobre los ancianos que por culpa de la edad son intratables».

Spyridonidou-Skarsouli (1995: 118–122) analiza este proverbio e indica que también se empleaba para referirse a personas obstinadas, inflexibles o incorregibles, especialmente aplicado a los ancianos. Recoge además como variante *αὖον ὡς ξύλον* (Hsch. α 8332). Por otro lado, Lelli (2006: 371 n. 17) puntualiza, en la explicación a este proverbio, que es una metáfora empleada sobre todo en ámbito pedagógico.

Macario recoge dos veces el primer proverbio, en 6.17, bajo el lema *ξύλον ἀγκύλον οὐδέποτ' ὀρθόν*, sin definición, y 7.69, bajo el lema *τὸ*

σκαμβὸν ξύλον οὐδέποτε ὀρθόν, con la definición antes citada. Nótese que Macario atribuye el mismo significado al proverbio de la madera torcida que otros paremiógrafos atribuyen al de la zarza seca, lo que podría ser indicio de que se trataba de proverbios cuyo uso se confundía y superponía. En el segundo proverbio se hace alusión también a que una edad avanzada (significado asociado al adjetivo *αὖος*) hace a las personas inflexibles, lo que está en consonancia con la explicación de Lelli, quien asocia este proverbio con el que dice «piega il legno mentre è verde, che come è secco si viene a spezzare» (2006: 371 n. 17).

Por tanto, este proverbio tendría un matiz añadido respecto al del *σκαμβὸν ξύλον*, pues este último no posee implícitamente una alusión a la edad, sino que se posiciona exclusivamente en la esfera de las cualidades esenciales, mientras que el otro sí que pone un sesgo de edad a la capacidad de cambiar. Esto casa bien con el contexto del pasaje platónico aquí analizado, pues al tratarse de un niño y no de un anciano, aún conserva la flexibilidad necesaria para enderezarse ante las amonestaciones y castigos.

Ante esto, hay que tener en cuenta que la alusión es un procedimiento de uso y mención proverbial frecuente (Norrick 2014: 24), y que todo uso proverbial está sometido a la gradualidad entre lo fijadas que están sus características formales y lo fijado que está su significado. Puede haber proverbios con una forma fija, encontrando apenas variaciones formales, pero que poseen, en contraste con eso, una multiplicidad de usos y significados, o, por el contrario, una idea proverbial que no se manifiesta mediante una forma fija, pero cuyo significado permanece constante siempre[2]. Dadas estas premisas, observamos que el pasaje platónico tiene una afinidad formal mayor con el primer proverbio, mientras que la identificación con el segundo proverbio no está tanto en un ámbito formal sino en una afinidad de significado, dado que retoma la metáfora «en negativo» que subyace en el proverbio de la zarza seca: los ancianos se comparan con zarzas secas, imposibles de corregir o cambiar, pero, por contraste, un niño sí posee todavía la capacidad para cambiar y ser corregido.

2 Consideramos que esta tendencia explica la razón de ser de las subdivisiones que se suelen hacer entre los distintos tipos de paremias. En este sentido, las formas fijas de las paremias están sujeta a gradualidad y tendrían como polos el refrán y el tópico proverbial. Para diversas clasificaciones de los distintos tipos de paremias cf. Corpas Pastor 1996 y Hrisztova-Gotthardt & Aleksa Varga 2014.

No podemos saber con seguridad si el proverbio de la zarza seca estaba ya en uso en la época de Platón, pues, como nota Spyridonidou-Skarsouli (1995: 118–122), no parece que nos hayan llegado más testimonios literarios del uso de este proverbio, pero es probable que, al menos, la idea general estuviese ya activa en su época, pues ambos proverbios están en estrecha conexión semántica. Por ello, es fácil que sus implicaciones se confundan en este uso contextual.

En resumen, Protágoras confunde el proverbio «una madera torcida nunca se endereza» con otro proverbio de semántica afín, «la zarza seca es la más inflexible», y lo aplica a un contexto antitético respecto al contexto de uso prototípico de este último, es decir, lo aplica a los niños en vez de a los ancianos.

Por otro lado, cabe señalar que la interpretación de este proverbio en el pasaje se hace más difícil porque el diálogo termina de modo aporético, invirtiendo las posturas que cada interlocutor sostenía al principio: Protágoras, que estaba muy convencido de que la virtud podía enseñarse (y de hecho es lo que él considera que enseña) acaba por negar su enseñabilidad, mientras que Sócrates, que en principio parecía escéptico ante la idea, acaba por admitir que, si la virtud es una forma de conocimiento, forzosamente deberá ser susceptible de ser enseñada.

A la luz de estas consideraciones, nuestra respuesta a la cuestión de por qué Protágoras emplea este proverbio de forma tan extraña es la siguiente. En primer lugar, Platón pone en boca del sofista este proverbio, combinándolo con el segundo e invirtiendo su contexto de uso tradicional, con el propósito de mostrar la contradicción inherente a la tesis de Protágoras. En este sentido, sería un modo de aludir al hecho de que, en realidad, la virtud no es enseñable ni corregibles los sujetos que no están naturalmente inclinados hacia ella, dado que, desde la perspectiva platónica, la consistencia y veracidad de todo lo que dicen los sofistas debe ser tenido bajo sospecha. En segundo lugar, el filósofo hace emplear mal los proverbios al sofista como un recurso más para ridiculizarlo. Por último, como ya ha sido señalado[3], el hecho de que Protágoras emplee mal este proverbio es una forma de señalar que

3 Di Pasquale Barbanti (2004: 303) considera que Platón está presentando dos modelos pedagógicos divergentes, por un lado el de Protágoras, que consiste en un modo pragmático de transmitir las virtudes, mediante un sistema de valores prescriptivo y prohibitivo, y, por otro, el modelo socrático, basado en una concepción teórico-especulativa de la virtud, donde es necesario razonar en cada circunstancia concreta, teniendo como única pauta a seguir la aplicación del conocimiento del bien.

enseñar a través del castigo y de los golpes no es un método pedagógico que lleve realmente a las personas a la virtud, pues, según el método socrático, sólo el conocimiento del bien lleva a ello, y, por tanto, con este particular uso del proverbio se está ironizando con la elección educativa del sofista.

Nuevas configuraciones de las Erinias a la luz del feminismo

New Configurations of the Erinyes in the Light of Feminism

MARIA MORANT

Universitat de València
Mamogi4@alumni.uv.es

Resumen ▪ En estas páginas abordaremos aquellas piezas teatrales del s. xx que, bajo el influjo del naciente feminismo en Europa, recrearon y sacaron a escena a las Erinias. Las obras aquí seleccionadas presentan una novedosa concepción respecto al papel y función de estas antiguas diosas, no solo por ser presentadas con una serie de connotaciones positivas, inexistentes hasta ese momento, sino también por el nuevo rol que adquieren como guardianas del derecho materno, dispuestas a velar no solo por el interés de la madre, sino de todas las mujeres. Las Erinias que nos presentan Ragué (*Clitemnestra*) y Cixous (*La Ville parjure ou le réveil des Erinyes*) combatirán activamente contra el orden masculino para reivindicar la posición y papel de la mujer en la sociedad del momento.

Palabras clave ▪ Erinias, Hélène Cixous, Dacia Maraini, Maria Josep Ragué

Abstract ▪ In this work we aim to take a closer look at the 20th c. theatre plays that, under the influence of the nascent feminism in Europe, recreated and dramatized the Erinyes. The theatre plays selected here feature an innovative conception in relation to the role and function of these ancient goddesses. From this moment, Erinyes are starting to acquire positive connotations, becoming not only the guardians of the maternal rights but also of the rest of women. The Erinyes introduced by Ragué (*Clitemnestra*) and Cixous (*La Ville parjure ou le réveil des Erinyes*) will actively fight against the male order to claim the position and role of women in those times.

Keywords ▪ Erinyes, Hélène Cixous, Dacia Maraini, Maria Josep Ragué

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es abordar las nuevas configuraciones de las Erinias en el s. xx. Como señala con mucho acierto De Paco (1999: 308), encontramos dos grandes líneas fuertemente diferenciadas. La más difundida es la que parte del *Orestes* de Eurípides y juega con la interiorización psicológica de estos personajes, que, con el cristianismo, se

asociaron erróneamente con el remordimiento. Por otro lado, tenemos las piezas que beben de Esquilo y sus *Euménides*, en las que aparecen las Erinias como símbolo de nuevas tendencias como, por ejemplo, el feminismo. Aquí debemos situar las obras que vamos a estudiar en las siguientes páginas.

En este último grupo, es notable el proceso ameliorativo que sufren estas divinidades, que suelen concebirse como portadoras de valores positivos, sobre todo, en relación con la figura de la mujer. Los precedentes para este cambio, en el que las Erinias se tiñen de connotaciones positivas debemos buscarlos en los estudios de género y las relecturas que hacen de los mitos de la Antigüedad.

El estudio de Zeitlin abre la vía a una nueva lectura de la *Orestíada* basada en los conflictos de género (recordemos que hasta el momento esta trilogía era concebida como el choque entre dos estadios del mundo[1]: uno más antiguo y otro más moderno). Zeitlin (1978: 149) en su estudio habla de la civilización como resultado del conflicto entre fuerzas opuestas: olímpicos / ctónicos, griegos / bárbaros, hombre / mujer, dando especial relevancia a este último, ya que considera que el tema central de la *Orestíada* es la reafirmación de la subordinación de la esposa y de la sucesión patrilineal. Esquilo construye un mundo que pretende ser ejemplo y reflejo del imaginario griego: en su concepción, el control de la mujer es un pre-requisito social y cultural para la civilización.

Esquilo escenifica ante el público el caso de una mujer que se eleva contra el orden masculino, rompe las normas sociales y detiene el funcionamiento social[2]. Pero, Zeitlin (1978: 150) no pierde de vista que lo que Esquilo pretende no es recrear una realidad o acontecimiento histórico, sino justificar que las mujeres no son aptas para el gobierno y, de este modo, institucionalizar su subordinación a la figura del hombre. Reivindica que el rechazo del matrimonio lleva a la masacre de los hombres y que la mujer debe aceptar este enlace como algo

1 Podemos destacar otras interpretaciones como la del profesor Bañuls (2001:58): el propósito de Esquilo fue poner sobre escena el tema de la justicia dentro del derecho de sangre, para ello, plantea una situación en la que se genera una contradicción interna en el derecho del *génos* cuya solución se encuentra en el ámbito de la *pólis*, representado por el tribunal del Areópago.

2 Zeitlin (1978: 152) considera que se trata de una manifestación más del mito de *Rule of Women:* las mujeres tuvieron poder alguna vez pero abusaron de él, con engaños y su sexualidad desenfrenada alentaron un caos que terminó en un desgobierno ante el que los hombres se rebelaron y exigieron asumir el control, mito que ha estado presente a lo largo de la tradición occidental bajo múltiples formas.

necesario, natural y justo. El matrimonio, como institución encargada de controlar la sexualidad y asegurar la fertilidad, es visto como una vía para la derrota del principio femenino, entendido como una fuerza viva y maligna.

Retomando el tema que aquí nos interesa, Zeitlin (1978: 152) considera que en las Erinias se encarna la representación de un matriarcado negativo que debe superarse. La victoria de Orestes sobre Clitemnestra (es decir, el matricidio) no conlleva la reducción del poder de la mujer, sino que evoca un poder renovado que emerge en forma de imágenes femeninas negativas de origen sobrenatural. Entiende las Erinias como una transformación de Clitemnestra: su hipersexualidad se transforma en esterilidad y muerte (recordemos que estas divinidades se caracterizan por ser vírgenes y no poder procrear), a la vez que las considera la regresión a las fantasías relacionadas con los terrores masculinos más profundos.

Las Erinias, por tanto, pueden interpretarse como un colectivo de mujeres que visibiliza la monstruosidad femenina con la que es asociada Clitemnestra constantemente desde el inicio (se alude a ella como *serpiente* o *equidna*). Sin embargo, su rendición pacifista mediante la persuasión, es el modo en que Esquilo recrea la reconciliación de los elementos positivos y negativos del arquetipo femenino, personificados en Atenea y las Erinias respectivamente. Este es el motivo por el que, una vez transformadas en Euménides, son las encargadas de bendecir la ciudad con prosperidad y fertilidad[3], sus aspectos negativos son puestos al servicio de la *pólis*, como un modo de prevenir la maldad y el crimen[4].

En esta línea, en la que la mujer se alía con las Erinias y, por extensión, queda vinculada con lo arcaico, primitivo y regresivo, se sitúan algunos estudios actuales como el de Vicini (2017). Este estudioso aborda la figura de las Erinias como una metáfora de la figura femenina: las Erinias se equiparan a mujeres, con quienes comparten su situación de marginalidad, y deben ser subyugadas también por el orden masculino y patriarcal. De hecho, mientras que Clitemnestra se niega (y, por ello, le aguarda un trágico final), ellas sí ceden al aceptar tomar el rol de

3 Una capacidad que les es innata como divinidades ctónicas que son y que Esquilo debió tener muy presente a la hora de componer la obra.

4 Al respecto, otros estudiosos consideran que no se da tal transformación sino que es una forma pacífica de destierro para implantar la paz en Atenas sin recurrir a la violencia. El propósito de la diosa sería en todo momento alejar a las Erinias de la ciudad para evitar los males que su presencia pudiese ocasionar en la *pólis* (De Paco 1999: 63).

Euménides. Insiste en que las Erinias reúnen en su configuración dos aspectos contradictorios: uno, monstruoso y vengativo, otro, benigno y legítimo que el poeta quiere resaltar con esta transformación (2017: 1702).

Este paso de Erinias e Euménides como nueva imagen de la derrota de la mujer, supone un punto de inflexión para las recreaciones posteriores. Cierto es, como afirma de Paco, que el teatro del s. XX no privilegia la presencia de estas divinidades como Euménides (1999: 309). Por tanto, abordaremos estas nuevas configuraciones de las Erinias a la luz del feminismo partiendo de la faceta que privilegia la dramaturga en su configuración. Trataremos de ejemplificar las distintas posibilidades.

2. Recreaciones bajo el influjo del feminismo

Desde la Antigüedad, lo femenino, las cosas nacidas de la tierra[5] y las bestias híbridas[6], comparten la misma esfera asociativa (Zeitlin 1978: 152). Por ello, no es de extrañar, que las Erinias aparezcan inexorablemente unidas a la madre en las posteriores versiones teatrales de Esquilo (o aquellas que se basan remotamente en él). Las Erinias eran unas de las divinidades ctónicas más arcaicas del panteón preolímpico, como bien demuestran todo tipo de testimonios del ámbito religioso y artístico, esto implica una conexión directa con el mundo de la agricultura, la fertilidad y la reproducción.

Dice Irigaray que «siempre somos madres, desde el momento que somos mujeres» (1985: 14), de hecho, es esta capacidad de gestar vida en su interior una parte muy importante de la idiosincrasia femenina. Por ello, si seguimos con el planteamiento de Irigaray de que es la posibilidad de ser madres la que nos hace mujeres, comprenderemos por qué queda totalmente justificada, dentro del dominio de acción de las Erinias, la defensa de la madre: por su condición de divinidades

5 Según Hesíodo son las hijas de Gea (Hes. *Th.* 180–186): *φίλου δ' ἀπὸ μήδεα πατρὸς / ἐσσυμένως ἤμησε, πάλιν δ' ἔρριψε φέρεσθαι / ἐξοπίσω: τὰ μὲν οὔ τι ἐτώσια ἔκφυγε χειρός: / ὅσσαι γὰρ ῥαθάμιγγες ἀπέσσυθεν αἱματόεσσαι, / πάσας δέξατο Γαῖα: περιπλομένων δ' ἐνιαυτῶν / γείνατ' Ἐρινῦς τε κρατερὰς μεγάλους τε Γίγαντας*; «precipitadamente segó los genitales de su padre, impulsándose los lanzó hacia atrás. Estos no escaparon en vano de su mano. Pues, cuantas gotas de sangre cayeron, todas las recogió Gea. Y, habiéndose completado el curso de un año, dio a luz a las poderosas Erinias y los grandes Gigantes.» (traducción propia)

6 Estas divinidades son gestadas por Gea o la Noche (dependiendo de la tradición) en una etapa anterior a la reproducción bisexual, a partir de la cual, nacerán seres regulares y no monstruosos. Su físico monstruoso destaca su marginalidad y las relaciona con la madre, con la mujer, por su condición de alteridad.

ctónicas estaban obligadas a velar por la fertilidad y la reproducción (dos aspectos que caracterizan al sexo femenino respecto al masculino). Quizás este sea el punto del que partieron algunas dramaturgas al convertirlas en portavoz de la madre.

2.1. *I sogni di Clitennestra* (Dacia Maraini, 1980)

Esta versión mantiene el esquema fundamental de la trilogía pero actualizándolo en la Sicilia de posguerra, lo que permite a la autora introducir temas candentes en ese momento como la explotación de los trabajadores en la industria textil o la inmigración. Además, como sucede en la mayoría de las obras contemporáneas, el héroe se humaniza y desaparece el elemento divino. Este es el motivo por el que las Erinias son recreadas como tres viejas prostitutas que se aparecen en sueños a Orestes[7] y Clitemnestra. Consideramos que relacionarlas con la prostitución es un modo de actualizar la marginalidad que padecen en la *Orestíada*.

Una de las innovaciones de Maraini es que Clitemnestra no muere. El asesinato de una mujer que se rebela es un castigo totalmente incivilizado en el s. xx. Nuestra sociedad encuentra otros de modos de deshacerse de las mujeres indeseables (Cavallaro 1995: 342): Clitemnestra es encerrada en una institución de desequilibrios mentales y así erradicada de la sociedad hasta el fin de sus días[8].

La obra se cierra con Clitemnestra dialogando con las tres prostitutas en una escena onírica, ellas han venido a contarle las nuevas noticias: «È stato deciso che ammazzare la madre adultera non è delito imperdonabile. È stato deciso che l'uomo nasce da seme paterno. È stato deciso che la madre è solo un recipiente» (p. 58). Ellas declaran haber sido domesticadas en favor de la buena convivencia entre los hombres y haberse puesto al servicio de la gloria masculina. De este modo, constatamos su conversión de Erinias en Euménides subyugadas al dominio masculino al que ahora sirven y respetan. Esta obra no presenta un cambio importante respecto al trágico destino que el

7 A Orestes le acusan de haber asesinado a una joven compañera de profesión, Moira, que evoca a Clitemnestra cuando era joven (pues también había ejercido la prostitución, antes de que Agamenón la sacara de esos círculos. Por sus intervenciones podemos identificar enseguida a estas *donne* con las Erinias: quieren devorarlo a mordiscos, quieren someterlo a su juicio, etc.

8 En esta obra, como la misma autora dice, la locura de Clitemnestra surge de la imposibilidad de adaptarse a un mundo hecho a la medida de los hombres.

patriarcado asigna a la mujer rebelde, su valor reside, sobre todo, en haber dado voz pública a la resistencia femenina (Cavallaro 1995: 350).

2.2. *Clitemnestra* (Maria Josep Ragué, 1985)

La autora deconstruye el contenido original de la *Orestíada* para hacer una apología del personaje de Clitemnestra, con una pieza que supone una adaptación abreviada de todas las tragedias conservadas que tratan el ciclo de los Atridas. Selecciona los versos que considera más útiles para recalcar el mensaje de su obra y añade también diálogos originales con el objetivo de enfrentar el primigenio orden matriarcal con el nuevo orden patriarcal. En general, recrea un lugar y tiempo indeterminados que mantienen la atmósfera atemporal de las versiones griegas.

En las escenas IV y V del último acto va a reelaborar su propia versión de las *Euménides*, con un final alternativo a la tradición. Durante el juicio del Areópago son las *Dones de la Nit* las encargadas de realizar la defensa de la reina. Estas mujeres esconden la figura de las Erinias, totalmente humanizada, como demuestra el nombre asignado (Mujeres de la noche), además no encontramos ni una sola mención a su físico monstruoso ni sus sangrientas costumbres. Son representadas como divinidades positivas frente al nuevo orden masculino que ha traído la destrucción al mundo.

Nos parece relevante destacar también que no insisten tanto en acusar a Orestes como en resaltar la inocencia de su defendida, que se vio obligada a actuar así para combatir el desamparo al que la condena su condición de mujer. Consideramos que este detalle aleja a las Erinias de su rol de garantes implacables de la Justicia que castiga los delitos en el seno familiar y las acerca a estas nuevas configuraciones que las recrean como guardianas del derecho materno. El delito de Orestes no es tanto el homicidio, sino que, atentando contra la mujer, madre y fuente de vida, ha violado las leyes de la humanidad.

En esta obra, el poder de Atenea nunca podrá absolver a Orestes, y la sentencia del tribunal del Areópago no ejercerá ninguna influencia en el desenlace: para las Erinias este tribunal no tiene ningún valor puesto que está compuesto en su plenitud por sujetos masculinos (*Com jutjaran el crim contra una mare, si no hi ha cap mare ni cap dona a l'assemblea de ciutadans?*, p. 49). Tampoco podrá Atenea aplacarlas con su Persuasión ni sus promesas, en esta versión las Erinias no cederán ante sus palabras sino que seguirán defendiendo su causa. No se produce, por

tanto, la conversión de estas divinidades ctónicas en Euménides, como demuestra la intervención con la que cierran la obra (p. 54):

> Orestes no tindrà mai pau. Fuig de nosaltres, fuig, que cada gest dels teus ulls trobarà al seu davant la mostra ira aterradora. Farem justícia, Orestes. [...] Res no ens apaivagarà el desig de venjança fins que a la humanitat no hi hagi cap crim, fins que Gea torni a presisdir l'oracle, fins que torni a viure l'Ombra de Clitemnestra.

2.3. *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes* (Hélène Cixous, 1994)

Esta obra se inspira en una tragedia real sucedida en los años ochenta: el escándalo ocasionado por las transfusiones de sangre contaminada por el virus del sida a hemofílicos. Con su tragedia Cixous pretende denunciar la justicia y su corrupta administración en la Francia de los años 80, basándose en un caso en el que no hubo ningún tipo de represalia contra los políticos y médicos artífices de tal abominación.

En la escena IV, la Noche despierta a sus hijas, las Erinias. Hasta ese momento, tras la institución del tribunal del Areópago, habían permanecido en un largo letargo, ajenas a todo lo que sucedía en el exterior. Las Erinias que aparecen en esta obra, según algunos críticos, son las típicas de época clásica, antiguos seres destituidos de sus funciones relacionadas con la justicia y la venganza, que fueron expulsadas de la nueva sociedad democrática. Sin embargo, estas son unas afirmaciones que no resultan del todo exactas.

Cuando irrumpen en escena, las Erinias van comentando y recordando como firmaron un tratado de paz con la Reina Atenea y que iban vestidas de rojo. Pero, a su vuelta, como nos informa Esquilo (que forma parte del elenco de personajes de esta obra) van vestidas de negro («De negro... las Erinias siempre. Envueltas en ropajes negros a rayas negras», p. 48). Este detalle es importante. Recordemos que la *Orestíada* termina con la transformación de las terribles Erinias en Euménides. Este cambio se manifestaba también en su vestuario: las Erinias sustituían sus mortíferas vestimentas negras por túnicas o mantos púrpuras. En la obra de Cixous, estas antiguas divinidades vuelven vestidas de negro y no de rojo, lo que indica que han dejado atrás su faceta más benévola y regresan en calidad de Erinias y no de Euménides.

Dicen estar decepcionadas, ellas han cumplido su parte del trato (permanecer bajo tierra, sin molestar), pero en la tierra se siguen cometiendo injusticias en nombre de la Justicia. Por ello, van a retomar su viejo sistema de expiación: sangre por sangre, ya que solo el

castigo ejerce alguna enseñanza sobre el criminal. Su misión es ayudar al personaje de la Madre a ejecutar una sangrienta venganza contra aquellos que le han arrebatado la vida de sus hijos. Por tanto, de nuevo nos encontraremos con unas Erinias encargadas de velar por la esfera femenina y los intereses de la madre.

3. A modo de conclusión

A partir del desenlace de la *Orestíada* y la transformación final de estas divinidades, las dramaturgas posteriores podían enfrentarse a tres posibilidades en su obra: convertirlas en Euménides siguiendo los pasos de Esquilo, que permaneciesen como Erinias implacables hasta el final (algo de lo que ya encontramos vestigios en la producción de Eurípides), o, la propuesta más innovadora: no satisfechas con su rol más benévolo, las Erinias renuncien a él y vuelvan a erguirse como las defensoras y vengadoras de los delitos de sangre (o, como en el caso aquí analizado, de la madre indefensa y abandonada por la sociedad).

En Maraini, la conversión de las Erinias en Euménides funciona como un nuevo reflejo de la derrota de la mujer. Y, por tanto, esta versión se alinea con la propuesta de Vicini que ve en estas divinidades una metáfora de la figura femenina y su subyugación. Ragué, elude la escena de la transformación: aquí las Erinias no se rinden sino que deciden seguir combatiendo hasta que termine la violencia de género. Quizás en el hecho de relacionar su faceta de Euménides con la subordinación de la esfera femenina esté la clave de por qué la dramaturga no recrea esta reconciliación final que cierra la trilogía griega. Finalmente, en el caso de Cixous, pese haberse transformado en Euménides 5.000 años antes, regresan como Erinias: no se ha cumplido lo pactado y deciden renunciar a su rol benévolo y volver a impartir justicia mediante su venganza implacable.

El episodio de Calipso en *Les dernières aventures du divin Ulysse* de Émile Gebhart[1]

The Calypso Episode in Émile Gebhart's *Les Dernières Aventures Du Divin Ulysse*

JESICA NAVARRO DIANA

Universidad de Murcia
jesica.navarro@um.es

Resumen ▪ El presente trabajo plantea un acercamiento a *Les dernières aventures du divin Ulysse* de Émile Gebhart como reelaboración de la *Odisea* de Homero. A través del examen atento de ambos textos, analizamos el juego de inversiones temáticas que articula esta recreación de la epopeya homérica en dos niveles: el primero corresponde a las alteraciones derivadas del planteamiento de la obra como una secuela de la *Odisea*. A este respecto, abordamos la contextualización del relato del autor francés dentro de la más amplia tradición de la continuación de los viajes de Ulises tras su retorno a Ítaca. En el segundo nivel, relativo a las variaciones concretas de cada aventura, nos centramos en el episodio de Calipso, con especial atención a la inversión del motivo de la inmortalidad, apuntando algunas posibles afinidades en la tradición literaria antigua.

Palabras clave ▪ *Odisea*, Ulises, Calipso, Gebhart

Abstract ▪ The present paper poses an approach to Émile Gebhart's *Les dernières aventures du divin Ulysse* as a rewriting of Homer's *Odyssey*. Through careful examination of both texts, we analyse the set of thematic inversions that comprises this reworking of the Homeric epic in two levels: the first one concerns the alterations resulting from the conception of the narrative as a sequel to the *Odyssey*. On that note, we deal with the contextualization of the story by the French author within the wider tradition of Ulysses' travels after his return to Ithaca. On the second level, which pertains the particular variations of each adventure, we focus on the Calypso episode, with special consideration to the inversion of the immortality motif, noting certain possible similarities in ancient literary tradition.

Keywords ▪ *Odyssey*, Ulysses, Calypso, Gebhart

1 Este trabajo se inscribe en un proyecto de tesis financiado por el MECD a través del programa para la Formación de Profesorado Universitario (FPU16/00864) y en el Proyecto de Investigación FFI201784036P, financiado por el MINECO.

En 1902, Émile Gebhart publica *D'Ulysse à Panurge: contes héroï-comiques*, una colección de cuatro narraciones breves entre las que se encuentra *Les dernières aventures du divin Ulysse*. Concebida como una continuación proléptica[2] de la *Odisea*, toma al poema homérico como su hipotexto fundamental, aunque no el único. Se trata de una obra ecléctica, en la que el autor francés gusta de introducir episodios inspirados en diversos géneros—épica, tragedia, novela griega—, así como numerosas alusiones a los más variados aspectos de la civilización grecorromana. El tono general de la narración es sardónico, agrio y de un marcado pesimismo.

A fin de contextualizar nuestras reflexiones sobre un texto poco conocido, ofrecemos a continuación un sucinto resumen de su argumento: Ulises, asentado de nuevo en la patria, comienza a sentirse profundamente descontento con su existencia en Ítaca. Atormentado por su penosa vida doméstica y los fatídicos recuerdos de su pasado, el héroe pasa sus días junto al mar, abstraído en la añoranza de sus antiguas aventuras. De forma inesperada, arriba Menelao con una petición de ayuda para encontrar a Helena, que huyó tras la caída de Troya. Acompañados por Eumeo, emprenderán una búsqueda que les llevará ante la Pitia, al río Éstige y hasta Casandra en Argos, quien les indicará el paradero de la esposa fugitiva: Egipto. En el camino, virarán hacia la isla de Calipso en busca de un merecido respiro; sin embargo, no hallarán en Ogigia más que a la ninfa envejecida en extremo y a punto de fenecer. Una vez en Egipto y tras una serie de incidentes, darán con Helena, pero ella se negará a regresar con su marido. Menelao retorna a Esparta, mientras que Ulises decide continuar su travesía con el propósito de visitar a Circe y aplacar los manes de Astianacte en Troya. En Eea descubrirá al hijo que tuvo con la maga, Telégono, un joven siniestro y sádico que le acompañará hacia Ilión y que, finalmente, dará muerte a su padre entre las ruinas de Troya, en el punto exacto donde aquél asesinó, tiempo atrás, al vástago de Héctor. El relato concluye con las exequias de Ulises en el mar.

La reelaboración de las aventuras de la *Odisea* de Émile Gebhart se construye en torno a un constante juego de inversiones temáticas que alteran de forma drástica el significado original de su modelo homérico. Estas inversiones se disponen en dos niveles: el primero atañe al propio planteamiento de la obra como una continuación del poema épico, que,

2 Cf. Genette 1989: 216–224.

como marco en el que se encuadran el resto de acontecimientos, determina la perspectiva desde la que se aborda la narración; el segundo corresponde a la configuración específica de cada uno de los episodios en este nuevo periplo de Ulises, de entre los que nos centraremos en el relativo a Calipso.

Como el sumario de la trama ofrecido arriba pone de manifiesto, a diferencia de la *Odisea*, *Les dernières aventures du divin Ulysse* no cuenta la vuelta del héroe a la patria, sino la reanudación de sus andanzas lejos de su isla natal en pos de las que serán sus últimas peripecias. Esto no sólo supone invertir la línea argumental de la epopeya, que ahora progresa desde Ítaca hacia la travesía marítima, sino que transforma la naturaleza misma del relato y de su protagonista. Ante todo, la *Odisea* es un *nóstos* y Odiseo, el héroe que regresa. El retorno constituye su objetivo irrenunciable, su anhelo más profundo y uno de los aspectos más distintivos de su personalidad, de suerte que los diferentes trances que afronta en su trayecto, cualquiera que sea su cariz, le suceden contra su deseo[3]. Al atribuirle el desapego por el hogar y hacer del afán de saberes y experiencias su principal motivación, el personaje queda de modo inevitable convertido en una figura «fundamentally different form Homer's Odysseus» (Stanford 1954: 89), cuya historia ulterior posee necesariamente una dimensión diferente a lo que hallamos en la epopeya griega.

La continuación de los viajes de Odiseo goza de una larga tradición literaria que se remonta hasta el Ciclo Épico con la *Telegonía*, en la que, a juzgar por los testimonios indirectos[4], la nueva marcha del héroe está ligada al cumplimiento de los rituales profetizados por Tiresias en *Od*. 11.121–134. No obstante, será Dante quien, en los versos 85–142 del canto XXVI de su *Infierno*, afianzará para la literatura posterior la representación de un Ulises que, dominado por una ávida ansia de conocimientos, reniega de cualquier vuelta al hogar y navega sin interrupción desde la isla de Circe hacia su perdición más allá de las columnas de Hércules. Tras la estela de Dante seguirá el *Ulysses* de Tennyson (1842). En este caso, el personaje epónimo llega a retornar, pero tan sólo para constatar su profunda insatisfacción con la existencia que Ítaca le depara.

3 Cf. *Od*. 5.219–224, 9.27–28, 34–36. Odiseo señala lo terrible de la vida errante en *Od*. 15.343. Sobre la inmutabilidad de la mentalidad de Odiseo, cf. Zambarbieri 2002: 432–433.

4 El contenido de esta obra nos es conocido en esencia por el resumen de la *Crestomatía* de Proclo (cf. Procl. *Chr*. pp. 101–103 Bernabé), el *Epítome* de Apolodoro (Apollod. *Epit*. 7.34–37) y la fábula 127 de Higino (Hyg. *Fab*. 127). Cf. Castiglioni 2013.

Una sed insaciable de nuevas vivencias y descubrimientos lo empuja a echarse al mar una vez más en un incesante peregrinaje sin destino o desenlace conocido al que sólo la muerte pondrá fin. Más adelante, también Pascoli en su *L'ultimo viaggio* (en *Poemi conviviali*, 1904) y Kazantzakis con su *Odisea* (1938) reflejarán la desazón de Odiseo en su patria y lo lanzarán a nuevas aventuras[5].

La obra de Gebhart se inscribe en esta misma tradición, si bien en esta ocasión la experiencia doméstica no sólo resulta anodina y asfixiante para el héroe por su incapacidad para colmar sus expectativas y aspiraciones vitales, sino que se torna activamente opresiva y hostil. Ítaca es el lugar donde le han alcanzado los remordimientos por los crímenes cometidos[6], en especial el asesinato de Astianacte, que acarrearán con seguridad el castigo divino que personifica Némesis. La vida errante, que con su constante ajetreo y variopintas peripecias había conseguido acallar tales recuerdos, es vista ahora como una esperanzada tregua a los pesares presentes (I pp. 5–6)[7]. Hostigado por estas funestas visiones, Ulises se refugia en la ribera, donde pasa sus días sumido en la evocación feliz de su pasado marinero y la observación del añorado ponto.

Esta circunstancia plantea la inversión del motivo de la nostalgia respecto a la *Odisea*. En el poema homérico, Odiseo exterioriza su anhelo por su patria durante su retención por Calipso sentándose junto a la costa, contemplando el mar y entregándose al llanto mientras suspira por el retorno (*Od*. 5.81–84, 151–158). Gebhart expresa la añoranza de su protagonista prácticamente en los mismos términos, pero ahora Ulises se encuentra acorralado en Ítaca y el peregrinaje, idealizado, se ha trocado en el objeto de su melancolía (II pp. 7–11). De este modo, la situación se ha invertido: si en la *Odisea* el héroe ansiaba regresar a su hogar y lamentaba verse prisionero en Ogigia, en el relato del autor francés Ulises aborrece Ítaca y desearía embarcarse de nuevo. Es decir, añora aquello de lo que quería escapar y quisiera escapar de lo que añoraba[8]. La asociación entre el ánimo del héroe en la Ítaca de la

5 Acerca de la continuación de los viajes de Ulises en la tradición literaria, cf. Stanford 1954: 178–182, 201–208, 226–240; Hall 2008: 210–213.

6 Ulises ha sido visto a menudo como un ser culpable de diversas iniquidades, tanto por la literatura, sobre todo en la tragedia ática (cf. Stanford 1954: 90–117), como por la reflexión filosófica (cf. Montiglio 2011).

7 Manejamos la edición de 1905.

8 La inversión no es total, pues Ulises no añora sólo Ogigia, sino el conjunto de las aventuras vividas, aunque Calipso y Circe ocupan un lugar preferente en su memoria (I pp. 5–6).

recreación y en la Ogigia de la *Odisea* se refuerza por la descripción de la ribera itacense como un hermoso prado floreciente con la llegada de la primavera (II pp. 8–9), que recuerda al *locus amoenus* que describe Hermes en *Od*. 5.59–75[9].

La llegada de Menelao proporcionará a Ulises la excusa perfecta para reemprender la travesía, que adquiere así la condición de una huida precipitada (III p. 16). Su recorrido permitirá revisitar algunos episodios odiseicos, de los que hallará una versión cruelmente invertida[10]. Sobre ellos planea la sombra de la venganza divina, ya que, casi siempre, las circunstancias actuales son consecuencia de las acciones previas del personaje homérico. Llegamos, pues, al segundo nivel de modificaciones. Veamos cómo se configura en el episodio de Calipso.

En el capítulo VII de *Les dernières aventures du divin Ulysse*, el héroe decide de forma unilateral posponer la búsqueda de Helena y desviar el rumbo hacia la isla de Calipso. Dejando Ítaca al margen, este es el primer escenario propiamente homérico al que se vuelve en la recreación de Gebhart, y uno de los más ilustrativos de cómo reelabora el modelo épico. La intención del protagonista al regresar a Ogigia es recuperar el antiguo refugio hospitalario donde él y sus acompañantes puedan «pour quelques jours, oublier près d'elle [Calipso] nos récentes misères, la Pythie, le Styx, Oreste et Cassandre» (VII p. 50). Ello da una muestra concreta de hasta qué punto la percepción de los trances odiseicos ha quedado distorsionada en el recuerdo idealizado de este Ulises desertor de la patria: la permanencia de Odiseo en la isla de la ninfa por siete años no fue gustosa, sino forzada, una prueba más que superar para completar el *nóstos*. Ahora, en cambio, la estancia junto a Calipso queda reducida a un tierno lance amoroso, sin ninguno de los aspectos negativos que posee en el hipotexto.

Sin embargo, la realidad que Ulises, Menelao y Eumeo descubren al desembarcar en la isla de Calipso dista mucho de sus expectativas. En efecto, en lugar de una bella diosa capaz de acogerles en su paraíso terrenal y concederles la vida eterna hallarán a una anciana al borde de la muerte, tras haber perdido ella misma su propia inmortalidad. La principal inversión que afecta al episodio de Calipso en la obra de Gebhart es, por tanto, la del motivo de la inmortalidad.

9 Cf. De Jong 2001: 128–129, D'Ippolito 1977: 86–88.

10 En cambio, en el melancólico poema de Pascoli, de una sorprendente similitud en su desarrollo al de la obra de Gebhart, Odiseo irá encontrando la nada, como si sus anteriores aventuras no hubieran sido más que un sueño.

El encuentro con la ninfa no es inmediato, sino que viene anunciado por una serie de cambios en el paisaje de la isla que los personajes perciben conforme se adentran en ella. Contrariamente a la descripción de Ogigia que hacía Hermes como un vergel idílico (*Od*. 5.59–75), se dibuja un paraje que parece devastado por el fuego (VII pp. 51–52). Gebhart incluye en la isla un «forêt d'amour» de inspiración grecolatina, cuyos árboles están marchitos, y su altar a Eros, que los amantes solían adornar con guirnaldas de flores, en ruinas y semienterrado entre la maleza. Se trata de un sitio lúgubre, descuidado, yermo. Subyace aquí una clara alegoría que conecta la primavera perpetua de Ogigia con la juventud sempiterna de Calipso, ambas perdidas a un tiempo a causa del amor rechazado, que viene representado en el incendio sin control que ha arrasado la región.

La razón del inesperado envejecimiento de Calipso reside en un supuesto «secret des Nymphes»[11], según el cual conservan su inmortalidad y juventud eterna mientras permanecen vírgenes, o, si se enamoran, en tanto que su amante les sea fiel; pero, tan pronto como este las abandone, envejecen de repente todos los años vividos (VII pp. 52–53). Así, Calipso ronda los cien años y morirá esa misma noche. La inversión es completa: mientras que en la *Odisea* Calipso promete otorgar la inmortalidad a Odiseo con la pretensión de mantenerlo a su lado para la eternidad, sin conseguir persuadirlo (*Od*. 5.135–136, 203–213)[12], en esta reelaboración es su propia inmortalidad la que dependía de la permanencia de Ulises —aunque él lo desconocía— y se ha desvanecido a consecuencia de su marcha. Ni la concesión de la inmortalidad ni la retención del héroe en la *Odisea* son explicitadas por Gebhart, acaso porque serían difícilmente conciliables con el desarrollo y la índole benigna este nuevo episodio: el autor cuenta con el conocimiento del hipotexto para que la alteración obrada sobre el modelo sea inteligible.

La pérdida de la inmortalidad de Calipso y sus consecuentes envejecimiento y muerte no tiene paralelos en la literatura antigua. La fábula 243 de Higino (Hyg. *Fab*. 243.7.1–2) atestigua el suicidio de Calipso por su amor no correspondido hacia Ulises. No obstante, dado que la fábula está dedicada a heroínas que perecieron por su propia mano, es posible que se haya producido una asimilación con figuras como Dido, Fedra, Filis, o Biblis, sin reparar en que Calipso es diosa, y, por tanto, no puede morir. Más probable nos parece que Gebhart se haya inspirado en

11 Que sea un secreto explicaría por qué no fue revelado en su momento en la *Odisea*.
12 Cf. D'Ippolito 1977: 148, De Jong 2001: 136.

la noción tradicional de puesta en valor de la virginidad, que debe ser protegida a toda costa por las doncellas y cuya pérdida indebida suele acarrear represalias. Esta idea puede advertirse en diversos mitos, como, por ejemplo, el de Calisto, ninfa del séquito de Ártemis catasterizada al fin en la Osa Mayor (Apollod. *Bibliotheca* 3.8.2, Hyg. *Astr*. 2.1., Ov. *Met*. 2.401–530).

Por otro lado, la tradición grecolatina cuenta con multitud de historias que señalan la incompatibilidad de las relaciones entre diosas y mortales por tratarse de uniones inherentemente desequilibradas. Las consecuencias físicas de estos enlaces suelen recaer sobre los mortales, llevándoles a la muerte —como demuestra el catálogo expuesto por la propia Calipso en *Od*. 5.118–129—, a algún tipo de desfiguración —como a Titono, condenado a un envejecimiento sin fin justo a resultas de una malograda concesión de la inmortalidad, por su unión con Eos, como se narra en *h.Ven.* 218–238[13]—, o a la impotencia. Anquises manifiesta este temor al sospechar que se une a una diosa en *h.Ven.* 187–190. Para la divinidad implicada, protegida por su inmunidad celestial, queda a menudo el sufrimiento emocional de la desaparición del ser amado o de su descendencia, que ha heredado la mortalidad de su progenitor. De esto se lamenta Tetis en *Il*. 18.429–441. A través del inusitado recurso de la pérdida de la inmortalidad, Gebhart ha invertido la dinámica mortal/inmortal habitual en los desenlaces de estas desastrosas uniones en cuanto al tipo de consecuencias que padece cada una de las partes.

Por último, también la responsabilidad en el desarrollo de la aventura se altera en relación a la *Odisea*. Allí era Calipso la causante del sufrimiento del héroe, reteniéndolo de forma egoísta contra su voluntad y frustrando su ansiado *nóstos*. La narración del autor francés, por su parte, crea la impresión de que Ulises, aunque de forma inadvertida, ha propiciado la muerte de un ser tan puro como es esta Calipso con su individualista decisión de retornar, traicionando el pacto de amor que existía entre ambos. El héroe queda caracterizado, así, como un personaje criminal, que suma la muerte de la ninfa a su ya larga lista de acciones nefandas, por las que pagará un elevado precio. Con todo, el daño infligido es, al mismo tiempo, un castigo para Ulises, que lamenta sinceramente los males de Calipso y desea que «puisse ce jour, le plus triste de ma vie, contenter la colère des Dieux!» (VIII p. 54), ira divina a la que sólo satisfará su muerte a manos de Telégono.

13 En el elenco de *Od*. 5.118–119 se menciona precisamente otra de las malhadadas relaciones de Eos, en este caso con Orión.

La primera interpretación a la que se presta la serie de inversiones que articula la recreación de la *Odisea* de Gebhart es la imposibilidad de volver al pasado. No se puede recuperar lo vivido, en parte, porque ha sido idealizado en el recuerdo nostálgico, y en parte, porque los lugares y personas que conocimos han quedado alterados para siempre por nuestro paso por ellas. En el caso de Ulises, su intervención tiene siempre unos resultados desgraciados, que no son sino castigos por sus actos atroces. Esta es una segunda conclusión que puede extraerse de la obra de Gebhart, de evidentes resonancias trágicas: nadie puede escapar al destino y la condena por las faltas cometidas, ni siquiera Ulises.

Ἐγὼ νόθος; Los derechos sucesorios del *νόθος* según un testimonio de Aristófanes (Ar. *Av*. 1647-1670)

Ἐγὼ Νόθος; The Inheritance Rights of the *Νόθος* According to an Aristophanes' Testimony (Ar. *Av*. 1647-1670)

VIVIAN LORENA NAVARRO MARTÍNEZ

Universitat de València
vinamar1991@gmail.com

Resumen ▪ Las fuentes de las que disponemos para conocer el derecho ático son fundamentalmente literarias, destacando la oratoria forense y el teatro. Centrándonos en este último fenómeno, es bien sabido que se trata de un importante dispositivo político y social, según el cual se presentan ante el público temas sociales, políticos y culturales que son sometidos a juicio en escena y, a continuación, se induce a los asistentes a reflexionar y emitir juicios de valor sobre ellos. Sin duda, el derecho ático también se ve reflejado en el teatro, pues éste es espejo de las realidades sociales. En lo que se refiere al reflejo del aparato judicial y legislativo ático en los textos de Aristófanes, las alusiones son abundantes, pero están sometidas a una serie de mecanismos cómicos, como la exageración, la distorsión o la descontextualización, con tal de suscitar la hilaridad del público. Aun así, esta abundancia de referencias se podría explicar por la trascendencia social que tenían el derecho y sus mecanismos en la Atenas democrática, hecho sobre el cual pretendemos incidir a través del cómico de la *archaia*. Nuestro objetivo es tratar de exponer la que habría sido la situación legal del *nóthos* en la Atenas democrática, confrontada con la del *gnḗsios*, sobre la base de Ar. *Av*.1647-1670.

Palabras clave ▪ *Nóthos*, *gnḗsios*, Aristófanes, comedia ática, derecho ático

Abstract ▪ The sources of Attic law that we have are fundamentally literary, and forensic oratory and theatre stand out in them. If we focus our attention on theatre, it is well known that it was an important cultural, political and social element in the democratic Athens, according to the fact that social, political and cultural issues are presented to the audience and are judged on stage. Afterward the spectators are encouraged to take into consideration the issues that they have seen. Undoubtedly, Attic law is also reflected on theatre as a mirror of Athenian social realities; the allusions to Attic law in Aristophanes' theatre are abundant —and this large quantity of references could be explained by the social transcendence of law and its mechanisms in democratic Athens—, but they are conditioned by a sequence of

comic procedures, such as exaggeration, distortion or 'decontextualization', in order to arouse laughter in the audience. The aim of this paper is to expose what would have been the legal status of *nóthos* in Athens during the democracy and to confront this whit the status of the *gnḗsios*, on the basis of Ar. *Av*. 1647–1670.

Keywords ▪ *Nóthos*, *gnḗsios*, Aristophanes, Attic comedy, Athenian legal system

1. Introducción: los derechos del *γνήσιος* y del *νόθος*

En la Atenas de la Época Clásica lo que principalmente establece que un hijo sea legítimo (*γνήσιος*) es el hecho de que haya nacido de la esposa legítima, es decir, de aquella mujer con la que un hombre libre se desposa mediante la cohabitación tras la *ἐγγύη*, el compromiso de matrimonio. Esta ceremonia, en la que el *κύριος* o tutor legal de la novia acuerda con el marido los términos de la unión y procede a la entrega de la *προίξ* o *φερνή*, la dote, es una condición indispensable para que el matrimonio sea legítimo[1]. Esta idea, atribuida a la llamada «Ley de bastardía» de Solón, la vemos reflejada en varios pasajes demosténicos, en los que se aprecia que solamente los hijos que nacen de la esposa son los llamados *γνήσιος* («legítimos»)[2]. Sin embargo, este no es el único requisito, ya que es necesario que el padre reconozca a sus hijos legítimos en la ceremonia de la *Ἀνθεστήρια* y los presente e inscriba en la fratría, reconociéndolos públicamente. Por otra parte, en el derecho ático clásico se contempla que, en caso de no existir hijos varones legítimos, se recurra a legitimar, a través de la *ποίησις*, la adopción, a los bastardos, que no han nacido de la esposa legítima sino de una ciudadana fuera del matrimonio. De esta manera, que un hombre tuviese hijos ilegítimos con posibilidad de ser legitimados podía suponer la supervivencia de su *oikos*, en caso de que no existiese descendencia legítima. El hecho de que hablemos de una *ἀστή*, una ciudadana, es primordial, porque sólo los *νόθοι* nacidos de una *ἀστή* podían ser legitimados y adoptados por el padre. Para los νόθοι nacidos de una ξένη, una extranjera, no existía dicha posibilidad; y tras las leyes de Pericles del 451/450 a.C. estos tampoco podían ser *πολῖται*, ciudadanos. Por su parte, el νόθος nacido de una ciudadana y posteriormente legitimado adquiría una posición de γνήσιος especial dentro del *oikos* del que ya podía formar parte. Sin embargo no podía testamentar y, cuando moría, los parientes de su padre

1 Biscardi 1982: 98–99, 101–103.
2 D. 44. 49; Hyp. 5. 16

eran los que tenían la preferencia en cuanto a heredar su patrimonio, por encima de los propios hijos del *νόθος* legitimado.

Por lo que respecta al *νόθος* («bastardo»), éste es el hijo no legitimado que no ha nacido de la esposa ni de otra ciudadana libre, como sería el caso de una hetera o una concubina. La definición de este término es bastante compleja y va cambiando a lo largo del tiempo; a este respecto es destacable el trabajo de Ogden, quien estudia la evolución del término y trata de definirlo y establecer sus características[3] en todas sus vertientes, en contraposición al concepto *γνήσιος*. El estatus del *νόθος* será, por tanto, completamente diferente al del *γνήσιος* y el *νόθος* adoptado: es reconocido por su padre como «bastardo», pero no es legitimado mediante los procedimientos que hemos descrito. Tampoco puede participar en los ritos de la familia ni tiene derecho sobre el patrimonio familiar, porque simplemente no forma parte del *oikos*[4].

Los términos relacionados con la *νοθεία* son *σκότιος*, «oscuro», «secreto», y *παρθένιος*, «hijo de mujer soltera», que ya aparecen en Homero como subcategorías de *νόθος*[5]. El caso del vástago *παρθένιος* es especialmente importante para los argumentos de la comedia, fundamentalmente la *Nea* y la posterior *Palliata* latina, ya que existía por ley un procedimiento excepcional, que tan sólo podía llevarse a cabo por decreto especial del demo correspondiente, mediante el cual el *νόθος* podía ser automáticamente legitimado con el matrimonio de sus padres y pasaba a ser *γνήσιος*[6].

Finalmente es preciso tratar el término *ἀγχιστεία*, literalmente «parentela cercana», y hace referencia a los procedimientos hereditarios y religiosos relativos a los miembros legítimos de una familia y limitados a los parientes próximos[7]. Este concepto que podríamos interpretar por «derecho participar de la herencia material e inmaterial» concernía directamente a los hijos legítimos y, después, a los parientes cercanos en caso de que no existiesen los primeros (sucesión legítima, descendente, ascendente o colateral)[8]. Hemos comentado que, cuando no hay varones legítimos, existe la posibilidad de adoptar y legitimar a los *νόθοι*,

3 Ogden 1996: 21–26.
4 D. 43. 51; Is. 6. 47.
5 *Il.* 2.727, 4.99, 5.70, 6.24, 8.284, 11.102, 103, 409, 13.173, 694, 15.333, 16.180, 738. Cf. *Od.* 14.203.
6 Así sucede en *Epitrepontes* y *Samia* de Menandro, *Truculentus* y *Aulularia* de Plauto y *Andria* y *Adelphoe* de Terencio.
7 Biscardi 1982: 107.
8 Biscardi 1982: 117–120.

que adquirirán un estatus concreto dentro del *oikos* y ayudarán a su supervivencia. Aun así, esto no quiere decir que no pueda haber una hija legítima con derecho a herencia en calidad de *ἐπίκληρος*, «heredera del patrimonio»[9]. La *ἐπίκληρος* y su/s hermano/s adoptivo/s viviente/s compartían, pues, sus respectivos derechos hereditarios, regidos por una serie de reglas establecidas para tales situaciones[10]. Sin embargo, la mujer no podía ser titular del *κλῆρος* porque carecía de derechos civiles, de modo que este pasaba a manos de sus hijos varones, si los tenía, y ella debía desposarse con un pariente paterno cercano (*ὁ ἐγγύτατα γένους*). Si ella ya estaba casada pero no tenía hijos que pudiesen heredar el *κλῆρος*, este pariente tenía derecho a anular dicho matrimonio y a desposarla para ser el nuevo titular legal del patrimonio[11]. Así el derecho ático contempla la posibilidad de que el hermano adoptado de la *ἐπίκληρος* pueda casarse con ella para que él y sus hijos no pierdan el derecho al *κλῆρος* en favor de otros parientes paternos o los futuros hijos varones de la propia heredera.

2. La perspectiva aristofánica: Ar. *Av.*1647–1670

Las referencias al código judicial y legislativo áticos son frecuentes en la comedia aristofánica, sobre todo en aquellas piezas en las que el argumento gira en torno a pleitos, procedimientos de la Asamblea, etc. En nuestro estudio hemos escogido un pasaje de las *Aves* de Aristófanes, comedia representada en las Grandes Dionisias del 414 a.C., pues dicho texto es un buen testimonio de los derechos de los *νόθοι* en cuanto a la herencia paterna (Ar. *Av.*1647–1670):

> ΠΙ. οἴμοι τάλας οἷόν σε περισοφίζεται.
> δεῦρ᾽ ὡς ἔμ᾽ ἀποχώρησον, ἵνα τί σοι φράσω.
> διαβάλλεταί σ᾽ ὁ θεῖος ὦ πόνηρε σύ.
> τῶν γὰρ πατρῴων οὐδ᾽ ἀκαρῆ μέτεστί σοι
> κατὰ τοὺς νόμους· νόθος γὰρ εἶ κοὐ γνήσιος.
>
> ΗΡ. ἐγὼ νόθος; τί λέγεις;
>
> ΠΙ. σὺ μέντοι νὴ Δία
> ὤν γε ξένης γυναικός. ἢ πῶς ἄν ποτε

9 Sobre la ἐπίκληρος, vid. Lacey 1968: 139–146; Schaps 1979: 25–42.

10 Paoli 1961: 55, llama «natural» a este tipo de epiclerato. En tal caso la *ἐπίκληρος* es también una *ἐπίπροικος*, ya que es la transmisora del *κλῆρος* y a la vez tiene derecho a que su hermano adoptivo le proporcione una *προίξ* («dote»).

11 Mediante el proceso de la *ἀφαίρεσις*, es decir, la disolución por intervención de una tercera persona, basado en la interrupción de la convivencia. Cf. Biscardi 1982: 99–100.

ἐπίκληρον εἶναι τὴν Ἀθηναίαν δοκεῖς,
οὖσαν θυγατέρ', ὄντον ἀδελφῶν γνησίων;

HP. τί δ' ἦν ὁ πατὴρ ἐμοὶ διδῷ τὰ χρήματα
νοθεῖ ἀποθνῄσκων;

ΠΙ. ὁ νόμος αὐτὸν οὐκ ἐᾷ.
οὗτος ὁ Ποσειδῶν πρῶτος, ὃς ἐπαίρει σε νῦν,
ἀνθέξεταί σου τῶν πατρῴων χρημάτων
φάσκων ἀδελφὸς αὐτὸς εἶναι γνήσιος.
ἐρῶ δὲ δὴ καὶ τὸν Σόλωνός σοι νόμον·
'νόθῳ δὲ μὴ εἶναι ἀγχιστείαν παίδων ὄντων
γνησίων. ἐὰν δὲ παῖδες μὴ ὦσι γνήσιοι, τοῖς
ἐγγυτάτω γένους μετεῖναι τῶν χρημάτων.'

HP. ἐμοὶ δ' ἄρ' οὐδὲν τῶν πατρῴων χρεμάτων
μέτεστιν;

ΠΙ. οὐ μέντοι μὰ Δία. λέξον δέ μοι,
ἤδη σ' ὁ πατὴρ εἰσήγαγ' ἐς τοὺς φράτερας;

HP. οὐ δῆτ' ἐμέ γε. καὶ δῆτ' ἐθαύμαζον πάλαι.

«PISTETERO. ¡Ay, pobrecito de mí, desgraciado! ¡Cómo te la están pegando! Vamos, vente aquí a mi lado para que te lo explique. Tu tío te engaña, cobarde. De los bienes de tu padre no tienes derecho ni a un poquito, según las leyes; porque eres un bastardo y no un hijo legítimo.

HERACLES. ¿Yo un bastardo? ¿Qué dices?

PI. Sí, por Zeus, tú sin duda, al ser hijo de una extranjera. ¿O cómo crees, entonces, que sería Atenea la heredera, su hija, teniendo hermanos legítimos?

HE. ¿Y si mi padre cuando muera me diese la porción por bastardía?

PI. La ley no se lo permite. Ese que está ahí, Poseidón, el que ahora te está animando, tiene la preferencia en cuanto a los bienes de tu padre, le basta con decir que es su hermano legítimo. Además, te citaré la ley de Solón:

'El bastardo no tiene derechos de herencia cuando hay hijos legítimos. Si no hubiese hijos legítimos, los parientes más cercanos tienen derecho sobre los bienes.'

HE. Entonces, ¿no tengo derecho a nada del patrimonio de mi padre?

PI. No, efectivamente, por Zeus. Dime, ¿ya te ha presentado tu padre en la fratría?

HE. La verdad es que no. Y, por cierto, hace tiempo que me parece raro.»[12]

Poseidón y Heracles actúan como embajadores de los dioses para parlamentar sobre la paz entre estos y los hombres, pero como Heracles

12 Traducción propia.

está dispuesto a pactarla, Poseidón trata de engañarlo diciendo que, si se llega a esta, perderá los bienes que Zeus le dejará a su muerte. Aquí empieza el pasaje que hemos traducido, en el que Pistetero intenta persuadir a Heracles y le advierte de que Poseidón lo está engañando, ya que, como hijo bastardo que es, no tiene derecho a recibir nada de la herencia paterna; dándose una discusión acerca de los derechos sucesorios de los hijos legítimos sobre los ilegítimos. Para sustentar sus argumentos, Pistetero recurre a una supuesta ley de Solón (vv. 1664–1666), con la que el dios comprende ya por qué su padre no lo ha presentado en la fratría, pues no es un hijo legítimo ni legitimado.

Pasemos a la interpretación de este pasaje. En primer lugar, la inclusión de las divinidades en un asunto humano es una pauta evidente del recurso del travestismo mitológico, que causaría la risa de los espectadores. La lógica del público no puede esperar que Zeus muera y que exista un litigio sobre su herencia entre sus hijos y sus parientes más próximos. Según el texto Atenea es la única hija legítima de Zeus y por ello aparece como *ἐπίκληρος*, mientras que Heracles es un *νόθος* por ser su madre una *ξένη γυνή*, una extranjera. Por su parte, Poseidón es el pariente paterno más cercano y sus derechos sobre la herencia están por delante del hijo bastardo. Seguidamente, llama la atención el hecho de que Pistetero diga que Heracles es un *νόθος* porque su madre es extranjera; habría que entender esta referencia en clave cómica: Alcmena, madre de Heracles, era una mortal[13] y, por ello, Pistetero afirma que es una «extranjera» con respecto a los otros dioses, que son «ciudadanos», es decir, seres inmortales[14]. Esta mención a la extranjería por parte de uno de los progenitores no pasa desapercibida, ya que Aristófanes estaría reinterpretando las leyes de ciudadanía de Pericles (451/450 a.C.), según las cuales sólo los frutos de la unión entre una ciudadana y un ciudadano, es decir, atenienses de padres atenienses, tendrán derecho a ser ciudadanos[15]. El vástago varón resultante será, pues, *γνήσιος*, *ἀστός* y *πολίτης*. Esto también se cumple en el caso de que un bastardo sea fruto de la relación extramatrimonial entre dos ciudadanos (*νόθος ἐξ ἀστῆς*), ya que puede ser legitimado con su presentación en la fratría paterna, adquiriendo el estatus de *γνήσιος*. Como vemos, el resultado de estas limitadísimas leyes es que tan sólo un muy

13 Alcmena no sólo era una mortal sino también era originaria de Micenas, con lo que quizá su calificación de «extranjera» estaría siendo doblemente subrayada.

14 Dunbar 1995: 730–731.

15 Cf. Arist. *Pol.* 1238a.34.

pequeño porcentaje de la población ateniense tenía plenos derechos públicos y políticos. Si, por el contrario, como vemos en el caso que nos ocupa, se produce la unión entre un ciudadano y una extranjera (*νόθος ἐξ ξένης*), los hijos resultantes no podrán ser legitimados y por ende tampoco serán *πολῖται*[16]. Esto mismo explica los últimos versos del pasaje, en los que Heracles confiesa sentirse sorprendido porque su padre todavía no lo ha presentado en la fratría, lo que equivaldría a legitimarlo. En definitiva, no sólo es un bastardo porque es fruto de una relación extramatrimonial[17], sino también porque es hijo de un «ciudadano» y de una «extranjera» y, según las leyes, no es posible que sea legitimado ni que tenga plenos derechos sobre la herencia de su padre ni sobre la vida pública y política de la ciudad. Relacionado con esto es interesante pensar, como afirma Ogden, que es posible que tras la instauración de estas leyes sobre el derecho de ciudadanía el término *νόθος* no sólo pasase a denominar a los bastardos, sino también a los hijos nacidos de matrimonios entre ciudadanos y no ciudadanos, por lo que consecuentemente estos no podrían ser registrados como *πολῖται*[18].

Por su parte, hemos visto que Atenea aparece como la suma heredera y que está por delante de su tío, Poseidón, que actúa como el pariente más cercano por línea paterna. En nuestra opinión el pasaje podría dejar entrever que Pistetero coloca a Poseidón como el candidato número uno para desposar a la *ἐπίκληρος* y convertirse en el receptor del *κλῆρος* de su hermano; pero esta alusión no aparece explícita en el texto, ya que Pistetero se limita a decir que los derechos de Poseidón, al ser hermano legítimo de Zeus (*ἀδελφὸς αὐτὸς γνήσιος*), están por delante de los de su bastardo. Sea como fuere, la idea implícita resulta disparatada pues, según la tradición, Atenea es una diosa virgen y mantiene un enfrentamiento ancestral con su tío por el dominio del Ática. Aun así, Dunbar incide en este hecho e indica que la mención de Atenea como *ἐπίκληρος* sería más bien un epíteto cultual de la diosa como protectora de las herederas, por lo que Aristófanes estaría jugando con el sentido implícito del pasaje y el epíteto de la divinidad[19].

16 Biscardi 1982: 105.

17 Aristófanes parece obviar, conscientemente, que Heracles es fruto de la unión de Alcmena y Zeus transfigurado en Anfitrión; de modo que, en teoría, el dios no sería un bastardo. Cf. Grimal 1981: 282.

18 Ogden 1996: 15.

19 Dunbar 1995: 731.

Por último, encontramos la mención de una supuesta ley de Solón acerca de los derechos sobre la herencia paterna de los hijos bastardos, con la que Pistetero busca afianzar sus argumentos y tratar de persuadir a Heracles. Heracles recurre de manera desesperada a su derecho de la *νοθεῖα* (v. 1658), literalmente «porción del bastardo» o «porción por bastardía». Este recurso habría sido promulgado como respuesta a la severa exclusión del *νόθος* en cuanto a los derechos de sucesión, y consiste en el legado que los hijos bastardos podían recibir de su padre y que estaba limitado por ley a una cantidad comprendida entre 500 o 1.000 dracmas[20]. Sin embargo, Pistetero insiste en el hecho de que Heracles no tiene derecho absolutamente a nada y, para ello, trata de fundamentar su afirmación citando una «ley de Solón», al modo de la oratoria ática forense. Según esta supuesta ley el *νόθος* no tiene derecho a participar de la *ἀγχιστεία* ni cuando haya hijos legítimos ni cuando no los haya, pues en este caso sólo pueden acceder a ella los parientes cercanos. Si nos paramos a determinar la legitimidad de dicha «ley», Dunbar expone las diversas hipótesis existentes[21], las cuales explicarían que 1) o bien el texto presenta añadidos del propio Aristófanes, 2) se trata de interpolaciones de los escribas o, más probablemente y como explica Ogden[22], 3) quizá se encuentren combinadas partes de dos leyes diferentes procedentes de diversas épocas: una, más antigua, en la que los bastardos podrían acceder a la *ἀγχιστεία* si morían los hijos legítimos de su padre; y otra que suprimía esta posibilidad. La primera parte de la ley encajaría con los ideales de la llamada «Ley de homicidio» de Dracón, según la cual los bastardos gozarían de algún tipo de lazo personal y legal con su progenitor; mientras que la segunda parte encajaría con la restrictiva «Ley de bastardía» atribuida a Solón, la cual se corresponde con la que citan Demóstenes e Iseo y que pertenece al arcontado de Euclides (403/402 a.C.)[23]. Concluiríamos diciendo que no se puede afirmar que la «ley» citada por el protagonista de la comedia sea genuinamente soloniana, sino que, más bien, Aristófanes estaría utilizando la autoridad conferida por el legislador para fundamentar el argumento de Pistetero.

20 Harp. s.v. *νοθεῖα*. Suid. ε 2385. Cf. Gernet 1920: 266. Cf. Ogden 1996: 38–39.
21 Dunbar 1995: 733.
22 Ogden 1996: 36.
23 D. 43. 51; Is. 6. 47.

3. Conclusiones

Como si de un espejo se tratarse, la comedia sirve de reflejo de la realidad más inmediata de la sociedad ateniense de su tiempo; espejo que nos muestra imágenes distorsionadas y vueltas del revés pero con gran autenticidad y tangencia subyacentes. De esta manera, a través de un breve pasaje de *Las Aves* de Aristófanes hemos podido examinar un fenómeno social de gran importancia concerniente al derecho ático clásico: la diferencia de derechos sucesorios entre los hijos legítimos y los hijos bastardos, en su sentido material (bienes muebles e inmuebles) e inmaterial (patronímico, participación en los ritos profanos y sagrados de la familia). Como hemos podido observar, tras los diversos procedimientos cómicos que se aprecian en el texto, se encuentran de forma explícita e implícita elementos importantes para el conocimiento de la disposición de la herencia paterna en cuanto a los hijos ilegítimos o bastardos, y su situación ante la ley y el propio *oikos* paterno según observa el derecho ático. Además, el pasaje examinado deja ver implícitamente las consecuencias que tuvo la ley de ciudadanía de Pericles en cuanto a la noción de *νόθος*, haciendo también hincapié en algunos términos importantes para el estudio de la legislación ática, como *νοθεῖα*, *ἐπίκληρος* y *ἀγχιστεία*. Por tanto, hemos tratado de insistir en la relevancia que tiene este pasaje de Aristófanes como fuente para la atestiguación y definición de estos conceptos relativos al derecho ático.

Términos para designar a los campesinos en la documentación latina de la Cataluña altomedieval[1]

Terms to Designate Peasants in High's Medieval Latin Documentation from Catalonia

CARLOS PRIETO ESPINOSA

Universitat de Barcelona
carlosprietoespinosa@gmail.com

Resumen ▪ Los documentos de la Cataluña altomedieval están escritos en latín. Sin embargo, se trata de un latín aprendido en un entorno de habla catalana, lo que conlleva la presencia en los diplomas de innovaciones léxicas y semánticas y de vocablos en catalán que se atestiguan por primera vez, además de términos propiamente latinos. En una sociedad con una presencia tan acentuada del ámbito rural, el léxico relativo al campo, en concreto el referido a sus trabajadores, es uno de los más ricos y particulares. En este trabajo se estudian términos que designan campesinos con el objetivo de analizar tanto los recursos usados por los escribas para reflejar en latín una realidad vivida en catalán como las influencias que ambas lenguas ejercen mutuamente. Así, se examinan vocablos latinos tan conocidos como *agricola*, latinizaciones como *grangerius* y palabras catalanas, como *estadant*.

Palabras clave ▪ lexicografía, latín medieval, oficios, campesinos

Abstract ▪ Latin documents of High Medieval Catalonia are written in Latin. However, this Latin is a language learned in a Catalan speaking environment, which leads to the existence in the texts of numerous lexical and semantic innovations and Catalan words that we attest for the very first time, as well as Latin terms. In a society with such a strong presence of the rural world, the vocabulary related to the field, particularly that referring to its workers, is one of the richest and most special. In this paper we study terms that designate peasants to analyse both the methods used by scribes to reflect in Latin a reality lived in Catalan and the influences that both

1 Este artículo ha sido elaborado, con el apoyo de un contrato FPU del antiguo Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [FPU014/01481], en el seno del equipo del *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae* (*GMLC*), proyecto «Informatización del *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae* (8)», subproyecto «Redacción del *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae* (2)» (FFI2016-77831-C2-2-P), sufragado por el Ministerio de Economía y Competitividad y beneficiario de las ayudas del *Institut d'Estudis Catalans* y de la *Union Académique Internationale*.

languages exert on each other. Thus, we will examine well-known Latin words as *agricultor*, latinizations as *grangerius* and Catalan words as *estadant*.

Keywords ▪ Medieval Latin, lexicography, professions, peasants

1. La documentación de la Cataluña altomedieval y el léxico de los oficios del campo

Los diplomas de la Cataluña altomedieval (ss. IX–XII), de tipo notarial (testamentos, ventas, confirmaciones, etc.), están escritos en latín. Se trata, no obstante, de un latín empleado como lengua de cultura y no de la lengua hablada por la sociedad, que es el catalán, circunstancia que se refleja en los textos. Así, junto al léxico latino más o menos culto, innovador en mayor o menor medida, afloran por primera vez numerosas voces romances.

Los actos reflejados en estos pergaminos refieren múltiples aspectos de la Cataluña de hace mil años; por ello, numerosos historiadores se han volcado en su estudio. También abundantes, aunque ciertamente en menor medida, han sido los estudios filológicos; desde esta perspectiva, en concreto desde la de la lexicografía, enfocamos este trabajo acerca de uno de los campos semánticos principales del corpus, el del mundo rural, eje primordial de la vida en la Edad Media junto a la Iglesia[2]. Se documenta prácticamente todo sobre él[3]: nombres de árboles y plantas, animales, herramientas y, por supuesto, campesinos.

Se encuentran más de treinta términos que designan a los trabajadores del campo: agricultores (*agricultor*, *colonus*), granjeros y ganaderos (*grangerius*, *pastor*) o trabajadores encargados del cuidado de una finca (*cabanarius*, *estadant*), entre otros, aparecen notablemente atestiguados. No hay ámbito laboral más representado, no sólo por la variedad de oficios relacionados, sino por su léxico, que evidencia la convivencia del latín con el catalán y muestra los métodos de creación de léxico de los que disponía un escribano para reproducir en latín un concepto vivido en lengua catalana. El redactor, en efecto, tenía la opción de acudir al propio latín, ya fuera mediante la forma patrimonial, a través de la ampliación semántica de términos latinos existentes o

2 Cf. Bolòs 1995 y Kosto 2001.

3 La mayoría de estudios sobre el léxico de estos diplomas surge del *GMLC*, equipo del diccionario homónimo del latín y las formas romances de los textos de la Cataluña altomedieval, y algunos de sus trabajos tratan precisamente el léxico relacionado con el campo, como el de Rodón 1957, sobre el lenguaje técnico feudal.

mediante creaciones léxicas, generalmente por derivación; por otra parte, también podía acudir a préstamos de otras lenguas, sobre todo de la que le era más cercana (en este caso, el catalán), y podía mantener intacta la forma o bien latinizarla[4]. Como se verá, el léxico de los oficios del campo del corpus ilustra muchos de estos recursos.

2. Tradición, innovación y latinización: el latín y la creación léxica

Muchos de los sustantivos que denominan a los campesinos proceden, efectivamente, de las primeras etapas del latín, a menudo sin ningún rasgo de evolución. Es el caso de *agricola* «agricultor», compuesto de *ager* «campo» y *colo* «cultivar», ya documentado en época arcaica (Plaut. *Rud*. 616), que aparece primera vez en este corpus en 914; de *arator* «labrador», derivado agente de *arare* «labrar», que se atestigua desde época clásica en autores como Varrón (*rust*. 2 *pr*. 4), Cicerón (*Phil*. 3.22) o Virgilio (*Aen*. 10.803), pero que en nuestros textos no se encuentra hasta 1126; o de *porcarius* «porquero», derivado de *porcus* «cerdo», que como sustantivo se testimonia a partir del s. VI, aunque ya aparece como adjetivo en Plinio (*Nat*. 11.210), y que en el corpus se atestigua a partir de 989.

> 914 DipOsona 136, 171[5]: a cathedrali clerico usque ad ruralem, a principe usque ad *agricolam* ... acclamauerunt Georgium.
>
> 989 DCBarcelona I 199, 410: ad ipsos meos familiares ... et meos *porcarios* II ... concedo ... singulos de ordeo.
>
> 1126 Martí Bonet, *Oleguer* 67, 428: honeribus suis constituere boues autem et omnes alias bestias aregas cum toto suo aper et cum ipso *aratore* qui inde arauerit.

En efecto, los escribanos de estos diplomas recogieron de la tradición latina términos ampliamente conocidos, cuyo contenido no resultara ambiguo, sin pretender innovación alguna, y no quisieron dar muestra de erudición especial mediante el empleo de vocablos menos documentados en la lengua.

4 Recursos ampliamente tratados en Gràcia Sahuquillo & Quetglas 2005.

5 Las citas de las ediciones de documentos siguen los criterios del *GMLC*: van introducidas por el año del documento, seguido de la abreviatura de la edición, el número en ésta y la página. También se siguen los criterios de citación del *GMLC* para las obras lexicográficas.

Algo así sucede por lo común en el caso de *colonus*, derivado de *colo* «cultivar» que ya se lee en Plauto (*Asin*. 298), donde designa al «habitante de un lugar», y que en época tardía se emplea para el «encargado del cuidado y de la vigilancia de un terreno rústico»[6], acepción que presenta en nuestros escritos. Generalmente, *colonus* aparece en el corpus en su forma regular de tema en *-o*, pero se conservan, no obstante, tres diplomas —de Osona, Sant Cugat y Gerri— en los que se advierte un cambio morfológico: terminaciones de nominativo y acusativo en *-es*.

977 DipOsona 1248, 894: expulsis agarenis qui tunc temporis *colones* extiterant

1012 CSCugat II 449, 95: construxit ibi turrem ... et circumposuit *colones* de diuersis locis ut ibidem habitarent.

1082 Puig i Ferreté, *Gerri* II 30, 21: facimus cartam istam ad *colones* terre ipsius ... ut hedificent et plantent.

Estas terminaciones, que, efectivamente, no pueden proceder de la declinación original, podrían haber surgido de una confusión de los escribanos, que pudieron creer que el término que debían de conocer, el cat. *colon*, derivaba de un tema latino en nasal. Tal equívoco resulta plausible a la luz de los primeros testimonios que aducen tanto Coromines[7] como Alcover-Moll[8] de *colon*, apenas posteriores, lo que apunta ya a la existencia del término en aquel momento. La morfología innovadora de *colonus* podría, pues, estar mostrando los primeros rastros de la palabra catalana.

Como hemos avanzado, otro sistema muy extendido de creación de léxico es el de la latinización. Este método consiste en dar forma latina a una palabra catalana mediante un sufijo del latín, de modo que, aunque el término seguirá siendo romance, su apariencia se adecuará a la del resto del texto, de redacción latina. Se observa en un diploma de 1168, de Poblet, con *grangerius*.

1168 DipPoblet 334, 256–257: ad hoc idem affuerunt ... dompnus Vgo ... et frater Iohannes, *grangerius* de Roirebella.

Se trata, efectivamente, de la latinización del cat. *granger* «granjero», derivado de *granja* «granja», vocablo tomado del fr. *grange*, que derivaría del lat. vulgar **granica*[9]. Ni Coromines ni Alcover-Moll atestiguan

6 *ThLL* III 1707, 43–44.
7 Coromines, *DECat* II 840a, 23–25.
8 *DCVB*, s.v.
9 Coromines, *DECat* IV 598a, 25.

granger hasta el final del s. XIII, en Ramon Llull (*Blanq*. 62)[10], pero esta latinización, que suma el sufijo latino *-ius* al sufijo catalán *-er*, cerciora su existencia prácticamente un siglo antes. En resumidas cuentas, este ejemplo muestra la importancia de este recurso para documentar los primeros testimonios de una lengua.

3. Del latín al romance: de *caput mansus* a *cabmases*

Los vocablos expuestos hasta el momento se inscriben en el ámbito de la lengua latina: como hemos visto, se trata o bien de términos propiamente latinos o bien de voces romances que han sido latinizadas. Sin embargo, también es posible hallar palabras catalanas (derivadas a menudo del latín) a las que el escribano ya no ha dotado de forma latina. Este fenómeno, que muestra la fuerza que va tomando progresivamente la lengua romance, se puede ilustrar con un hápax del corpus: *cabmases*, documentado en una donación de Sant Sadurní de Tavèrnoles de 1112.

> 1112 Baraut, *DipTavèrnoles* 120 (*Urgellia* 12, 192): trado corpus meum ... cum omni meo alodio ... similiter et ipsos *cabmases* que ibi habeo qui uocantur Bernard Martin et Ramon Arpela cum omni seruicio quem mihi debent facere.

Cabmases es recogido en el *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae* (*GMLC*) en una de las notas de la voz *caput mansus* «manso principal». Sus autores afirman que este plural *cabmases*, sin duda usado con referencia a personas[11], es una palabra distinta de *caput mansus*:

> *cabmases* (si no es producto de un error de copia) parece proceder de un *caput mansi* «jefe de un manso», esto es, «persona (rústico) que está al frente de un manso», «colono»; *caput mansi* habría dado regularmente *cabmase*, de donde el plural *cabmases*.

El *GMLC* hipotetiza que este hápax ha de proceder de *caput mansi*, aunque no se atestigüe en el corpus. Esta misma postura adopta Serrano a propósito de las formas que hallan en una donación de 863 de la vecina Obarra que edita.

> 863 Serrano, *Ribagorza* 2, 258: donamus ... Sancte Marie de Ouarra ... IIII *capudmasos*. ... Vnum de istis *capudmasis* est ubi dicitur ad Pares altas, nomine Guolferus, ... alium ubi dicunt ad Torrente, ... nomine Asner, ... et alium ...

10 Cf. *DCVB*, s.v. *granger* y Coromines, *DECat* IV 598a, 45.

11 Erróneamente, el editor del texto, C. Baraut (*DipTavèrnoles* 120 [*Urgellia* 12, 192]), no interpretó que *cabmases* hiciera referencia a personas: «Arnau Bernat, enfermo, dona su cuerpo al monasterio (...) junto con el alodio que tiene en Agramunt y Serrallonga, con los *capmasos* de Bernat Martí y Ramon Arpela».

> nomine Oriol, et alium sursum in uilla Fantoua. ... Istos IIII *capudmassos* ... donamus ... cum domibus, edificiis, terris.

Coromines, sin embargo, discrepa de estas interpretaciones: del documento de Obarra y de la interpretación de Serrano extrae que no es posible que *capudmasos* derive de *caput mansi*, sino que la terminación en *-os* confirma que estos vocablos proceden de *caput mansus*. De forma similar, escribe que se ha producido un equívoco semejante al de Serrano en la explicación que proporciona el *GMLC* del término en el diploma de Tavèrnoles de 1112. En concreto, opina que Bastardas y Bassols tratan esta cuestión «con poco acierto»[12] y concluye que la acepción que designa personas es un significado secundario desarrollado a partir de la noción material.

A estos testimonios se suman dos más, también aragoneses, que Nortes, del mismo parecer que Coromines, recoge bajo la voz *caput mansus*.

> 1103 Pedro I 126[13]: duos *caput mansos* quos habeo in Fontoua, uidelicet ... Sanxo Carregato ... et alio set in monte Lauri, Iohan Donorra (?).

> 1125 VEbro III 314: do ... tres *capud mansos* de nomines, id est Asner et uxor sua, et Arnal et uxor sua, item Rudolf cum suas casas et cum tota lure hereditate.

Nortes explica que los mansos tenían generalmente un *caput mansus* o sirviente que labraba aquella finca y concluye, como Coromines, que a partir de su significado primero referido a la tierra o a la propiedad *caput mansus* pasó a designar también al «siervo» o «colono». Las formas del término, como en el documento de Obarra descartarían su derivación de *caput mansi*.

No podemos detenernos en este debate, aunque parece, efectivamente, que las formas de los pasajes de 863, 1103 y 1125 han de proceder de *caput mansus*. El punto de vista de Serrano sería, entonces, erróneo. No tiene por qué serlo, en cambio, el argumento del *GMLC* para *cabmases*, justificado desde el punto de vista morfológico, aunque, por otra parte, es cierto que no se documenta ningún *caput mansi* «jefe de un manso» en el corpus. En cualquier caso, por encima de todo queremos resaltar el hecho de que estos testimonios muestran el paso del latín al romance: *caput mansus* (o *mansi*), ya lexicalizado, muestra formas propias (*capudmasos*, *capudmasis*, *caput mansos*...) y, a la postre, desemboca en el romance *cabmases*, la forma que, ajeno a cualquier debate, plasma el amanuense. La respuesta a por qué no ha optado por un término

12 Coromines, *DECat* VII 420a, 46–47.
13 Para esta abreviatura y la siguiente, cf. Nortes 1979.

latino puede ser la misma que lleva a la presencia en el corpus de la siguiente voz.

4. Léxico romance: *estadant*

Aunque en menor medida, en el corpus también hay términos surgidos del propio romance, como *estadant*, que documentamos por primera vez en la donación del año 1068 del castillo de Barberà de la Conca.

> 1068 AComtalPerg III 727, 1264: coué Berenger Raimondus ad Arnalus Petri que sia suo solido contra cuntos omines et feminas, et que sia *estadant* de Barbera die cotidie si terc de caualers ... et siatis adiutis et ualedore contra cuntos omines et feminas de ipsa onore.

Estadant deriva del cruce entre el cat. *estada* y el participio activo del verbo *estar*, *estant*, probablemente por influencia de palabras de significado afín como *habitant* «habitante»[14]. En efecto, recibía el nombre de *estadant* el «vasallo establecido en un campo a quien se atribuyen funciones de cuidado y vigilancia»[15]. En el diploma de 1068, el *estadant* es también llamado *solidus*, *adiutus* y *ualedor*, términos que inciden en el vasallaje y en la obligación de velar por la seguridad del lugar y de sus trabajadores, algo similar a lo que se lee en otra donación, de 1150.

> 1150 DipPoblet 132, 121: per ipsa caualeria, quando ego Poncius la li aia donada, que Arbert en sie meus *estadant* de la Espulga, el o unum de sos fils, et que li aiud ipsa onor ... a tener et a defendre contra cunctos homines uel feminas.

En el inicio de este pergamino se establece que Ponç de Cervera otorgará una *caualeria*[16] y el derecho de empleo de los bosques, aguas y pastos; a cambio, Arbert (o uno de sus hijos) deberá, como *estadant*, habitarla y defenderla. Condiciones similares se leen en otra donación de 1154[17] que supone el último testimonio de la palabra en la documentación.

Estadant es sin duda un ejemplo de la fuerza que toma el catalán, ímpetu que se traslada a los textos. *Estadant* ya no es latín, ni una forma directamente derivada, sino un compuesto de dos vocablos catalanes (*estada* y *estant*, como se ha dicho) que no se ha latinizado. Seguramente, el uso tanto de esta palabra como de *cabmases* responde a la necesidad de reflejar matices que una palabra latina no habría recogido, al menos

14 *DCVB*, s.v. *colon*.
15 *Estadant* pervive en cat. con la acepción de «persona que ocupa, con o sin título jurídico, una vivienda».
16 Cf. *GMLC*, s.v. *caualeria*.
17 LFeud. I 244, 257.

según la percepción estos escribanos, con la misma precisión. En efecto, las características exactas de esos campesinos sólo podían ser ya expresadas y entendidas mediante términos catalanes.

5. Breve conclusión

Estos términos son una muestra de la riqueza de los documentos de la Cataluña altomedieval, donde el latín convive con el catalán. En estas páginas hemos mostrado, a partir del campo de los campesinos, algunos términos latinos con uso propiamente clásico (*arator*, *porcarius y agricola*), un vocablo que presenta innovaciones morfológicas (*colonus*), la latinización *grangerius* y dos sustantivos que ya son catalanes, *cabmases* y *estadant*.

No hay duda, en fin, del valor lingüístico —además de histórico— de estos pergaminos, prueba del desarrollo diverso de dos lenguas: el latín, la lengua de la cultura, de la justicia y de la administración, y por ello en cierto modo artificial, y el catalán, la lengua de la sociedad que, cada vez más presente, ya asomaba en los escritos.

La traducción de los contenidos teórico-musicales en *De harmonia* de Marciano Capela

The translation of the musical theoretical contents of Martianus Capella's *De Harmonia*

ELVIRA RODRÍGUEZ MARTÍN

Universidad Complutense de Madrid
elvirrod@ucm.es

Resumen ▪ *De harmonia*, el noveno libro de la obra de Marciano Capela, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, es de gran importancia para conocer el grado de desarrollo de la ciencia musical en el mundo latino. En él se ensaya una de las primeras traducciones conservadas en latín de algunos de los términos musicales griegos. En este trabajo comentaremos las distintas posibilidades a la hora de traducir estos términos griegos al latín y, también, las irregularidades y falta de sistematicidad que se pueden observar en la traducción de Capela, ilustrándolo con pasajes de las *Siete partes de la armonía* del libro 9, *De harmonia*. Son estas mismas dificultades que existen a la hora de verter los términos técnicos griegos al latín con las que nos encontramos cuando queremos traducir la obra de Capela al español. Esta es una de las razones, además de su peculiar estilo, por la que no aún no existe una traducción completa de la obra en nuestra lengua.

Palabras clave ▪ Marciano Capela, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, *De harmonia*, música, latín

Abstract ▪ *De harmonia*, the ninth book of Martianus Capella's work, *De nuptiis Filologiae et Mercurii*, is of vital importance to know the degree of development of musical science in Latin, since it conforms one of the first preserved translations into Latin of several Greek musical terms. The present paper deals with the different ways in which Greek musical terms have been translated into Latin, and also with the irregularities and the lack of a systematic approach that can be spotted in Capella's translation in the *Seven parts of harmony* from *De harmonia.* The same problems encountered when translating Greek technical terms into Latin appear when translating Capella's work into Spanish. This is one of the reasons, apart from the author's peculiar style, why there is still no complete translation of Capella's work into Spanish.

Keywords ▪ Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, *De harmonia*, music, latin

1. Introducción

Marciano Capela es un autor cartaginés que compone *De nuptiis Philologiae et Mercurii* en el s. v, entre 410 y 439, aproximadamente (Navarro 2016: xvi). Se trata de una obra de carácter enciclopédico que recoge la inmensa tradición grecolatina de las artes liberales. Es, además, una obra propedéutica previa a estudios más avanzados. La obra se articula en torno a un marco alegórico, que narra las bodas de Filología y Mercurio (libros 1 y 2), en el que se insertan las siete artes liberales divididas en *triuium* (libros 3–5) y *quadriuium* (6–9). Este marco alegórico, junto al carácter técnico de cada uno de los libros teóricos; y el complejo estilo del autor lleno de hápax, neologismos y tecnicismos griegos, hacen de esta una obra de gran complejidad.

La principal aportación de Marciano Capela al campo de la música es ofrecer una de las primeras traducciones al latín que conservamos de no pocos términos musicales griegos, como el nombre de los sonidos, en un intento por consolidar su uso en esta lengua. Se trata de una tarea difícil en la que, como veremos, Marciano Capela no es sistemático.

2. La ciencia musical en las tradiciones griega y romana

Como es sabido, la teoría musical antigua es de origen griego y su léxico nace ligado a la práctica instrumental (Redondo 2006: 260). Su desarrollo como ciencia tiene gran tradición en Grecia: prueba de ello es que todas las corrientes filosóficas dedican un espacio a la música. Roma, por su parte, a falta de una tradición teórica musical propia, adopta la teoría musical griega de forma canónica. Esta teoría de origen griego no tiene una relación directa con la práctica real de la música romana. Se podría hablar, en este sentido, de una especie de diglosia si entendemos la teoría y la práctica musical como dos lenguajes que no tienen exacta correspondencia entre sí[1].

En realidad, hasta Boecio (s. v), los latinos no hacen grandes aportaciones a esta ciencia. Hasta entonces, se habían limitado a elaborar compendios de la teoría musical griega, como el que se supone que hizo Varrón (s. ii a.C.) en su *De musica*, hoy perdido; o la síntesis de Vitruvio (s. i a.C.) en su *De architectura* (5.4). Otros autores realizan

1 Esta tendencia continua hasta la Alta Edad Media en la que los tratados abordan exclusivamente aspectos teóricos y estéticos de la música. Ya en la Baja Edad Media, con autores como Guido de Arezzo, se observa una mayor preocupación por la aplicación de estos contenidos teóricos a la práctica instrumental (Grout & Palisca 2001: 85).

traducciones de los tratados de música griegos como la que, según Casiodoro (*inst.div*. 2.5.10), Apuleyo (s. II) hizo de Gaudencio[2], o la que el propio Marciano Capela hace del *Περί Μουσικῆς* (1.5–19) de Arístides Quintiliano[3]. Se componen, además, obras sobre la estética de la música y sus efectos, como *De musica* de Agustín de Hipona (s. IV); *Commentum in somnium Scipionis* 2.1–4 de Macrobio (s. IV); *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* 2.5.10 de Casiodoro (s. V); y *Etymologiae* 3.18–23 de Isidoro de Sevilla (s. VII).

En cuanto al léxico propiamente musical, casi todos los autores latinos mencionados mantienen el nombre griego de los términos musicales. Según Boecio (*mus*. 1.26), ya un autor como Albino (s. IV)[4] había ensayado, un siglo antes que Marciano Capela, la traducción del nombre de los tetracordos[5] al latín, pero no se conserva su obra de manera que consideramos que Marciano Capela es el primero en traducir la terminología musical. Una tarea que realiza con grandes dificultades y, como vamos a ver, de forma no siempre sistemática y coherente. Destaca la traducción del nombre de las notas y de los tetracordos, que comentaremos más tarde.

Poco después, Boecio, autor de la obra de música más importante de toda la latinidad, aunque conoce la traducción latina que hace Marciano Capela[6] de estos términos y la menciona en *mus*. 4,3, prefiere emplear la terminología griega (*mus*. 4.4) que tiene una larga tradición en comparación con la latina, que finalmente no triunfó y generaba mayor confusión en una disciplina oscura, como señala Macrobio (*Comm*. 2.4.12), y difícil de por sí.

2 Zanoncelli (1990: 308) lo sitúa entre Tolomeo y Casiodoro, hacia el s. IV.

3 No se sabe cuándo vivió Arístides. Colomer & Gil (1996: 12) lo sitúan entre Cicerón (s. I a.C.), a quien menciona, y Marciano Capela (s. V), que traduce su obra.

4 Político relevante y musicólogo a través de quien Boecio pudo conocer la obra de Arístides Quintiliano (Luque 2009: 15).

5 Un tetracordo es una serie de cuatro sonidos dispuestos en orden, cuyo primer intervalo se encuentra a distancia de semitono. Existen cinco tetracordos: *principalium*, *mediarum*, *coniunctarum*, *diuisarum* y *excellentium*. Por ejemplo, el *tetrachordum principalium* («tetracordo de las primeras») comprende las notas *si*, *do*, *re*, *mi*.

6 Puesto que los términos latinos con los que designa a las notas son prácticamente iguales a los de Marciano Capela, podemos afirmar que conoció su obra. Otra posibilidad es que emplee la traducción de Albino, pero no lo podemos saber porque, como decíamos, su obra no se ha conservado.

2.1. *La traducción de* De harmonia *de Marciano Capela*

Para comprobar las dificultades e incoherencias en la traducción latina de Marciano Capela de los términos musicales griegos[7], vamos a analizar algunos términos extraídos de las *Siete partes de la armonía* (*Mart. Cap.* 9.937–966) que, como decíamos, es una traducción directa (con variantes) del *Περί Μουσικῆς* (1.5–12) de Arístides Quintiliano.

En la traducción del léxico musical griego al latín, observamos fundamentalmente cuatro posibilidades: el empleo de un préstamo léxico; un calco léxico; un calco semántico; o la explicación de los términos mediante perífrasis, procedimiento que se combina con los tres anteriores.

2.1.1. *Préstamo léxico*

Lo más fácil para Capela, como traductor, es introducir el término griego sin modificar, bien en alfabeto griego, bien transcrito al latín, como se observa en el ejemplo de (1) con *τραγική*, *διθυραμβική*, *νομική*, etc., una posibilidad que no contribuye, lógicamente, a la creación de un léxico propiamente latino.

(1) Et ὑπατοειδής est quae appellatur *τραγική*, quae per grauiores sonos constat; μεσοειδής quae et *διθυραμβική* nominatur, quae tonos aequales mediosque custodit; νητοειδής, quae et *νομική* consueuit uocari, quae plures sonos ex ultimis recipit. Sunt etiam aliae distantiae: quae *ἐρωτικά μέλη* dicuntur ⟨alia, alia *κωμικά*,⟩ alia *ἐγκωμιολογικά*, sed haec aptius prioribus subrogantur nec suas magis poterunt diuisiones afferre[8] («La (composición melódica) ὑπατοειδής es la que se denomina *τραγική* y se forma con los sonidos más graves; la μεσοειδής es la llamada *διθυραμβική*, que emplea tonos iguales del medio; la νητοειδής, a la que se ha acostumbrado a llamar *νομική* [legal], es la que adopta la mayoría de sus sonidos de los sonidos más agudos. Hay, además, otras variedades: a unas se las denomina *ἐρωτικά μέλη*, a otras *κωμικά* y a otras *ἐγκωμιολογικά*; estas fácilmente se subordinan a las anteriores y no podrán tener más divisiones propias», 9.965)[9].

2.1.2. *Calco léxico*

Entendemos por calco léxico la creación de una palabra en la lengua receptora (en este caso el latín) a partir de otra palabra existente en la lengua modelo (en este caso el griego) que imita su esquema morfológico

7 Con respecto al léxico técnico especializado y los problemas de su traducción a las lenguas modernas, cf. Manuel Ayuso García 2008.
8 El texto latino se ha tomado de la edición de Guillaumin 2011.
9 La traducción de los pasajes seleccionados es nuestra y la primera en español.

y mantiene el significado del término original. Marciano Capela emplea este recurso en la traducción de las consonancias perfectas: en el ejemplo de (2), *de quattuor* se genera a partir del griego *διὰ τεσσάρων*, *de quinque* a partir de *διὰ πέντε*, etc. En el ejemplo de (3), *genus modulandi* se forma a partir del griego *melopoiea*. Este procedimiento también se observa en la traducción de las notas musicales y de los tetracordos que comentaremos en §2.2.2.

(2) Et in his alia sibi congruunt, alia discrepant. Sed discrepantium nimia multitudo, conuenientia uero per singulos tropos VI sunt: id est *διὰ τεσσάρων*, quod *de quattuor* dicimus, *διὰ πέντε*, quod *de quinque*, dehinc *διὰπασῶν*, quod *ex omnibus*. Concinet illud etiam, quod *ex omnibus* et *ex quattuor* constat, uel *ex omnibus et ex quinque*, uel *bis ex omnibus*, quod *bis διὰ πασῶν* dicitur («En estos, unos armonizan entre sí, otros son disonantes. Hay gran número de intervalos que no armonizan entre sí; de los que armonizan, hay seis en cada uno de los tropos que son: el *διὰ τεσσάρων*, al que denominamos *de quattuor* [cuarta]; el *διὰ πέντε* que llamamos *de quinque* [quinta]; después el *διὰ πασῶν* que llamamos *ex omnibus* [octava]. Será consonante también el intervalo consistente en un *ex omnibus* y un *ex quattuor*, en un *ex omnibus* y un *ex quinque*, o bien, en un *bis ex omnibus* [doble octava], lo que se llama *δίς διὰ πασῶν*», 9.950).

(3) De *genere modulandi* consequenter edisseram. [...] *Melopoeiae* species sunt III: ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής [...] («A continuación hablaré del *genus modulandi* [composición melódica]. [...] Hay tres tipos de *melopoeia*: ὑπατοειδής, μεσοειδής y νητοειδής...», 9.966).

2.1.3. *Calco semántico*

Un procedimiento considerablemente menos habitual es el empleo de un calco semántico que consiste en que una palabra que ya existe en la lengua receptora (el latín) adopta un significado nuevo a partir del contacto con una palabra de la lengua modelo (el griego) con la que puede tener vinculación semántica o formal. En el ejemplo de (4), *quadrifidum,* que literalmente significa «dividido en cuatro partes», sirve para trasladar el significado de *tetrachordum* «cuatro cuerdas». El término *quadrifidum*, sin embargo, parece no tener mucho éxito ya que no vuelve a aparecer en toda la obra[10]: en el resto de los casos, Capela prefiere emplear el préstamo léxico del griego *τετράχορδον*, un buen ejemplo, como tantos otros, de la falta de sistematicidad de su

10 El término *quadrifidum* aparece por primera y última vez en 9.959, después de haber empleado el término griego 14 veces desde el capítulo 9.935. Está claro que prefiere la voz griega.

traducción. De la misma forma, en los ejemplos de (5) y (6), *intentio* y *productio* adquieren los significados de *tasis* y *epitasis*, respectivamente[11].

(4) Sed cum *tetrachordorum* (quos *quadrifidos* appellamus) diuisiones innumerabiles sint, VI sunt notae («Pero, aunque haya innumerables divisiones de los *tetrachorda* (a los que llamamos *quadrifida* [de cuatro partes]), seis son conocidas», 9.959).

(5) est autem *intentio*, quam dicimus *tasin*, qua uox consistit ac perseuerat («la tensión (*intentio*), a la que llamamos *tasis*, es la parte con la que la voz se mantiene y se prolonga», 9.939).

(6) *Productio* autem est, hoc est *epitasis*, uocis commotio a loco grauiore in acutum locum («La prolongación del sonido (*productio*), esto es, la *epitasis*, es el movimiento de la voz desde una posición más grave a una posición aguda», 9.940).

2.1.4. *Perífrasis explicativas*

De acuerdo con la naturaleza enciclopédica de su obra, Marciano Capela procura explicar la etimología y el significado de los términos musicales a lo largo de toda su obra. Para ello recurre constantemente a perífrasis explicativas del tipo *hoc est…*, *dicitur…* (7), y oraciones causales (8). Como decíamos antes, este procedimiento se combina con los tres anteriores: el préstamo léxico, el calco léxico y el calco semántico.

(7) Sed illud *quod* διὰ τεσσάρων, *hoc est* ex quattuor, *dicitur*… («Pero, el intervalo que se denomina διὰ τεσσάρων, esto es, *ex quattor* [cuarta]…», 9.951).

(8) Quorum prior est *adquisitus, qui ideo* tali nomine nuncupatur *quoniam* eorum, quae tetrachorda nominantur, nulli omnino consentit, sed *extrinsecus uelut adquisitus* accedit propter consortium mediae, cui concinere consueuit («El primero de ellos es el *adquisitus* [añadido], al que se denomina con tal nombre porque no armoniza completamente con ninguno de los llamados *tetrachorda*, sino que llega del exterior como un sonido añadido por su proximidad a la media, con la que suele armonizar», 9.941).

2.2. *Falta de sistematicidad y situaciones conflictivas*

2.2.1. *Situaciones de bilingüismo*

Las traducciones latinas que propone Marciano Capela son muchas veces una mezcla de términos griegos y latinos, lo que evidencia una situación de bilingüismo en el estudio de la ciencia musical, además

11 *intentio* y *productio* traducen *tasis* y *epitasis*, respectivamente, la primera y única vez que aparecen los conceptos griegos en el capítulo 9.939 y 9.940.

de la comentada falta de sistematicidad en la traducción de Capela. Un claro ejemplo es el nombre con que designa los cinco tetracordos, que consta del término genérico *tetrachordum* (que hemos dicho que es un préstamo léxico del griego) y el término que determina el sistema armónico en que se encuentra dicho tetracordo (que son calcos semánticos del griego), tal como se observa en el ejemplo de (9): *principalium* (=*ὑπάτων*), *mediarum* (=*μέσων*), *coniunctarum* (=*συνημμένων*), *diuisarum* (=*διεζευγμένων*) y *excellentium* (=*ὑπερβολαίων*).

(9) Sunt autem *tetrachorda principalium, mediarum, coniunctarum, separatarum, excellentium* («Están los *tetrachorda principalium* [de las primeras (notas)], *mediarum* [de las del medio], *coniunctarum* [de las conjuntivas], *separatarum* [de las disyuntivas] y *excellentium* [de las sobresalientes]», 9.961).

2.2.2. *Distintos procedimientos para un mismo término griego*

Es habitual, también, que Marciano Capela traduzca un mismo término al latín de hasta tres formas diferentes, como en el caso de las notas musicales[12]. Así, en la tabla (1) *infra*, vemos que la nota *νήτη* se menciona de dos formas diferentes: con un préstamo léxico (*nete*), y con un calco léxico (*ultima*). Ocurre igual con el sonido *διάτονος* (*diatonus* es el préstamo léxico y *extenta* el calco léxico), y con *παράμεσος*, que aparece de hasta tres formas distintas: mediante un préstamo léxico (*paramese*) y dos calcos léxicos distintos (*propemedia* y *submedia*). Por otro lado, *διεζευγμένων* se traduce también con dos calcos semánticos distintos: *diuisarum* y *separatum*, el más habitual es el primero.

En cuanto a la traducción al latín que hace Marciano Capela de las notas musicales, es necesario mencionar que establece por primera vez una relación jerárquica entre los distintos sonidos al traducir al latín *ὑπάτη* por *principalis* en un intento de trasladar la idea de que se trata de la cuerda más «elevada» en cuanto a la ejecución instrumental[13]. Esta concepción jerárquica de los distintos sonidos se confirma también con la traducción de *παρα-* como *sub-* (*παρυπάτη* por *subprincipalis*), de manera que parece que el sonido *subprincipalis* depende del *principalis*, mientras que el prefijo griego indica que ese sonido se sitúa en la

12 Los capítulos en que se explican y traducen al latín las notas musicales son el 931, 954 y 962 del libro 9. A continuación, solo indicamos en qué capítulo se encuentran los términos cuando hay varias traducciones para una misma nota.

13 Se cree que la lira se colocaba algo inclinada con respecto al cuerpo del músico, y la cuerda *ὑπάτη* sería la más alejada de su cuerpo.

NOTA	GRIEGO	LATÍN	CASTELLANO
la	προσλαμβανόμενος	adquisitus	añadido
si	ὑπάτη ὑπάτων	principalis principalium	primera de las primeras
do'	παρυπάτη ὑπάτων	subprincipalis principalium	subprimera de las primeras
re'	ὑπάτων διάτονος	principalium extenta	diatónica de las primeras
mi'	ὑπάτη μέσων	principalis mediarum	primera de las del medio
fa'	παρυπάτη μέσων	subprincipalis mediarum	subprimera de las del medio
sol'	μέσων διάτονος	extenta mediarum	diatónica de las del medio
la'	μέση	media	media
si♭'	τρίτη συνημμένων	tertia coniunctarum	tercera de las conjuntivas
do''	συνημμένων διάτονος	coniunctarum extenta	diatónica de las conjuntivas
re''	*νήτη* συνημμένων	*ultima* coniunctarum (931, 943, 962) *nete* coniunctarum (961)	última de las conjuntivas
si♮'	*παράμεσος*	*propemedia* (931) *paramese* (960) *submedia* (961)	submedia
do''	τρίτη διεζευγμένων	tertia diuisarum	tercera de las disyuntivas
re''	διεζευγμένων *διάτονος*	diuisarum *extenta* (931) *diatonus* diuisarum (954)	diatónica de las disyuntivas
mi''	*νήτη διεζευγμένων*	*ultima diuisarum* (931) *nete diuisarum* (954, 962) *nete separatum* (961)	última de las disyuntivas
fa''	τρίτη ὑπερβολαίων	tertia excellentium	tercera de las sobresalientes
sol''	ὑπερβολαίων *διάτονος*	excellentium *extenta* (931) *διάτονος* excellentium (954)	diatónica de las sobresalientes
la''	*νήτη* ὑπερβολαίων	*ultima* excellentium (931, 954) *nete* excellentium (962)	última de las sobresalientes

Tabla 1 ▪ El nombre de las notas musicales
Añadimos una comilla en las notas actuales cada vez que se sube una octava:
do, re, mi, fa, sol, la, si, do', re', mi', fa', sol', la', si', do'', re'', mi'', fa'', sol'', la'', si''.

cuerda contigua. La traducción por *sub-* es, según Boecio (*mus*. 1.26), una deuda de la traducción de Albino.

2.2.3. *Casos en que aparece un préstamo léxico en alfabeto griego o latino indistintamente*

Con mucha frecuencia, un mismo término aparece transcrito con grafía latina y, más tarde, con grafía griega, como en (10) y (11) *phthongos* y *φθόγγων*; y en (12) y (13) *ὑπατοειδής*... e *hypatoides*... En este segundo ejemplo, llama la atención que en el mismo capítulo (9.966) a modo de *variatio* aparezcan primero *melopoeiae* en grafía latina y sus tipos en grafía griega (*ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής*) y, justo después, aparezcan al revés: *μελοποιίαι* en grafía griega y sus tipos en grafía latina. El problema se complica, además, porque los manuscritos no concuerdan en la lectura de estos pasajes.

(10) *Phthongos sonos* dicimus; uerum phthongus dicitur uocis modulatae particula una intentione producta («Denominamos *phthongi* a los sonidos; en realidad se llama *phtongus* a una pequeña parte de la melodía vocal producida por una única tensión», 9.939).

(11) Horum igitur *sonorum*, id est *φθόγγων*, sunt alii quos consistere et perseuerare necesse est, alii uero sunt uagi («Así pues, de estos sonidos, esto es, de los *φθόγγοι*, unos necesariamente se mantienen fijos y firmes, mientras que otros son móviles», 9.945).

(12) De *genere modulandi* consequenter edisseram. [...] *Melopoeiae* species sunt III: *ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής* [...] («A continuación hablaré del *genus modulandi* [composición melódica]. [...] Hay tres tipos de *melopoeia*: *ὑπατοειδής, μεσοειδής y νητοειδής*...», 9.966).

(13) Dissentiunt autem *μελοποιίαι* ipsae modis pluribus inter se: [...] specie quoque, quia alia est *hypatoides*, alia *mesoides*, alia *netoides* («Las propias *μελοποιίαι* se distinguen entre sí de muchas formas: [...] también por el tipo, porque uno es *hypatoides*, otro *mesoides* y el otro *netoides*», 9.966).

3. Conclusiones

Observados estos casos, podemos concluir que la traducción de Marciano Capela es poco sistemática y reflejo de una tradición teórica musical poco asentada en el mundo latino. Los problemas e incoherencias que surgen a la hora de verter los términos musicales griegos al latín son los mismos a los que se enfrenta el traductor moderno al traducir la obra de Capela a las lenguas modernas. Sobre esta idea esperamos volver en el futuro con un análisis de las traducciones modernas y una propuesta de traducción al español.

Céfalo y Procris: una revisión de la representación del mito en la edición ilustrada de las *Metamorfosis* de Ovidio publicada por F. Foppens (Bruselas, 1677)[1]

Cephalus and Procris: A Review of F. Foppens' Illustrated Edition of Ovid's *Metamorphoses* (Brussels, 1677)

NEREA SENRA ALONSO

Universidad de Santiago de Compostela
nerea.senra@rai.usc.es

Resumen ▪ Estudio de la representación de la fábula del cazador Céfalo y sus avatares amorosos con Procris y la Aurora en los dos grabados que se incluyen en el aparato figurativo de la edición bilingüe de las *Metamorfosis* de Ovidio que François Foppens publicó en Bruselas en 1677. Este relato, que Ovidio recoge en *met.* 7.672–865, se representó siguiendo unos esquemas semejantes desde las primeras ediciones ilustradas de la obra, y que se afianzó en las grandes series publicadas entre mediados del s. XVI y comienzos del XVII, dando lugar así a una tradición iconográfica propia para la figuración de este mito. La edición de las *Metamorfosis* de F. Foppens se diferencia de esta tradición al presentar, en ambas ilustraciones, un nuevo esquema de representación, distinto de las escenas que se incluyen en las ediciones anteriores a la suya.

Palabras clave ▪ Ovidio, *Metamorfosis*, Céfalo, Procris

Abstract ▪ This article focuses on a series of engravings which represent the story of the hunter Cephalus and his amorous entanglement with both Procris and the goddess Aurora. This story, narrated by Ovid in *met.* 7.672–865, was represented following similar formulations since the appearance of the first illustrated editions of the poem, thus giving rise to a traditional representation of the myth. François Foppens' edition of the *Metamorphoses*, published in Brussels in 1677, deviates from this previous cannon and presents a new portrayal of the myth which differs from the representations featured in preceding editions which served as a model to his edition.

Keywords ▪ Ovid, *Metamorphoses*, Cephalus, Procris

1 Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Biblioteca digital ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV–XIX (V): Las bibliotecas de las CC.AA. de Andalucía, Extremadura, Canarias, Ceuta y Melilla* (HAR2017-86876-P) financiado por el MINECO.

En este artículo se estudiará la figuración del mito de Céfalo y Procris en la edición de las *Metamorfosis* de F. Foppens de 1677, y el contraste en el modo de ilustrar la leyenda con respecto a cuatro ediciones anteriores[2]. Para indagar en este cambio, se analizarán las propuestas que dieron lugar a nuevos modelos de representación de los episodios ovidianos, en comparación con el tratamiento que se le concede en 1677.

Figura 1 ▪ *La muerte de Procris*, Foppens, Bruselas, 1677, p. 233.

Figura 2 ▪ *Céfalo y la Aurora*, Foppens, Bruselas, 1677, p. 238.

En la edición de F. Foppens la fábula de Céfalo y Procris, que comprende desde la p. 233 hasta la 240, se acompaña de dos grabados identificados en el índice de ilustraciones (f.*7) como *Cephale éprouve la fidelité de Procris* (p. 233) y *Cephale tuë Procris* (p. 238). Más adelante en la tabla de fábulas (p. 517) se incluyen cuatro referencias al relato: *Cephale avoit un Dard, qui ne manquoit jamais d'atteindre où il desiroit* 236; *Cephale ravy par l'Aurore* 239; *Cephale change de face pour tenter Procris sa femme* 235; *Procris tuée par son mary Cephale* 240. El tratamiento de este mito en la edición de 1677 plantea una serie de cuestiones que afectan a su iconografía y que se expondrán a continuación.

A diferencia de lo que ocurre en ediciones anteriores[3], los dos grabados que ilustran la tragedia de Céfalo y Procris en 1677, presentan

2 Las ediciones son: *Métamorphose d'Ovide figurée* que publica Jean de Tournes en Lyon en 1557 con los grabados de Bernard Salomon; la serie de 178 grabados de Virgil Solis, utilizada por primera vez en 1563 en tres ediciones distintas de las *Metamorfosis* impresas por la compañía editorial de Sigmund Feyerabend, Georg Rab (Corvinus) y los herederos de Weigand Han (Gallus) en Fráncfort del Meno: la edición latina de J. Mycillus, la versión latina resumida y alegorizada de J. Spreng, y los *Tetrasticha* de J. Posthius; *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum libri quindecim*, Willem Jansz Blaeu, Ámsterdam, ca. 1600 con los grabados de Antonio Tempesta; y *P. Ovid Nasonis xv Metamorphoseon Libroru[m]*, Joannem Jansonium, Colonia, 1607 con la serie de Crispin de Passe.

3 En estas cuatro series el mito se desglosa en tres episodios: los amores de la Aurora por Céfalo, los regalos de Diana a Procris y que ella entrega a su esposo, y la trágica muerte de Procris.

una alteración en el orden convencional de la narración, al colocar la *Muerte de Procris* (p. 233) en primer lugar seguido de *Céfalo y Procris* (p. 238). Esta variación no guarda relación con el texto, que mantiene su estructura tanto en el poema en latín como en la traducción de Pierre Du-Ryer. Lo mismo que sucede con las dos referencias que se recogen en el índice de ilustraciones: *Cephale éprouve la fidelité de Procris* (p. 233) y *Cephale tuë Procris* (p. 238) que mantienen el orden correcto. Se ignora el motivo que pudo haber causado esta inversión en el orden de las escenas y que llevó a colocar un grabado en el lugar del otro.

1. Céfalo y la Aurora

La siguiente cuestión que se plantea surge del tema representado en el grabado que en el índice de ilustraciones se identifica como *Cephale éprouve la fidelité de Procris*. Este episodio que Ovidio narra en los versos 720–746 del séptimo libro del poema, no aparece representado en las ediciones que sirvieron como modelo para 1677, aunque su composición está en consonancia con las formulaciones anteriores de la representación de *Céfalo y la Aurora*.

Figura 3 ▪ *Céfalo y la Aurora*, Tournes, Lyon, 1557, p. 106.

> Alter agebatur post sacra iugalia mensis,
> cum me cornigeris tendentem retia cervis
> vertice de summo semper florentis Hymetti
> lutea mane videt pulsis Aurora tenebris
> invitumque rapit[4].

Estas escenas tienen lugar en un paisaje boscoso cuando el joven es sorprendido por la Aurora durante una mañana de caza, «me ve por la mañana la dorada Aurora». De acuerdo con el texto, Bernard Salomon (1557) compuso una escena que tiene lugar durante las primeras luces del día, con Céfalo aventurándose en el bosque en compañía de la diosa y sus perros. La Aurora está representada con el pelo recogido y un largo

4 «Corría el segundo mes después de los ritos del matrimonio, cuando estando yo tendiendo las redes a los ciervos astados, desde la más alta cima del siempre florido Himeto me ve la dorada Aurora, al amanecer, después de ahuyentadas las tinieblas, y contra mi voluntad me rapta.» Ov. *Met.* 7.700–704 Ruiz de Elvira.

Figura 4 ▪ *Céfalo y la Aurora*, Corvinus/Feyerabent/Gallus, Fráncfort, 1563, p. 88.

Figura 5 ▪ *Céfalo y la Aurora*, Blaeu, Ámsterdam, ca. 1600, f. 68.

vestido que ondea con sus movimientos, y Céfalo como un joven cazador con el arco en su mano (Díez Platas 2000: 138). Virgil Solis (1563) realizó una escena similar, pero le añade rayos de luz, como atributo, a la «dorada» Aurora. En la tercera ilustración, Antonio Tempesta (ca. 1600) sitúa a los personajes en el interior del bosque, en una composición cargada de movimiento en la que destaca el gesto de sorpresa del joven que lleva en sus manos una lanza o jabalina en lugar de un arco. En el grabado de 1607, Crispin de Passe representa a Céfalo como un hombre barbado ya en su madurez, vestido con una larga y pesada tela, además de un arco y flechas como instrumentos de caza. La diosa, que corre junto al él, lleva un largo vestido y cubre su cabeza con una tela de la que sobresale una brillante estrella.

Aunque en la edición de 1677 se haga referencia al grabado de la página 238 como *Céfalo y Procris*, tras analizar estas cuatro ilustraciones se puede afirmar que la mujer que acompaña a Céfalo es la Aurora y no Procris. Aunque la jabalina apoyada en el hombro del cazador y los perros que acompañan a la pareja —al igual que ocurría en el grabado de Antonio Tempesta (ca. 1600)— podrían remitir al v. 756 del séptimo libro durante el reencuentro de los esposos: *Dat simul et iaculum, manibus quod, cernis, habemus*[5], es la estrella dibujada sobre la cabeza de la mujer la que revela su identidad. Crispin de Passe (1607) ya había acompañado a su Aurora[6] con este atributo del que no hay mención en

5 «Me da también, a la vez, la jabalina que, como ves, tengo en mis manos.» Ov. *Met.* 7.756 Ruiz de Elvira.

6 La identidad de la Aurora en el grabado de Crispin de Passe de la edición de Colonia de 1607 se aclara en los versos que acompañan al grabado (66 v.): *More suo canibus*

el poema y que tampoco guarda relación con Procris[7]. De acuerdo con estas evidencias, se puede deducir que en la edición de 1677 se produce un error al identificar a la Aurora como Procris, causado por una posible confusión en la lectura del tema del grabado por parte del impresor. Esta hipótesis se apoya en el uso que hacían los impresores durante el proceso de composición de una nueva obra, de otras ediciones a modo de referencia. Existe la posibilidad de que F. Foppens se valiera de una o varias de las ediciones citadas y que las evidentes similitudes iconográficas, lo llevaran a interpretar el grabado de *Céfalo y la Aurora* como *Céfalo y Procris con los regalos de Diana*.

Figura 6 ▪ *Céfalo y la Aurora*, Janssonius, Colonia, 1607, f. 65.

Figura 7 ▪ *La muerte de Procris*, Tournes, Lyon, 1557, p. 108.

2. La muerte de Procris

La segunda de las ilustraciones de la edición de F. Foppens sobre esta fábula ilustra *La muerte de Procris*, el trágico desenlace que es, además del momento más representado por artistas y grabadores, el clímax de este relato (Díez Platas 2000: 138).

> Et subito gemitus inter mea verba videbar
> nescio quos audisse: «veni» tamen «optima!» dicens
> fronde levem rursus strepitum faciente caduca
> sum ratus esse feram telumque volatile misi:
> Procris erat medioque tenens in pectore vulnus
> «ei mihi» conclamat! Vox est ubi cognita fidae
> coniugis, ad vocem praeceps amensque cucurri.
> Semianimem et sparsas foedantem sanguine vestes
> et sua (me miserum!) se vulnere dona trahentem

solis comitantibus ibat / Venatum Cephalus mane rubente nouo: / Hunc Aurora rapit, sed enim mox inde remittit, / Vxori tacitum vaticinata malum.

7 Desde el Renacimiento a la Aurora se la representa vestida con una larga tela y, como alusión a su condición de lucero matutino, puede ir envuelta en un halo resplandeciente, llevar una antorcha en la mano o, en ocasiones coronar su cabeza con una brillante estrella. Elvira Barba 2008: 199.

invenio corpusque meo mihi carius ulnis
mollibus attollo scissaque a pectore veste
vulnera saeva ligo conorque inhibere cruorem
neu me morte sua sceleratum deserat, oro[8].

Figura 8 ▪ *La muerte de Procris*, Corvinus/Feyerabent/Gallus, Fráncfort, 1563, p. 92.

Figura 9 ▪ *La muerte de Procris*, Blaeu, Ámsterdam, ca. 1600, f. 68.

La representación de la muerte de la bella Procris a manos de su esposo en la edición de 1677 supone una novedosa propuesta iconográfica en comparación con las ediciones que la antecedieron. En este caso, Procris yace herida de muerte por el hierro mortal que está representado a sus pies, mientras Céfalo parece recoger algo del suelo. Completan la composición un grupo de personajes dispuestos en torno a una pira funeraria situados en el plano secundario.

La composición de Bernard Salomon (1557) de nuevo se repite de una manera prácticamente idéntica en las otras tres ediciones, sin que ninguna de ellas pueda considerarse como el antecedente del grabado de 1677. La acción tiene lugar en un paisaje boscoso con un pequeño desnivel en el que está tendida la malograda joven, con el arma clavada en su pecho; Lélape como testigo mudo del intento de Céfalo por arrancar el objeto causante de la desgracia, vuelve su cabeza hacia otro lado (Díez Platas 2000: 138). Virgil Solis (1563) reproduce con ligeras variaciones

8 «Y de repente creí oír, en medio de mis palabras, no sé qué gemidos; aun así, dije: "Ven, preciosa". Las hojas caídas hicieron de nuevo un leve rumor, y yo creí que era una fiera y lancé mi volandera jabalina: era Procris, y apretando la herida en medio del pecho grita: "¡Ay de mi!" Cuando reconocí la voz de mi fiel esposa, a su voz corrí, presuroso y horrorizado. Moribunda la encuentro, sucios de sangre los vestidos en desorden, e intentando arrancar de la herida su propio regalo (¡desgraciado de mi!); levanto delicadamente en mis brazos su cuerpo más querido que el mío, y, desgarrándome la ropa desde el pecho, ligo sus tremendas heridas y trato de contener la hemorragia y le suplico que no me abandone convertido en un criminal por su muerte.» Ov. *Met.* 7.838-850 Ruiz de Elvira.

la ilustración de B. Salomon. Por su parte, Antonio Tempesta (ca. 1600) crea una escena más dramática al colocar al cazador de pie, elevando su súplica al cielo frente al cuerpo moribundo de Procris. Crispin de Passe (1607) retoma el modelo de B. Salomon, pero sustituye la jabalina por una flecha disparada con el arco que Céfalo todavía sostiene en su mano.

Figura 10 ▪ *La muerte de Procris*, Janssonius, Colonia, 1607, f. 67.

En estas cuatro creaciones se repiten los mismos paralelos iconográficos, aunque con ligeras variantes, de la que solamente perdura en 1677 la forma de representar a Procris. En este caso, la obra original que sirvió como modelo no proviene de una edición ilustrada, sino que reproduce la obra del pintor alemán Adam Elsheimer realizada entre los años 1607 y 1608.

Figura 11 ▪ *Apolo y Coronis*. Adam Elsheimer, 1607–1608. Walker Art Gallery, Liverpool.

Ilja Veldman (2001: 283–284) afirma que la adaptación de esta pintura fue obra de la grabadora de origen alemán Magdalena de Passe[9], quién realizó la plancha hacia la década de 1620 y que antes de formar parte del aparato figurativo de la edición de F. Foppens, se publicó como una estampa suelta que no pertenecía a ninguna serie mitológica[10].

La pintura original fue motivo de debate a mediados del s. XX cuando Ernst Holzinger (1951: 208–224) identificó el tema como *Apolo y Coronis*, basándose en las incongruencias entre el texto de la muerte de Procris y la pintura. La similitud que existía entre las representaciones analizadas obligaba a considerar el grabado de M. de Passe como una innovación iconográfica alejada del texto, en la que solo encajaba la figura de Procris entre un batiburrillo de personajes.

9 Madalena de Passe es hija de Crispin de Passe, el grabador de la serie de las *Metamorfosis* publicada en Colonia (1607) (véase n. 2). La familia De Passe fue uno de los talleres familiares más prolíficos del entorno de los Países Bajos, con una producción que abarcó desde las últimas décadas del s. XVI hasta 1678. Veldman 2001: 283-284.

10 Esta plancha dedicada a Rubens estaba acompañada por unos versos que alertaban sobre el peligro de los celos en el matrimonio. Veldman 2001: 287.

Paenitet heu! Sero poenae crudelis amantem
seque, quod audierit, quod sic exarserit, odit;
odit avem, per quam crimen cusamque dolendi
scire coactus erat, nec non arqumque manumque
odit cumque manu temeraria tela sagittas,
conlapsamque foet seraque ope vincere fata
nititur et medicas exercet inaniter artes.
Quae postquam frustra temptata rogumque parari
vidit et arsuros supremis ignibus artus,
tum vero gemitus (neque enim caelestia tingi
ora licet lacrimis)[11].

Figura 12 ▪ Magdalena de Passe. *La muerte de Procris*, ca. 1620.

Holzinger (1951: 218) encontró en los versos anteriores la explicación a las que otrora se consideraron contradicciones iconográficas, y que él entiende como una plasmación de las palabras de Ovidio. La extraña postura de Céfalo ahora concuerda con la descripción que se da en el verso 618 del segundo libro del poema, de los intentos de Apolo por auxiliar a Coronis recogiendo plantas medicinales: *et medicas exercet inaniter artes*. Se desconoce si M. de Passe conocía el verdadero tema de la pintura de Elsheimer. Es posible que la similitud de la composición, además de la flecha representada a los pies de la mujer, pudieran ser motivo suficiente para que la grabadora considerase que se trataba de una adaptación de la muerte de Procris (Lavin 1954: 286).

Este error se perpetuó en las sucesivas ediciones que reproducen la serie de 1677, incluyendo las dos secuelas inmediatas de 1702 y 1703[12],

11 «Tarde, ¡ay! se arrepiente el amante del cruel castigo, y se odia por haber dado oídos, por haberse encolerizado así; odia al ave que le obligó a enterarse de la culpa que produjo su enfado, y odia también el arco y la mano, y a la vez que su mano las flechas, proyectiles temerarios. Calienta con su cuerpo el cuerpo abatido de ella, con tardío socorro se esfuerza en vencer a la muerte y pone inútilmente en practica su saber médico. Cuando vio que eran vanos sus intentos, que ya estaban preparándole la pira y que sus miembros iban a arder con el último fuego, entonces exhaló gemidos que venían de lo hondo de su corazón.» Ov. *Met.* 2.612-622 Ruiz de Elvira.

12 *Les Metamorphoses d'Ovide*, Blaeu, Janssons a Waerberg, Boom & Goethal, Ámsterdam, 1702. *Pub. Ovidius Nazoos Herscheppinge*, J. Blaeu, J. en G. Janssonius van Waesberge, Boom en Goethals, Ámsterdam, 1703.

hasta que Bernard Picart[13] se da cuenta y modifica la iconografía de sus grabados para adaptarlos al texto de la fábula (Henkel 1927: 123–125).

Figura 13 ▪ *Céfalo y la Aurora*, Wetsteins & Smith, Ámsterdam, p. 239.

Figura 14 ▪ *La muerte de Procris*, Wetsteins & Smith, Ámsterdam, p. 244.

3. Conclusiones

Para concluir con esta revisión de la representación del mito de Céfalo y Procris en las ediciones de las *Metamorfosis* del s. XVII y, en concreto de la publicada en 1677, se puede afirmar que estos dos grabados que cuentan los avatares de Céfalo y Procris sufrieron dos errores diferentes de lectura. En el primer caso, considero que se trata de una confusión durante el proceso editorial causada por una mala identificación de la Aurora como Procris, por no haber tenido en cuenta la estrella, atributo de la diosa, dibujada sobre su cabeza.

En cambio, el segundo caso se debe a la adaptación, intencionada o no, que Magdalena de Passe, autora del grabado hace de una pintura en la que se representa el mito de *Apolo y Coronis* en lugar de *La muerte de Procris*, y que perpetuó un error iconográfico en el que se confunden los relatos de dos arqueros, que, con disparo certero, atravesaron el pecho de sus amadas, Procris y Coronis.

13 *Ovids Metamorphoses*, Wetsteins and Smith, Ámsterdam, 1732.

La percepción sensorial como recurso narrativo en los *Relatos Verídicos* de Luciano de Samosata: aspectos auditivos

The Sensory Perception Used as a Narrative Resource in *True Stories* by Lucian of Samosata: Auditory Aspects

DAVID SOLÉ GIMENO

Universidad de Barcelona
dsoleg@ub.edu

Resumen ▪ El proceso del conocimiento sobre el que se fundamenta el canto épico tiene sus raíces en los paradigmas de la vista y el oído. En la prosa de sus *Relatos Verídicos*, Luciano de Samosata habría querido ir un poco más allá y habría añadido, a estos dos recursos sensoriales, el sentido olfativo, el tacto y el gusto para hacer más partícipe de los hechos al lector. Así, el léxico de la percepción sensorial contribuiría a crear un *lógos* que constituiría, hiperbólica y paradójicamente, una ficción (*pseûdos*) aún más increíble. En efecto, identificamos pasajes descriptivos (generalmente a modo de *ekphráseis*) que recrean unas situaciones evidentemente ficticias, pero, a su vez, mucho más verosímiles gracias a la vivacidad retórica (*enárgeia*) que estas contienen. El propósito de esta investigación consiste en identificar, contextualizar y comentar el impacto retórico que dicha percepción sensorial (centrándonos, aquí, en los recursos auditivos) aporta el relato de Luciano.

Palabras clave ▪ percepción sensorial, *ékphrasis*, intertextualidad, Luciano de Samosata

Abstract ▪ It is well-known that the learning process of epic poetry is based on seeing and hearing paradigms. Therefore, one can maintain that Lucian of Samosata succeeds in involving his readers by providing olfactive, tactile and gustatory stimuli in the prose of his True Stories. Thus, the lexicon corresponding to sensory perception helps create a *lógos* which, in both a hyperbolic and paradoxical way, creates in its turn an even more incredible fiction (*pseûdos*). In fact, we identify a series of situations in descriptive passages (by means of the *ekphráseis*), which become more realistic through the vividness of their rhetoric nature (*enárgeia*). The aim of this paper is to identify, contextualise and comment the impact and rhetoric effectiveness of sensory perception (here focusing on auditive situations) on Lucian's narrative technique.

Keywords ▪ sensory perception, *ékphrasis*, intertextuality, Lucian of Samosata

Una de las modalidades discursivas más utilizadas en el decurso de toda la literatura griega fue la *ékphrasis*. Según explica Ruth Webb[1], esta *ékphrasis* consistía en una descripción eficazmente visual. En efecto, se construía retóricamente con una viveza especial del lenguaje llamada *enárgeia* con la finalidad de que el objeto descrito[2] se situara automáticamente en la *phantasía* (es decir, en la «imaginación») del lector. La mayoría de *rhétores* como Teón decían que aquello que se describía a través de la «viveza discursiva» (*enárgeia*) de la *ékphrasis* debía situarse, concretamente, «ante los ojos» (*ὑπ᾽ὄψιν*) del receptor[3]. Sin embargo, Dionisio de Halicarnaso propuso que esta *enárgeia* situaba aquello descrito no «ante los ojos» sino «ante los sentidos» (*ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις*)[4].

Ya Homero puso en práctica la *ékphrasis*. Él mismo «contempló» y «escuchó» todo lo que nos dice a través de su predilecto canal de inspiración: las Musas. Además, la *performance* ejecutada por los aedos ofrecía una «audiovisual» y «vívida» descripción de las gestas épicas y también de los escenarios que las contextualizaban. Esto lo podemos intuir, a partir del estudio de Arianna Braghin[5], en algunas escenas homéricas como las siguientes:

> Hom. *Il*. 4.446–449: Οἳ δ᾽ ὅτε δή ῥ᾽ ἐς χῶρον ἕνα ξυνιόντες ἵκοντο, / σύν ῥ᾽ ἔβαλον ῥινούς, σὺν δ᾽ ἔγχεα καὶ μένε᾽ ἀνδρῶν / χαλκεοθωρήκων· ἀτὰρ ἀσπίδες ὀμφαλόεσσαι / ἔπληντ᾽ ἀλλήλῃσι, πολὺς δ᾽ ὀρυμαγδὸς ὀρώρει. («En cuanto se juntaron y concurrieron en un mismo lugar, / entrechocaron pieles de escudos, picas y furias de guerreros, / de broncíneas corazas. Entonces los abollonados broqueles / se enzarzaron unos a otros, y se suscitó un enorme estruendo.»)

1 Cf. Webb 2009.

2 I.e., un personaje, un hecho, una época, un lugar, etc. Son las llamadas «circunstancias de la narración» (gr. *stoicheía tês diegéseos*, lat. *circumstantiae*). Cada autor de *progymnásmata* ofrecía una clasificación distinta. Sobre la *enárgeia* es fundamental el tratamiento de Demetr. *Eloc*. 209–220, que parte ya de Arist. *Poet*. 1455.23; *Rh*. 1386.34; 1405b.12, etc.

3 Cf. Theon, *Prog*. 118.7: *Ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ᾽ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. γίνεται δὲ ἔκφρασις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ τόπων καὶ χρόνων*. «Una descripción es una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado. Hay descripciones de personajes, de hechos, de lugares y de épocas.» (Traducción de M.ª D. Reche Martínez).

4 Cf. D.H. *Lys*. 7: *ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐνάργειαν πολλὴν ἡ Λυσίου λέξις. αὕτη δ᾽ ἐστὶ δύναμίς τις ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἄγουσα τὰ λεγόμενα, γίγνεται δ᾽ ἐκ τῆς τῶν παρακολουθούντων λήψεως*. «También tiene mucha vivacidad la expresión de Lisias. Esta (*sc.* vivacidad) es un tipo de fuerza que lleva todas las palabras ante los sentidos y esto sucede a partir de la concepción de las circunstancias.» (Traducción propia).

5 Cf. Braghin 2016.

> Hom. *Il*. 14.347–351: τοῖσι δ' ὑπὸ χθὼν δῖα φύεν νεοθηλέα ποίην, / λωτόν θ' ἑρσήεντα ἰδὲ κρόκον ἠδ' ὑάκινθον / πυκνὸν καὶ μαλακόν, ὃς ἀπὸ χθονὸς ὑψόσ' ἔεργε. / τῷ ἔνι λεξάσθην, ἐπὶ δὲ νεφέλην ἔσσαντο / καλὴν χρυσείην· στιλπναὶ δ' ἀπέπιπτον ἔερσαι. («Bajo ellos la divina tierra hacía crecer blanda hierba, / loto lleno de rocío, azafrán y jacinto / espeso y mullido, que ascendía y los protegía del suelo. / En este tapiz se tendieron, tapados con una nube / bella, áurea, que destilaba nítidas gotas de rocío.»)[6]

Por un lado, nos encontramos con que, del primer pasaje, se desprenden toda una serie de sonidos bélicos. En efecto, un conjunto de formas verbales de movimiento suscita, en la imaginación del receptor discursivo, un choque que acaba produciendo el subsiguiente estruendo, explícito semánticamente en el último verso. Por otro lado, el segundo texto describe un paisaje muy visual; esta escena se reproduce en nuestra *phantasía* a través de su *enárgeia* evocando contactos humanos (olfativos y táctiles) con elementos de la naturaleza. Ejemplos similares pueden ser hallados en pasajes de Safo[7] o de Platón[8].

Unos siglos después de estos autores, Luciano de Samosata, en sus *Relatos Verídicos* (en adelante, *VH*), relata unos episodios aparentemente surrealistas, inspirado por su propia Musa: la *paideía* de la Segunda Sofística. En el prólogo de su obra, Luciano se propone dos objetivos principales: aportar un disfrute al lector y ofrecerle un ejercicio de crítica literaria que se concibe haciendo una lectura erudita del texto[9]. En los *VH*, hay una narración que, si bien es puramente ficticia en cuanto a su contenido, pretende ser muy verosímil en lo que se refiere a su forma.

Siguiendo las últimas palabras del prólogo[10], vemos cómo el escritor de Samosata afirma que la única verdad que dirá a lo largo de su novela es «que miente». Y, además, lo hace a propósito, ya que justifica que él nunca ha visto ni ha vivido en primera persona ni siquiera se ha dado cuenta por parte de terceros nada de lo que nos va a contar. Sin embargo, todo esto entra en plena contradicción no solo con el título —*Relatos Verídicos*— sino también con el modo con el que desarrollará la ficción, ya que pretende ser «convincente y verosímil»[11].

Es seguramente por el hecho de crear una ficción total, pero, a su vez, verosímil, que Luciano concibe una serie de pasajes con los que

6 Ambas traducciones son de E. Crespo Güemes.
7 Cf. Sapph. *Oxy*. 2.
8 Cf. Pl. *Phdr*. 230b.
9 Cf. Luc. *VH*. 1.2.
10 Cf. Luc. *VH*. 1.4.
11 Cf. Luc. *VH*. 1.2.

implica al lector en la acción argumental. Esto lo hace de la manera más vívida posible para acercar sus aventuras a través de la insistencia en la percepción sensorial de la misma ficción.

Siguiendo lo que afirma uno de los mayores estudiosos de Luciano, Jacques Bompaire[12], el autor de Samosata produjo numerosas *ekphráseis*. Algunas de estas son como las de sus *Retratos*, dedicadas a describir obras de arte. Otras, en cambio, seguían la más pura etimología de la palabra *ékphrasis* es decir, «una explicación del todo completa». Estas *ekphráseis* —algunas más breves, otras más extensas[13]— nos las encontramos también en los *VH*. Y será su *enárgeia* la responsable de activar los distintos elementos de percepción sensorial identificados.

Siguiendo el estudio de Suzanne Saïd[14], observamos que el autor insiste en léxico y, concretamente, en verbos de percepción visual, especial y precisamente en aquellos momentos donde se relatan las situaciones más irreales. Con esto, Luciano, impulsado por su predilección por Heródoto y su *autopsía*, no solo lo imita, sino que llega a emularlo, ya que lleva esta observación hasta el límite satírico. Además, teniendo en cuenta la propuesta de Michel Briand[15] y el carácter polémico y transgresor de Luciano, pensamos que quiso ir más allá del recurso visual. Ciñéndose, pues, a la definición de *enárgeia* de Dionisio de Halicarnaso[16] decidió declarar que no solo vio, sino que también escuchó, olió, tocó e, incluso, degustó distintos elementos increíbles contenidos en su ficción. En esta ocasión, trataremos concretamente sobre el aspecto sensorial auditivo, que sugiere una cierta espectacularidad en un supuesto contexto sofístico de *performance*.

En efecto, Luciano introduce un gran número de pasajes donde se describen y «suenan» distintos sonidos evocadores. La plasticidad y el carácter onomatopéyico, a veces intrínseco del léxico griego, potencian estos efectos auditivos en forma de aliteraciones expresivas y harmonías imitativas, como ya sucedía a veces en Homero. De hecho, siguiendo la conocida obra de Christian Walz[17], escoliastas y *rhétores* bizantinos resaltaban el modo de pronunciar ciertos pasajes épicos que

12 Cf. Bompaire 1958.
13 Si bien la *ékphrasis* se aplica normalmente a descripciones largas de objetos, personas o paisajes, los ejemplos que aquí citaremos son más bien breves y relacionados con las *circumstantiae* de la narración.
14 Cf. Saïd 1994.
15 Cf. Briand 2017.
16 Vid. nota 4.
17 Cf. Walz 1835.

presentaban una fuerza real auditiva. Asimismo, Bompaire considera la obra lucianesca *Dionisio* como una *prolaliá* (un breve discurso que servía en cualidad de introducción directa a una conferencia sofística) del segundo libro de los *VH*. Así pues, podríamos plantearnos que hubiera existido una declamación en voz alta de los *VH* frente a un público. Este hecho potenciaría las evocaciones a los sentidos de la percepción. Sin embargo, la simple declamación del lector-oyente ya recrearía la plasticidad que emula directamente el escenario de la acción y lo hace más plausible en la *phantasía* del receptor.

Empezaremos ofreciendo un ejemplo de estos elementos auditivos a partir del pasaje siguiente:

> Luc. *VH*. 1.17: συμμίξαντες δὲ ἐπειδὴ τὰ σημεῖα ἤρθη καὶ ὠγκήσαντο ἑκατέρων οἱ ὄνοι—τούτοις γὰρ ἀντὶ σαλπιστῶν χρῶνται—ἐμάχοντο. («Mezclados, una vez alzaron las insignias y rebuznaron los asnos de ambos (bandos) —pues, a estos, los utilizan en vez de trompetistas—, empezaron a luchar.»)[18]

Esta sonora escena se encuentra en el contexto narrativo de una guerra llevada a cabo entre los habitantes de la Luna (con los que se alían los protagonistas) y los del Sol. Es interesante tener en cuenta *a priori* el participio *συμμίξαντες* ya que connota un ruido de tumulto, de lo que se desprende un acto de «choque» y acaba reproduciendo, así, una situación muy similar a las batallas en la *Ilíada*. A continuación, percibimos un elemento onomatopéyico a simple oído en el aoristo *ὠγκήσαντο*, especialmente en la unidad fónica *-ὠγκ-*, que imitaría el ruido zoológico emitido por los asnos. Luciano, además, establece una comparación con *σαλπιστῶν*, palabra que, semánticamente, ya cuenta con un valor sonoro importante. Toda esta simbiosis de sonidos estridentes acaba constituyendo una escena muy plástica y aliterada.

También se puede llegar a percibir una sonoridad espectacular en otra ocasión como es la siguiente escena:

> Luc. *VH*. 1.38: ἡμεῖς δὲ προαπαντήσαντες αὐτοῖς παρὰ τὸ Ποσειδώνιον συνεμίξαμεν πολλῇ βοῇ χρώμενοι, ἀντήχει δὲ τὸ κῆτος ὥσπερ τὰ σπήλαια. («Nosotros, saliéndoles al encuentro, trabamos combate al lado del templo de Poseidón, emitiendo un gran griterío, y el monstruo marino resonaba como las grutas.»)

Nos encontramos en el capítulo donde los protagonistas luchan contra unos horribles monstruos marinos en el interior del vientre de la ballena. Además de estar nuevamente delante de la idea del frote

18 La traducción de este pasaje y de los siguientes es propia.

corporal del verbo *συνεμίξαμεν* mezclado semánticamente con el griterío (*πολλῇ βοῇ*), se explicita un eco que resuena dentro de la cavidad del monstruo marino. Esta situación se ejecuta con una posible harmonía imitativa consistente en la sucesiva y abierta articulación vocálica de fonemas como |o|, |e| y también |a|. Es útil fijarse, concretamente, en las siguientes palabras: ***πολλῇ βοῇ χρώμενοι, ἀντήχει δὲ τὸ κῆτος ὥσπερ***. Podemos observar que existe una cadena fónica vocálica creada seguramente adrede con la intención de que, declamada con una buena *performance*, resultara ciertamente espectacular. Con esto, pues, a nuestro parecer, se simularía el eco que se produce en el lugar donde se encuentran nuestros protagonistas[19]. Además, en este mismo pasaje, hay otros dos elementos que acercan (y, por lo tanto, hacen más verosímil) toda esta ficción al lector: por un lado, la lógica indiscutible de que haya un templo de Poseidón en un contexto marítimo y, por otro, el hecho de comparar el escenario con una cueva, un paraje natural donde se produce este eco. Así pues, Luciano tiene la oportunidad de recrear, a través de este símil espeleológico, una caverna platónica invertida. Con esta aliteración, se explicita al lector erudito lo que realmente se le quiere transmitir: una parodia de la *República* de Platón. Esta cuestión constituye una paradoja epistemológica que analiza Karen Ni Mheallaigh en su interesante estudio sobre el hiperrealismo y la intertextualidad dentro de los *VH*[20].

Es posible que, además, Luciano quisiera recrear algún esquema métrico junto a estas harmonías imitativas. Esto parece suceder en otra ocasión donde se describe la sonoridad lejana de un simposio, en la llegada de los protagonistas a la Isla de los Bienaventurados, un pasaje repleto de sonoridades:

> Luc. *VH*. 2.5: ἔτι δὲ λειμῶνας καὶ ὕλας καὶ ὄρνεα μουσικά, τὰ μὲν ἐπὶ τῶν ἠϊόνων ᾄδοντα, πολλὰ δὲ καὶ ἐπὶ τῶν κλάδων· [...] καὶ αὖραι δέ τινες ἡδεῖαι πνέουσαι ἠρέμα τὴν ὕλην διεσάλευον, ὥστε καὶ ἀπὸ τῶν κλάδων κινουμένων τερπνὰ καὶ συνεχῆ μέλη ἀπεσυρίζετο, ἐοικότα τοῖς ἐπ' ἐρημίας αὐλήμασι τῶν πλαγίων αὐλῶν. καὶ μὴν καὶ βοὴ σύμμικτος ἠκούετο ἄθρους, οὐ θορυβώδης, ἀλλ' οἷα γένοιτ' ἂν ἐν συμποσίῳ, τῶν μὲν αὐλούντων, τῶν δὲ ἐπαινούντων, ἐνίων δὲ κροτούντων πρὸς αὐλὸν ἢ κιθάραν. («[Veíamos], además de prados y bosques, pájaros cantores, los unos cantando en la playa, muchos otros sobre

19 Hay que tener en cuenta la situación fonética del griego en el s. II d.C. y cómo le afectaba, pues, el fenómeno del *itacismo*. Sin embargo, pensamos que, tal vez, en un contexto culto de *performance*, Luciano o el declamador del pasaje en cuestión, habría pronunciado el texto griego de modo arcaizante sin tener del todo en cuenta el *itacismo*.

20 Cf. Ni Mheallaigh 2014.

las ramas; [...] unas dulces brisas, cuando soplaban, sacudían suavemente el bosque hasta el punto de que, a causa del movimiento de las ramas, silbaban los frutos deleitosos los unos al lado de los otros, parecido todo a la melodía de las flautas traveseras en un lugar desierto. Se escuchaba también un rumor confuso y seguido, en nada tumultuoso, sino como el que se produce en un banquete, como cuando unos tocan la flauta, como cuando otros hacen elogios, y aún como cuando algunos dan palmadas al ritmo de la flauta o de la cítara.»)

Aunque esta cuestión métrica está pendiente de revisión y ampliación en posteriores estudios, es cierto que podemos extraer una sinfonía evidente de este último pasaje, un ritmo activado sobre todo con los genitivos absolutos de la última frase (*τῶν μὲν αὐλ**ούντων**, τῶν δὲ ἐπαιν**ούντων**, ἐνί**ων** δὲ κροτ**ούντων***) y que he intentado plasmar en la traducción. Además del propio carácter onomatopéyico del núcleo del verbo *ἀπεσυρίζετο*, percibimos un ruido detrás de otro: pájaros, silbidos del viento entre las ramas, un suave murmuro de voces, aplausos, una flauta, una cítara...

En la misma sintonía de crear una ficción verosímil que se origina en el propio texto, con otros aspectos y cuestiones intertextuales que deben ser tenidos en cuenta, Luciano crea una serie de pasajes donde la fuerza olfativa y táctil tienen un papel destacable. También contamos con la presencia de alimentos que despertarían la percepción gustativa.

En conclusión, podemos decir que Luciano idea diversas situaciones potencialmente sensoriales que, repletas de una *enárgeia* a veces intrínseca a la lengua griega, constituyen una pieza más en el engranaje de su ficción. Utiliza este recurso sensorial para que el lector-oyente se implique en primera persona en su ficción «verosímil», hecho que constituye, a la vez, una paradoja narrativa y también satírica, propia de un autor tan transgresor, polémico e irónico como fue Luciano de Samosata.

La hojarasca de Gabriel García Márquez: una relectura hispanoamericana de *Antígona*

Gabriel García Márquez's *Leaf Storm*: A Hispano-American Rereading of *Antigone*

ROCÍO VALERA SÁNCHEZ

Universidad de Murcia
rocio.valera@um.es

Resumen ▪ El presente trabajo aborda un estudio literario de carácter comparativo de *La hojarasca*, la primera novela de Gabriel García Márquez, en su relación con la *Antígona* de Sófocles, autor que le influyó en gran parte de su producción literaria. Estudiaremos cómo el escritor colombiano se ha servido del mito a partir del cual Sófocles compuso una de sus grandes obras maestras: *Antígona*, y los principales personajes de ambas obras, marcando las similitudes y diferencias existentes entre unos y otros. Asimismo, analizaremos cómo el mito de Antígona se reelabora, adapta y traslada a una novela escrita, a modo de tragedia griega, siglos después en una cultura e historia totalmente distintas —la hispanoamericana—, partiendo del texto del tragediógrafo griego y tomando en consideración algunos de los estudios que ya se han realizado respecto al tema en torno a la relación existente entre ambas obras.

Palabras clave ▪ Tradición Clásica, *Antígona*, García Márquez, *La hojarasca*

Abstract ▪ This project concerns a comparative literary study of *Leaf Storm*, Garcia Marquez's debut novel, and its relation to *Antigone* by Sophocles, an author who was a major influence on his literary output. We will study how the Colombian writer utilized the myth interpreted by Sophocles as one of his masterpieces: *Antigone*, and the main characters of both works, marking their similarities and differences. At the same time, we will analyse how the myth of Antigone is reconstructing, adapted, and translated to a written novel, in the style of a Greek tragedy, centuries after in a culture that was completely distinct —Latin America— and utilizing the Greek tragic text and considering studies that have already been realized with respect to themes established in both masterpieces.

Keywords ▪ Classical tradition, *Antigone*, Garcia Marquez, *Leaf Storm*

1. Introducción

En las Grandes Dionisias del 442–441 a.C. la *Antígona* de Sófocles vio la luz. En la Atenas del momento se debaten los problemas sociales, políticos, del poder, que preocupan a la sociedad ateniense, y todos ellos se ven representados en el teatro griego (Adrados 1999: 24–25). Así, el contexto histórico[1] en el que esta obra fue escrita está estrechamente relacionado con su contenido. Las Guerras Médicas contra los persas habían finalizado y la ciudad de Atenas estaba en pleno auge a pesar de que la amenaza de Esparta era evidente. Pericles había obtenido el poder de la ciudad tras haber derrotado a Cimón y haber enviado al ostracismo a Tucídides. El nuevo soberano ostentaba el poder en Atenas, acaparando todos los poderes del gobierno. Como ha señalado Gil (1975: 159),

> En plena euforia del triunfo, en el apogeo de su prosperidad material y poderío político, los atenienses empiezan a olvidarse peligrosamente de las normas que habían presidido hasta entonces su vida privada y pública. Y las culpas se deben repartir equitativamente entre todos: el *δῆμος* comienza a deslizarse por la pendiente que le habría de conducir a considerar su capricho del momento como suprema ley, anteponiendo *τό συμφέρον*, lo conveniente, a *τό δίκαιον*, lo justo.

Es en este contexto cuando Sófocles presenta al público ateniense a una Antígona que encarna la lucha entre las leyes no escritas de los dioses (*ἄγραφοι νόμοι*) y las leyes del Estado, la lucha entre la libertad individual y el estricto cumplimiento del deber como ciudadano de la polis[2].

Siglos después, en 1955, García Márquez publica *La hojarasca*. En Colombia la corrupción impregnaba toda la política y los altos cargos del gobierno obtenían extras a cambio de salvaguardar el orden establecido, que no permitía la libertad para la moralidad individual (Martin 2014: 74). Partiendo de este hecho y siguiendo a Steiner (1996: 22), *Antígona* y *La hojarasca* tratarían sobre «las medidas políticas impuestas al espíritu privado, sobre la necesaria violencia que el cambio político y social acarrea a la indecible interioridad del ser».

A lo largo de la novela se narra, mediante las perspectivas de un abuelo, su hija y su nieto, la lucha de este abuelo, coronel de Macondo, para enterrar a un doctor muerto por suicidio, haciendo frente a la oposición

1 Para *Antígona* y su contexto histórico cf. Gil 1975: 157–190; Lesky 2001: 187–192 y 204–205.
2 Para la concepción del conflicto entre dos principios contrapuestos visto por Hegel, cf. Steiner 1996.

de todo el pueblo y dispuesto a hacer cualquier cosa para cumplir la promesa, que tiempo antes hizo al doctor, de enterrarlo. Por su parte, el alcalde y los vecinos, como si actuaran a modo de coro trágico, se niegan a dar sepultura a un hombre insoportable, queriendo dejarlo a merced de las aves y los perros para que destrocen y devoren su cuerpo.

En *La hojarasca* aparecen, a modo de epígrafe, unos versos del prólogo de la *Antígona* de Sófocles (S. *Ant*. 26–36), que hacen referencia a la influencia que dicho mito tuvo en la escritura de la novela y que nos dan numerosas pistas para estudiar la presencia del mito en la obra[3]: un protagonista que, como Antígona, quiere enterrar a un ser cercano que es, aún después de muerto, odiado por todos los que se oponen a enterrarlo.

Es interesante señalar que García Márquez agregó la cita de *Antígona* después de que Saldívar le mostrara la similitud que su obra tenía con la tragedia griega[4]. Fue entonces cuando García Márquez hizo algunas modificaciones en su novela y añadió los versos de Sófocles como epígrafe[5]. No obstante, no conocemos con seguridad la traducción que García Márquez manejó para su cita. La más próxima a la que aparece en *La hojarasca* —pues difiere en algunos aspectos—, sería la de Alemany Bolufar de 1921, primera traducción al castellano de las tragedias sofocleas, aunque otros autores mencionan la traducción anónima de la Oveja Negra[6].

3 Respecto al conocimiento de la literatura clásica grecolatina por parte de García Márquez, la obra literaria del autor colombiano bebe de la fuente grecolatina y Sófocles fue uno de los autores que más le influyeron. Él mismo confiesa que *Edipo Rey* fue la obra que más le conmocionó en su vida (García Márquez 1998: 101): «Casi me atrevería a decir que *Edipo Rey* es la primera gran conmoción de mi vida. Yo ya sabía que iba a ser escritor y, cuando leía aquello, me dije: "Este es el tipo de cosa que quiero escribir"». También en su entrevista con Plinio Apuleyo (2007: 61–63) confiesa su gusto por el trágico griego, así como por otros autores modernos a través de los cuales, en numerosas ocasiones, conocerá a otros autores clásicos, como Homero, Platón, Virgilio, Ovidio, etc., y que servirán de puente entre su obra y la de los autores antiguos.

4 Nos encontraríamos, así pues, ante un caso de grado cero en la recepción del mito, pues García Márquez no lo tiene presente en el primer momento de la composición de la obra.

5 Para los testimonios de Saldívar y el propio García Márquez acerca de este tema cf. Saldívar 1997: 213 y 499 nota 25; y García Márquez 2002: 474.

6 Respecto a la traducción que pudo manejar García Márquez cf. López Calahorro 2016: 104–106, donde la autora expone las distintas teorías al respecto basándose en un análisis de las traducciones y en los argumentos aportados por otros estudiosos.

2. Personajes

Comenzaremos hablando de los protagonistas de ambas obras: Antígona y el coronel, personajes configurados con una psicología muy similar. Tanto Antígona como el coronel llevan a cabo un acto de rebeldía, la primera contra el mandato de Creonte, el segundo contra la sociedad. Si en García Márquez la lucha contra el sistema la encarna la figura del coronel, en la tragedia griega son a veces los personajes femeninos los prototipos de una actitud de rechazo al poder político establecido. De este modo, el personaje de Antígona se ve traspuesto en *La hojarasca* en el personaje masculino del coronel.

El propio padre Ángel, párroco del pueblo, le dice al coronel en *La hojarasca* (2014: 24–25): «a usted mismo lo vería Nuestro Señor con buenos ojos si se abstiene de llevar a cabo lo que no sería una obra de misericordia, sino un pecado de rebeldía». Y lo mismo le dice Ismene a Antígona cuando esta última la insta a participar en el entierro de Polinices (S. *Ant*. 65–69[7]):

> por tanto, yo, pidiendo disculpa a quienes están bajo tierra, porque se me impone a la fuerza esto, prestaré obediencia a los que han ascendido al poder, porque el obrar por encima de las propias fuerzas es un completo desatino.

Pero los héroes trágicos mantienen firme su pensamiento. Así, el coronel responde al párroco que enterrar al doctor no es un acto rebelde, sino misericordioso, igual que Antígona le responde a Ismene (S. *Ant*. 73–75): «hermoso me es morir haciéndolo. Con su amor yaceré con él, que mi amor tiene, habiendo cometido un piadoso delito (...)».

El doctor de *La hojarasca*, a quien el pueblo no permite dar sepultura por la falta cometida, tiene un claro paralelismo con el Polinices de *Antígona*. En *La hojarasca* el doctor se gana la maldición del pueblo al negar su ayuda a los heridos que llevan hasta la puerta de su casa, aunque el odio y la venganza que quiere tomar el pueblo son desproporcionados, pues Macondo lo condena a pudrirse en el interior de su casa «con la satisfacción anticipada de sentir algún día el gozoso olor de su descomposición, flotando en el pueblo, sin que nadie se sintiera conmovido, alarmado o escandalizado» (2014: 17); algo semejante encontramos en *Antígona* (S. *Ant*. 203–207) donde Creonte dice en su dictamen:

> en lo tocante a ese, repito, ha quedado pregonada a la ciudad la prohibición de rendirle honores funerales y lamentos; que se le deje insepulto, de tal forma que se vea a su cuerpo servir de pasto y de escarnio a perros y aves de rapiña.

7 Las traducciones de la *Antígona* de Sófocles corresponden a Gil 1982.

La presencia del doctor en Macondo hace que los personajes revelen su inhumanidad, depresión espiritual y falta de moral, pues para ellos es el representante de todo lo que ha traído la hojarasca. Como señala Bollettino (1973: 38),

> Macondo es la metáfora desolada de la ruina, de la ignorancia, del fanatismo de los aventureros políticos que unidos nos presentarían el cuadro de la realidad social, política y espiritual de Colombia.

La negativa del médico de socorrer a los heridos desata su propio destino trágico, a partir del cual se encierra y se aleja de la comunidad. Tanto Polinices como el doctor se han rebelado contra la ciudad y eso acarrea terribles consecuencias. El primero, que ha invadido su tierra natal y ha matado al defensor de esta, debe ser pasto para las aves y los perros, sin ser sepultado, fuera de las murallas de la ciudad; el segundo, tras negarse a atender a los heridos, debe pudrirse dentro de su propia casa.

En este sentido, ambas obras se ven determinadas, como ya hemos apuntado, por la lucha entre los *ἄγραφοι νόμοι* y las leyes del Estado, que intentan sobreponerse incluso a la norma ética. La moral personal, el compromiso de cada individuo con las leyes sagradas debe ser inquebrantable y estar por encima de todo, incluso del Estado. Antígona y el coronel se entregan a su misión ya dada por el destino, que ambos héroes aceptan íntegramente. Así lo testifica Antígona en los versos 465–468:

> Así, el alcanzar este destino no me causa dolor alguno. En cambio, si hubiera tolerado ver insepulto el cadáver de quien nació de mi madre, con eso sí me dolería. Con esto otro, en cambio, no siento dolor alguno.

Y lo mismo pasa con el coronel, como afirma Adelaida, su esposa (2014: 85):

> se observaba que más que arrepentido estaba satisfecho de su obra, como si hubiera salvado su alma oponiendo a las conveniencias y a la honra de esta casa su proverbial tolerancia, su comprensión, su libertad.

Cuando Creonte llama ante su presencia a Antígona, se encuentra con una muchacha que se entrega voluntariamente y que no niega haber cometido el acto de rebeldía que el tirano prometió castigar si alguien lo llevaba a cabo. En su discurso, ella se mantiene firme en su decisión y no titubea al decir que la ley de Creonte no es válida al no haberla proclamado los dioses (S. *Ant.* 450–56.):

> no fue Zeus quien dio ese bando, ni la Justicia que comparte su morada con los dioses infernales definió semejantes leyes entre los hombres. Ni tampoco creía

> yo que tuvieran tal fuerza tus pregones como para poder transgredir, siendo mortal, las leyes no escritas y firmes de los dioses. Pues su vigencia no viene de ayer ni de hoy, sino de siempre, y nadie sabe desde cuándo aparecieron.

Lo mismo dice el coronel hablando con el párroco (2014: 25): «enterrar a los muertos, como está escrito, es una obra de misericordia» y que es «apenas para cumplir con un compromiso sagrado».

De este modo, observamos que el tema de lo sagrado es evidente. Los protagonistas de las obras se ven movidos por un compromiso sagrado que incluso va más allá de su propia voluntad. Ambos formulan la promesa de enterramiento al difunto que, en el caso de *Antígona*, tendrá consecuencias funestas[8]. Polinices se lo hace prometer a Antígona en *Edipo en Colono* en los versos 1405–1411[9]:

> oh muchachas por cuyas venas corre la misma sangre que por las mías, al menos vosotras, ya que habéis oído a padre aquí presente imprecar tan duras maldiciones, por favor, en nombre de los dioses, si llegan a cumplirse las maldiciones de padre aquí presente y os acontece acaso el regreso a casa, por lo menos vosotras no lleguéis hasta despreciarme sino depositadme en la tumba y en disposición de recibir honras fúnebres.

Y lo mismo hace el doctor con el coronel cuando este le salva la vida tres años antes del suicidio (2014: 122): «usted no me debe nada, coronel. Pero si quiere hacerme un favor, écheme encima un poco de tierra cuando amanezca tieso. Es lo único que necesito para que no me coman los gallinazos».

En el caso de *Antígona*, la consecuencia fatal que desencadena la promesa de la heroína es su propia muerte y la concatenación de muertes que le suceden: Hemón se suicida tras el ahorcamiento de su amada y Eurídice también se da muerte al enterarse de la de su hijo, quedando Creonte abatido y solo por su insolencia (*ὕβρις*). En el caso de *La hojarasca* no hay muerte que el destino se cobre al final de la obra, pero la fatal consecuencia que origina la promesa del coronel podría verse en la soledad que este acepta al querer cumplir su palabra por encima de todo, teniendo en su contra al pueblo, al alcalde e incluso a su mujer y su hija. No podemos hablar de un final trágico, pues el coronel consigue que se entierre al médico haciendo ceder al alcalde —igual que finalmente Creonte ha cedido— pero sin la necesidad de una concatenación de muertes. Cuando finalmente se hace la luz en

8 Para este tema de la formulación de la promesa y el que explicaremos a continuación de la condena cf. Lastra 1972: 43–57.

9 La traducción del *Edipo en Colono* pertenece a la de Vara Donado 1991.

escena y salen de la habitación en la que han estado encerrados con el muerto, Isabel se siente observada por todos los vecinos que se oponen al entierro del doctor a quien precisamente ellos van a enterrar. Como señala Kulin (1980: 27),

> El coronel se ve obligado a actuar —como Antígona cuando viola las leyes para dar sepultura a su hermano— contra la voluntad pública. El coronel no pretende cumplir con las convenciones (...) sino tomar posición frente a las leyes temporales, variables, en favor de una moral eternamente válida. El entierro es derecho de todo ser humano. El valor de la vida humana está en sí y transciende las categorías de lo bueno y lo malo. Y fiel a las tradiciones de los pueblos primitivos, el coronel pone en el ataúd los objetos que pertenecían al médico.

Trágico en *Antígona* es, además de la fatal muerte de la heroína, la escena final de Creonte. Como ha señalado Herreras (2010: 203) a propósito de Creonte,

> cuando se da cuenta de las consecuencias de su cerrazón, se arrepiente, pero ya es tarde. Hay, pues, en este personaje una especie de ceguera para ver la realidad, de ignorancia, uniéndose a las características propias de los héroes sofocleos.

Su *ὕβρις* le ha llevado a cometer un gran error (*ἁμαρτία*) del que se da cuenta una vez que lo pierde todo y ya es demasiado tarde (*ὀψιμαθής*), pues su condición humana es demasiado limitada (Reinhardt 1991: 131). En este sentido son importantes los versos 1023–1028 de *Antígona* que pronuncia el adivino Tiresias, que invita a Creonte a razonar:

> por tanto, hijo, medita esto. Común a todos los hombres es el *equivocarse*, pero una vez cometido el *yerro*, ya no es un imprudente ni un infortunado el hombre aquel que, al incidir en mal, lo remedia y no se muestra terco. La obstinación incurre en la torpeza.

Tiresias habla del error (*τοὐξαμαρτάνειν / ἁμάρτῃ*, S. *Ant.* 1024–25) que ha cometido Creonte y lo insta a rectificar antes de que sea demasiado tarde, pues arrepentirse a tiempo también está bien.

Esta oposición a Antígona que representa Creonte se ve en *La hojarasca* muy difuminada en la figura del alcalde, ya que parece obedecer más a los deseos del pueblo que cumplir su papel de gobernante. El alcalde, a diferencia de Creonte, no pierde nada, no queda abatido por la soledad y tampoco se da cuenta de su error demasiado tarde, sino que simplemente cambia de parecer y acepta enterrar al muerto. Siguiendo a Vargas Llosa (1971: 266), en García Márquez tendríamos una representación lamentable de la autoridad, con un alcalde borracho

y corrupto que no deja enterrar al doctor por temor al pueblo y que finalmente cambia de idea por dinero. El alcalde no actúa de acuerdo con unos principios, sino con el beneficio personal.

Por su parte, el personaje de Ismene, la muchacha que insta a su hermana a actuar con sensatez (*σωφροσύνη*), se ve encarnado en *La hojarasca* por dos personajes: Isabel y Adelaida. Estas tres mujeres se caracterizan por la oposición que muestran ante el acto de dar sepultura al muerto. Por un lado, esto lo vemos en el primer diálogo de Ismene y Antígona, en el que la primera ve a la segunda como una insensata que se dirige precipitadamente hacia la muerte por desobedecer la norma. Por otro lado, en *La hojarasca* Adelaida muestra su rechazo a lo que el coronel está haciendo. Tanto Ismene como Adelaida —y también Isabel— rechazan desde el principio el modo de actuar de los protagonistas, ya que se sale de las normas de Tebas y de Macondo.

Así habla Ismene en los versos 68–69: «prestaré obediencia a los que han ascendido al poder, porque el obrar por encima de las propias fuerzas es un completo desatino». Y más adelante vuelve a decir en el verso 79: «no es que yo las menosprecie, pero soy incapaz de obrar en contra de los ciudadanos». Por otro lado, Adelaida dice (2014: 81):

> solo a tu papá pudo ocurrírsele [...], escandalizando el pueblo, dando motivos para que se hablara de nosotros como de quien está practicando un permanente desafío a la moral y a las buenas costumbres. Lo que él estaba planeando, había de culminar con la mudanza de Meme. Pero ni siquiera reconoció tu padre las alarmantes proporciones de su error.

Esta oposición que manifiestan sus seres queridos a los héroes de las obras constituye una característica muy importante que define a los personajes de *Antígona* y de *La hojarasca*, y es su soledad, pues su destino es padecer silenciosamente. Siguiendo este hecho, los personajes de *La hojarasca* viven en una ceguera (*ἄτη*), de la que forman parte el alcalde y los habitantes de Macondo, como en *Antígona* está totalmente ciego Creonte. Como el personaje de Antígona, el doctor y el coronel luchan contra el pueblo, pero ello los lleva inevitablemente a la soledad, como la soledad de Isabel o Hemón en relación al amor. Su rebelión contra el sistema supone alejarse de él, pero también de los que tienen a su alrededor. Antígona finalmente se suicida en su lucha por un sistema de valores que defiende hasta el final, contrario al imperante y basado en la ley divina. El coronel también está dispuesto a darlo todo con tal de cumplir su promesa, pero no es necesario llegar a la muerte para ello. En palabras de García Pérez (2010: 240), García Márquez trata el

tema de «la putrefacción ética del ser humano, de la lucha individual frente a la colectividad, de la lucha de la integridad moral frente a la aceptación del poder injusto». También Creonte está solo. Ni siquiera podemos decir que tenga el pleno apoyo del pueblo tebano, pues el coro se muestra ambiguo durante la obra. Además, queda en una soledad absoluta cuando su esposa Eurídice y su hijo Hemón se dan muerte. Su error le conduce precipitadamente a la soledad. Antígona acepta su soledad desde el primer momento y a Creonte no le queda otra opción más que aceptarla. Como ha señalado Lasso de la Vega (1971: 24), «en Sófocles no hay optimismo ni conciliación final. La ruina de sus héroes no es compensada por ninguna liberación, salvo la de la muerte».

Referencias bibliográficas

References

Achard, G. (1989) *Rhétorique à Herennius*, París, Les Belles Lettres.

— (1994) *De l'invention*, París, Les Belles Lettres.

AComtalPerg = Feliu, G. & Salrach, J.M. (dirs.) (1999) *Els pergamins de l'Arxiu Comtal de Barcelona de Ramon Borrell a Ramon Berenguer I*, 3 vols., Barcelona, Fundació Noguera.

Adams, A.J. (1975) *The Nature of Martial's Epigrams*, Míchigan, University Microfilms.

Adams, D.Q. (2015) *Tocharian B: A Grammar of Syntax and Word-Formation*, Innsbruck, Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft.

Alexiou, E. (2014) «The Rhetoric of Isocrates' Evagoras: History, Ethics and Politics», en C. Bouchet & P. Giovanelli-Jouanna (eds.) *Isocrate. Entre jeux rhetorique et enjeux politiques*, París, CEROR, 47–59.

Allione, L. (1963) *Telemaco e Penelope nell'Odissea*, Turín, G. Giappichelli Editore.

Allport, F.H. (1962) «A Structuronomic Conception of Behavior; Individual and Collective: 1. Structural Theory and the Master Problem of Social Psychology», *JASP*, 64.1, 3–30.

Alvarado, S. (2018) *Antiguo eslavo eclesiástico-antiguo búlgaro*, Madrid, Ediciones Xorki.

Álvarez Palenzuela, V.A. (1993) «Expansión de las órdenes monásticas en España durante la Edad Media», en J.I. de la Iglesia Duarte (ed.) *III Semana de Estudios Medievales de Nájera*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 161–178.

Apuleyo, P. (2007) *El olor de la guayaba*, Barcelona, Mondadori.

Arnaldus Villanovanus (1585) *Opera omnia*, Basilea, C. Vualdkirch.

Artaza, E. (1992) «Charakterismos», en G. Ueding (ed.) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik,* vol. 2, Tubinga, Niemeyer, 163–166.

Aubenque, P. (2016) *La prudence chez Aristote*, París, Presses Universitaires de France.

Austin, J.L. (1990) *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.

Avicenna (1492) *De viribus cordis (latine), ab Arnaldo de Villa Nova, cum commento Gentilis de Fuligneo (I–V)*, Venetiis, B. de Tortis.

Ayora, D. (2018) «Morfología nominal», en J.M. Floristán (coord.) *Espaneas. Consejos de un padre a su hijo (poema bizantino)*, Salamanca, Asociación Cultural Hispano-Helénica, 99–108.

Ayuso García, M. (2008) *La terminología latina de la geometría en Marciano Capela* (tesis doctoral), UNED.

Azoulay, V. (2006) «Isocrate, Xénophon ou le politique transfiguré», *Revue des études anciennes*, 108.1, 133–153.

— (2012) «Des marges au centre ? Le débat athénien sur la tyrannie au IVe siècle», en V. Azoulay, F. Gherchanoc & S. Lalanne (eds.) *Le banquet de Pauline Schmitt Pantel. Genre, Mœurs et politique dans l'Antiquité grecque et romaine*, París, Publications de la Sorbonne, 337–370.

Babiniotis, G. (2012[4]) *Λεξικό της Νέας Ελληνικής γλώσσας*, Atenas, Κέντρο λεξικολογίας.

Babut, D. (1985) «Sur la notion d'‹Imitation› dans les Doctrines Esthétiques de la Grèce classique», *Revue des Études Grecques*, 98.465–466, 72–92, doi: 10.3406/reg.1985.1409.

Bañuls, V. (2001) «Los coros femeninos de las tragedias griegas», en F. de Martino & C. Morenilla (eds.) *El fil d'Ariadna*, Bari, Le Rane, 37–60.

Baraut, *DipTavèrnoles* = Baraut, C. (1994–1995) «Diplomatari de Tavèrnoles, segles ix–xiii», *Urgellia* 12, 7–414.

Beekes, R. S. P. (2010) *Etymological Dictionary of Greek*, 2 vols., Leiden / Boston, Brill.

Benveniste, É. (1948) *Noms d'agent et noms d'action en Indo-européen*, París, Adrien-Maisonneuve.

— (1966) *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard.

Bernabé, A. (1987) *Poetae epici Graeci. Testimonia et fragmenta*, vol. 1, Leipzig, Teubner.

Birgalias, N. (2015) «Fondement théorique de la royauté au iv siècle», *Ktema* 40, 61–67.

Birnbaum, H. & Schaeken, J. (1997) *Das altkirchenslavische Wort: Bildung, Bedeutung, Herleitung*, Múnich, Otto Sagner.

Biscardi, A. (1982) *Diritto greco antico*, Milán, Giuffrè.

— (1983) «Osservazioni critiche sulla terminologia *diatheke–diatithestai*», en P. Dimakis (ed.) *Symposion 1979. Vortraege zur griechischen und hellenistischen Reghtsgeschichte, Aegina, 3.-7. September 1979*, Colonia, Böhlau, 21–35.

Bolletino, V. (1973) *Breve estudio de la novelística de García Márquez*, Madrid, Playor.

Bolòs, J. (1995) *El mas, el pagès i el senyor*, Barcelona, Curial.

Bompaire, J. (1958) *Lucien écrivain. Imitation et création*, París, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome.

Bouchet, C. (2015) «Aspects du vocabulaire royal dans les discours politiques d´Isocrate», *Ktema* 40, 133–141.

Braghin, A. (2016) «La vista e l'udito di Omero», en A. Camerotto & F. Pontani (eds.) *Nuda Veritas. Da Omero a Orson Welles*, Milán / Udine, Mimesis Edizioni, 69–83.

Bréchet, C. (2010) «L'*Iliade* et l'*Odyssée* relèvent-elles de la ‹fiction›? Mimèsis, muthos *et* plasma *dans l'exégèse homérique*», en C. Delattre, D. Augier (eds.) *Mythe et fiction*, 35–67, París, Presses Universitaires de París-Ouest.

Briand, M. (2017) «La transgénéricité des ‹Histoires vraies›. L'hybridation et la bigarrure comme modes de création, critique et connaissance», en E. Marquis & A. Billault (eds.) *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, París, Demopolis, 71–89.

Brinton, L. J. (2008) *The Comment Clause in English. Syntactic Origins and Pragmatic Development*, Cambridge, Cambridge University Press.

Brugmann, K. (1906) *Grundriß der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen. ii.2.1.: Allgemeines. Zusammensetzung (Komposita). Nominalstämme*, Estrasburgo, Karl J. Trübner.

Burgess, T. (1987) *Epideictic Literature*, Nueva York, Garland [1902].

Butler, H. E. (1977) *The Institutio Oratoria of Quintilian*, 4 vols., Cambridge, Harvard University Press [1920–1922].

Caillois, R. (1938) *L'homme et le mythe*, París, Gallimard.

— (2015) *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, París, Gallimard.

Calame, C. (1990) *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausana, Payot-Lausanne.

Calboli Montefusco, L. (1998) «*Omnis autem argumentatio…aut probabilis aut necessaria esse debebit* (Cic. *Inv*. 1.44)», *Rhetorica* 16.1, 1–24.

— (2000) «Die *adtributa personis* und *die adtributa negotiis* als *loci* der Argumentation», en G. Ueding & T. Schirren (eds.) *Topik und Rhetorik. Ein Interdisziplinäres Symposium*, Tubinga, Niemeyer, 37–50.

Campbell, D. (1926) *Arabian medicine and its influence on the Middle Ages*, vol. 1, Londres, Routledge.

Canobbio, A. (2011) *M. Valerii Martialis. Epigrammaton liber quintus*, Nápoles, Loffredo Editore.

Carlier, P. (1984) *La royauté en Grèce avant Alexandre*, Estrasburgo, AECR.

Castiglioni, M.P. (2013) «Ulisse dopo l'Odissea. La profezia di Tiresia e la Telegonia», en E. Pellizer (ed.) *Ulisse per sempre. Miturgie omeriche e cultura mediterranea. Atti del Convegno internazionale, Trieste-Ljubljana, 4–5 settembre 2012*, Trieste, Editreg, 49–65.

Cavallero, D. (1995) «I sogni di Clitennestra: The *Oresteia* acording to Dacia Maraini», *Italica* 72, 340–355.

Chantraine, P. (1933) *La formation des mots en grec ancien*, París, Klincksieck.

Christodoulou, P. (2016) «Philosophie et pouvoir royal dans la pensée d'Isocrate et de Platon. Le règne de l'expert politique», *Cahiers du Centre Gustave Glotz* 27, 137–171.

Citroni, M. (1975) *M. Valerii Martialis. Epigrammaton liber primus*, Florencia, La nuova Italia.

Cixous, H. (2010) *La ciudad perjura o el despertar de las Erinias*, Pontevedra, Ellago Ediciones.

Clavier, E. (1805) *Apollodore, Bibliothèque* París, URL: *http://remacle.org/bloodwolf/erudits/apollodorebiblio/livre2.htm* {24/07/2018}.

Colomer, L. & Gil, B. (1996) *Arístides Quintiliano, Sobre la música*, Madrid, Gredos.

Comotti, G. (1977) *Historia de la música, vol. 1. La música en la cultura griega y romana*, Fernández Piccardo, R. (trad.), Madrid, Turner Música.

Coromines, *DECat* = Coromines, J. (1980–2001) *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 10 vols., Barcelona, Curial.

Corpas Pastor, G. (1996) *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos.

Cortés Tovar, R. (2004) «Epigrama y sátira: relaciones entre la poética de Marcial y la de los satíricos» en A. Encuentra Ortega & J.J. Iso Echegoyen (eds.) *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900 años después: estudios XIX Centenario de la Muerte de Marco Valerio Marcial*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 35–56.

CSCugat = Rius, J. (1945–1947) *Cartulario de Sant Cugat del Vallés*, 3 vols., Barcelona, CSIC.

D'Ippolito, G. (1977) *Lettura di Omero: il canto quinto dell'Odissea*, Palermo, Manfredi.

Da Silva, R. (2007) «*Maledicta Mesopotamica*. Insultos e imprecaciones en el Próximo Oriente antiguo», *Historiae* 4, 25–55.

DCBarcelona = Fàbrega, A. (1995) *Diplomatari de la Catedral de Barcelona*, vol. I, Barcelona, Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona.

DCVB = Alcover, A.M. & Moll, F. de B. (1930–1962) *Diccionari Català-Valencià-Balear*, 10 vols., Palma de Mallorca, Moll.

De Jong, I. (2001) *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press.

De Paco, D. (1999) «Erinies y Euménides en el teatro español contemporáneo», en M. C. Álvarez & R. M. Iglesias (eds.) *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, Murcia, Universidad de Murcia, 307–314.

Delage, E. & Vian, F. (2002) *Apollonios de Rhodes, Argonautiques*, París, Les Belles Lettres.

Delattre, C. & Augier, D. (2010) (eds.) *Mythe et fiction*, París, Presses Universitaire de Paris-Ouest.

Delebecque, E. (1980) *Construction de l'Odyssée.* París, Les Belles Lettres.

DELG = Chantraine, P. *et alii* (2009[9]) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*, París, Klincksieck.

Depew, D. (2004) «The Inscription of Isocrates into Aristotle's Practical Philosophy» en D. Depew & T. Poulakos (eds.) *Isocrates and civic education*, Austin, University of Texas Press, 157–186.

Détienne, M. (1981) *L'invention de la mythologie*, París, Gallimard.

Di Pasquale Barbanti, M. (2004) «Unità e insegnabilità della virtù. La coerenza di Protagora», en G. Casertano (ed.) *Il* Protagora *di Platone: struttura e problematiche*, Nápoles, Loffredo Editore, 301–316.

Díaz Martín, L. V. *et alii* (coords.) (1985) *Ciencia y técnica en la Edad Media*, Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid.

Díez Platas, F. (2000) *Imágenes para un texto: guía iconográfica de las* Metamorfosis *de Ovidio*, Santiago de Compostela, Tórculo, D. L.

Dik, S. C. (1997) *The Theory of Functional Grammar*, 2 vols., Berlín / Nueva York, Mouton de Gruyter.

— (1997) *The Theory of Functional Grammar. Part 2: Complex and Derived Constructions*, Berlín, De Gruyter.

DipOsona = Ordeig, R. (1999) *Els comtats d'Osona i Manresa. Catalunya Carolíngia*, vol. IV/1–3, Barcelona, IEC.

DipPoblet = Altisent, A. (1993) *Diplomatari de Santa Maria de Poblet*, vol. I, Barcelona, Abadia de Poblet.

Dunbar, N. (1995) *Aristophanes. Birds*, Oxford, Clarendon Press.

Elvira Barba, M. G. (2008) *Arte y mito: manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex.

Ernout, A. & Meillet, A. (1959[4]) *Dictionnaire étymologique de la langue latine: Histoire des mots*, París, Klincksieck [reimpr. 2001].

Esbarranch Torres, J. J. (1990) *Tucídides: Historia de la Guerra del Peloponeso. Libros I–II*, Madrid, Gredos.

Esteban Santos, A. (2002) «Eos: El dominio fugaz de la Aurora. Fuentes literarias y representaciones artísticas en el mito de Eos. Confrontación con otros mitos», *CFC-G* 12, 287–318.

EWA = Mayrhofer, M. (1992–1996–2001) *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*, 3 vols., Heidelberg, Carl Winter.

Fitzgerald, W. (2007) *Martial, the World of the Epigram*, Chicago, University of Chicago Press.

Fowler, D. P. (1995) «Martial and the book», *Ramus* 24.1, 31–58.

Fuentes Rodríguez, C. (2012a) «El margen derecho del enunciado», *RSEL* 42.2, 63–93.

— (2012b) «Marcadores del discurso y función comentario», *RF* 124.4, 449–470.

— (2014) «Los límites del enunciado», *ELiEs* 35, 143–167.
— (2015) «Macrosintaxis de las *comment clauses*: rasgos prototípicos y construcciones intermedias», *CLAC* 62, 174–198.
— (2017) «Macrosintaxis y lingüística pragmática», *CLAC* 71, 5–34.
Fusi, A. (2006) *M. Valerii Martialis. Epigrammaton liber tertius*, Hildesheim, Georg Olms Verlag.
Galán Vioque, G. (2002) *Martial, Book VII, a commentary*, Leiden-Boston, Brill Academic Publishers.
García Márquez, G. (1998) *La bendita manía de contar. Taller de guion de Gabriel García Márquez*, Madrid, Ollero & Ramos.
— (2002) *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori.
— (2014) *La hojarasca*, Barcelona, Penguin Random House.
García Pérez, D. (2010) «Tres mitos griegos en la narrativa de Gabriel García Márquez» *Nova Tellus* 28.2, 233–257.
García Valdés, M. (1988) *Aristóteles: Política*, Madrid, Gredos.
García, L., Pérez, F.J. & Redondo, P. (2012) *La música en la antigua Grecia*, Murcia, Editum.
Garvie, A.F. (1994) *Homer. Odyssey. Books VI–III*, Cambridge, Cambridge University Press.
Gebhart, É. (1905[12]) *D'Ulysse à Panurge: contes héroï-comiques*, París, Hachette.
Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus [París, Seuil, 1982].
Genvo, S. (2005) *Le game design de jeux vidéo. Approches de l'expression vidéoludique*, París, L'Harmattan.
Gernet, L. (1920) «La creation du testament», *REG* 33, 153, 249–290.
Gil, L. (1975) «*Antígona* o la «areté» política» en L. Gil, *Transmisión mítica*, Barcelona, Planeta, 157–190.
— (1982) *Sófocles: Antígona. Edipo Rey. Electra*, Barcelona, Guadarrama / Punto Omega.
Gilbertus Anglicus (1510) *Compendium medicinae*, Lugduni, I. Saccon.
GMLC = Bassols, M. & Bastardas, J. (dirs.) (1960–1985) *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae. Voces latinas y romances documentadas en fuentes catalanas del año 800 al 1100*, vol. I (A-D), Barcelona, CSIC–UB; Bastardas, J. (dir.) (2001, 2006) *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae. Voces latinas y romances documentadas en fuentes catalanas del año 800 al 1100*, fasc. 11 (F) y 12 (G), Barcelona, CSIC.
Gómez-Menor, J. (1974) «Los manuscritos médicos de los maestros toledanos Álvaro de Castro y Diego Sobrino», *Cuadernos de Historia de la Medicina española* 13, 15–50.
Gràcia Sahuquillo, T. & Quetglas, P.J. (2005) «Interferències del llatí medieval en la formació del lèxic romànic», *ALMA* 63, 207–214.
Grassmann, H. (1996[6]) *Wörterbuch zum Rig-Veda*, Wiesbaden, Harrassowitz.
Graziani, F. (2010) *La pensée fossile, mythe et poésie d'Aristote à Vico*, tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne, París.
Grimal, P. (1981) *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid, Paidós.
Grout, D.J. & Palisca, C.V. (2001) *Historia de la música occidental*, vol. I (versión de L. Mamés & B.G. Morales), Madrid, Alianza Editorial.

Guardia Pons, M. (2008) «Los grafitos de la iglesia de Santiago de Peñalba. *Scariphare et pingere* en la Edad Media», *Revista de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León* 33, 51–58.

Guillaumin, J.-B. (2011) *Martianus Capella, Les noces de Philologie et de Mercure. Livre IX: L'Harmonie*, París, Les Belles Lettres.

Gutiérrez Rodilla, B. (2007) *La esforzada reelaboración del saber. Repertorios médicos de interés lexicográfico anteriores a la imprenta*, Salamanca, Cilengua, Fundación San Millán de la Cogolla.

Guzmán Hermida, J. (2007) *Isócrates: Discursos I*, Madrid, Gredos.

Hainsworth, J. B. (1988) «Commentary, Books V–VIII», en *A Commentary on Homer's Odyssey. Volume I. Introduction and Books I–VIII*, Oxford, Clarendon Press, 249–386.

Hall, E. (2008) *The Return of Ulysses*, Londres / Nueva York, Tauris.

Hengeveld, K. & Mackenzie, J. L. (2008) *Functional Discourse Grammar. A Typologically-Based Theory of Language Structure*, Oxford, Oxford University Press.

Henkel, M. D. (1927) «Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert», *Vorträge Der Bibliothek Warburg*, Hamburgo, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, 58–144.

Henriot, J. (1983) *Le Jeu*, París, Synonyme–S.O.R.

Herreras, E. (2010) *La tragedia griega y los mitos democráticos*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Hinojo Andrés, G. (2005) «La retórica y los retratos de la historiografía latina», en J. Costas Rodríguez (ed.) *Ad amicam amicissime scripta: homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, Madrid, UNED, 263–274.

Hoefer F. (1865) *Diodore de Sicile, Bibliothèque historique* París, L. Hachette et cie, URL: *http://remacle.org/bloodwolf/historiens/diodore/livre1b.htm* {25/06/2018}.

Holzinger, E. (1952) «Elsheimers Realismus», *Muenchner Jahrbuch der bildenden Kunst* II, Múnich, 208–224.

Howell, P. (1980) *A Commentary of Book One of the Epigrams of Martial*, Londres, The Athlone Press.

— (1995) *Martial. Epigrams, Book V*, Warminster, Aris & Phillips LTD.

— (2009) *Martial (Ancients in action)*, Londres, Bristol Classical Press.

Hrisztova-Gotthardt, H. & Aleksa Varga, M. (2014) (eds.) *Introduction to Paremiology: A Comprehensive Guide to Proverb Studies*, Varsovia / Berlín, De Gruyter Open.

Ioannes Anglicus (1502) *Rosa Anglica. Practica medicinae*, Venecia, B. Locatellus.

Ioannes Manlius (1494) *Luminare maius*, Pavía, A. de Carcano.

Irigaray, L. (1985) *El cuerpo contra la madre*, Barcelona, Edicions de les dones.

Jaccottet, P. (2004) *Homère, Odyssée*, París, La Découverte.

Jacquart, D. & Micheau, F. (1990) *La médecine arabe et l'Occident médiéval*, París.

Jacquart, D. (1996) «The Influence of Arabic Medicine in the Medieval West», en R. Rashed, *Encyclopedia of the History of Arabic Science*, vol. 3, Londres, Routledge.

Jimeno Guerra, V. (2015) «Un patrimonio oculto y recuperado. Los graffiti de la iglesia de Santiago de Peñalba (Peñalba de Santiago, León)», *Medievalismo* 25, 233–259.

Jordán, C. (2004) *Celtibérico*, Zaragoza, Universidad.

Jourdain-Annequin, C. (1989) *Héraclès aux portes du soir, mythe et histoire*, París, Annales Littéraires de l'Université de Besançon.

Kaltenböck, G., Heine, B. & Kuteva, T. (2011) «On Thetical Grammar», *Studies in Language* 35.4, 852–97.

Kennedy, G. A. (1994) *A New History of Classical Rhetoric*, Princeton, Princeton University Press.

Kloekhorst, A. (2008) *Etymological Dictionary of the Hittite Inherited Lexicon*, Leiden / Boston, Brill.

Konstan, D. (2004) «Isocrates' 'Republic'» en D. Depew & T. Poulakos (eds.) *Isocrates and civic education*, Austin, University of Texas Press, 107–125.

Kosto, A. J. (2001) *Making Agreements in Medieval Catalonia: Power, Order, and the Written Word, 1000–1200*, Cambridge, Cambridge University Press.

Kriarás, E. (1969–) (ed.) *Λεξικό της Μεσαιωνικής ελληνικής δημώδους γραμματείας* (1100–1669), Tesalónica, N. Νικολαΐδη.

Kroonen, G. (2011) *The Proto-Germanic* n-*Stems. A Study in Diachronic Morphophonology*, Ámsterdam / Nueva York, Rodopi.

Kulin, K. (1980) *Creación mítica en la obra de Gabriel García Márquez*, Budapest, Akadémiai Kiadó.

Lacey, W. K. (1968) *The Family in Classical Greece*, Londres, Thames & Hudson.

Lasso de la Vega, J.S (1971) *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, Planeta.

Lastra, P. (1972) «La tragedia como fundamento estructural de *La hojarasca*», en F. Helmy, Giacoman (ed.) *Homenaje a Gabriel García Márquez,* Nueva York / Madrid, Las Americas Publising Co. / Anaya, 43–56.

Latham, J. D. (1972) «Arabic into Medieval Latin», *Journal of Semitic Studies*, 17.1, 30–67

Lausberg, H. (1996) *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura,* 3 vols., Madrid, Gredos [*Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft,* Múnich, 1960].

Lavin, I. (1954) «Cephalus and Procris: transformations of an Ovidian Myth», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 17.3/4, 260–286.

Leef, M. C. (1983) «The Topics of Argumentative Invention in Latin Rhetorical Theory from Cicero to Boethius», *Rhetorica* 1.1, 23–44.

Lelli, E. (2006) *I proverbi greci. Le raccolte di Zenobio e Diogeniano,* Soveria Mannelli, Rubbettino.

Lemaître, J. (1894) *Myrrha, vierge et martyre,* París, Societé Française d'Imprimerie et de Librairie.

— (1896) *Poésie*, París, Alphonse Lemerre Éditeur.

— (1905) *En Marge des Vieux Livres*, París, Societé Française d'Imprimerie et de Librairie.

— (1910) *Fénelon*, París, Arthéme Fayard Éditeur.

Lesky, A. (2001) *La tragedia griega*, Barcelona, El Acantilado.

Leutsch, E. L. & Schneidewin, F. G. (1839–1851) *Corpus Paroemiographorum Graecorum,* Gottinga, Vandenhoeck et Ruprecht [reimp. Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1965].

Levy, E. (1993) «Basileus et tyrannos chez Herodote», *Ktema* 18, 7–19.

LFeud. = Miquel, F. (1945) *Liber Feudorum Maior. Cartulario real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*, 2 vols., Barcelona, CSIC.

Liou, J. P. (1991) «Isocrate et le vocabulaire du pouvoir personnel», *Ktema* 16, 211–219.

LIV = Rix, H. *et alii* (2001²) *Lexikon der indogermanischen Verben*, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert.

Livingstone, N. (2007) «The voice of Isocrates and the dissemination of cultural power», en Y. Lee Too & N. Livingstone (eds.) *Pedagogy and power. Rhetorics of classical learning*, Cambridge, Cambridge University Press, 263–282.

López Calahorro, I. (2016) *Gabriel García Márquez. El discurso de la debilidad: cuatro lecturas desde el mundo clásico*, Granada, Universidad de Granada.

Lorenzo Arribas, J.M. (2013) «Grafitos históricos (19) Peñalba de Santiago, palabras mayores», url: *https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_13/12092013_01.htm* {03/08/2017}.

— (2015) «Grafitos históricos (37) Beda el Venerable en el Bierzo», url: *https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_15/02062015_01.htm* {03/08/2017}.

— (2016) «Grafitos medievales. Un intento de sistematización», en F. Reyes Téllez & G. Viñuales Ferreiro (eds.) *Grafitos históricos hispánicos I. Homenaje a Félix Palomero*, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos I, 43–58.

Luque, J., Fuentes, F., López, C., Díaz, P. & Madrid, M. (2009) *Boecio: Sobre el fundamento de la música: Cinco libros*. Madrid, Gredos.

Magnien, M. (1996) *Aristote, Poétique*, París, Le Livre de Poche L.G.F.

Maraini, D. (1980) *I sogni di Clitennestra*, Milán, Tascabili Bompiani.

March, H. (1931) *Types of the French Short Story*, Nashville, Thomas Nelson and Sons.

Mariño Sánchez-Elvira, R.M. & García Romero, F. (1999) *Proverbios Griegos. Menandro, Sentencias*, Madrid, Gredos.

Martí Bonet, *Oleguer* = Martí Bonet, J.M. (2003) *Oleguer, servent de les esglésies de Barcelona i Tarragona: comentaris als documents de sant Oleguer*, Barcelona, Arxiu Diocesà.

Martin, G. (2014) *Gabriel García Márquez. Una vida*, Barcelona, Debate.

Martin, J. (1974) *Antike Rhetorik. Technik und Methode*, Múnich, C.H. Beck.

Matzinger, J. (2008) «Nominale Wortbildung des Hethitischen in Grundzügen», en R. Lühr (ed.) *Nominale Wortbildung des Indogermanischen in Grundzügen*, vol. 2, Hamburgo, Dr. Kovač, 1–106.

McGlew, J. (1996) *Tyranny and political culture in Ancient Greece*, Nueva York, Cornell University Press.

Mesue (1549) *Antidotarium, cum expositione Christophori de Honestis*, Venetiis, G. de Gregoriis.

Migne, J.M. (1862) «Patrologiae Cursus Completus. Series Latina», vol. 94, París, Hermanos Garnier, 9–10.

— (1863) «Patrologiae Cursus Completus. Series Latina», vol. 102, París, Hermanos Garnier, 263–264.

Millás Vallicrosa, J.M. (1942) *Las traducciones orientales en los manuscritos de la Biblioteca Catedral de Toledo*, Madrid, Instituto Arias Montano (CSIC).

MLH.V = Wodtko, D.S. (2000) *Monumenta Linguarum Hispanicarum Band V.1 Wörterbuch der keltiberischen Inschriften*, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert.

Monier-Williams, M. (1899) *A Sanskrit-English Dictionary Etymologically and Philologically Arranged with Special Reference to Cognate Indo-European Languages*, url: *http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/* {10/05/2018}

Montero Cartelle, E. (2010) *Tipología de la literatura médica latina: Antigüedad, Edad Media, Renacimiento*, Oporto, Brepols.

Montero Cartelle, E., Moreno Soldevila, J. & Fernández Valverde, J. (2004–2005) *Marcial. Epigramas, vol. I y II*, Madrid, Alma Mater.

Montiglio, S. (2011) *From villain to hero: Odysseus in ancient thought*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

Moreau, A. (2006) *La fabrique des mythes*, París, Les Belles Lettres.

Moreno Soldevila, R. (2006) *Martial, Book IV, a commentary*, Leiden / Boston, Brill Academic Publishers.

Morgan, K. (2003) «The Tyranny of the Audience in Plato and Isocrates», en K. Morgan, (ed.) *Popular tyranny: sovereignty and its discontents in ancient*, Austin, University of Texas Press, 181–215.

Nagy, G. (1994) *Le meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie archaïque*, París, Éditions du Seuil.

Naschert, F. (1992) «Ethopeia», en G. Ueding (ed.) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 2, Tubinga, Niemeyer, 1512–1516.

Navarro Antolín, F. (2016) *Marciano Capela, Las nupcias de Filología y Mercurio, vol. 1. Libros I–II: Las bodas místicas*, Madrid, Alma Mater.

Ni Mheallaigh, K. (2014) *Reading Fiction with Lucian. Fakes, Freaks and Hyperreality*, Cambridge / Nueva York, Cambridge University Press.

Nicolás de Salerno (1471) *Antidotarium*, Venecia, N. Jenson.

Nicolaus Florentinus (1531–1533) *De materia medica VII sermonum liber*, Venecia, Iunta.

Norrick, N.R. (2014) «Subject Area, Terminology, Proverb Definitions, Proverb Features», en H. Hrisztova-Gotthardt & M. Aleksa Varga (eds.) *Introduction to Paremiology: A Comprehensive Guide to Proverb Studies*, Varsovia / Berlín, De Gruyter Open, 7–27.

Nortes, O. (1979) «Estudio del léxico latino medieval en diplomas aragoneses anteriores a 1157», *AFA* 24–25, 15–255.

Núñez, S. (1997) *Cicerón. La invención retórica*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Ogden, D. (1996) *Greek Bastardy in the Classical and Hellenistic Periods*, Oxford, Clarendon Press.

Orel, V.E. (2000) *A Concise Historical Grammar of the Albanian Language: Reconstruction of Proto-Albanian*, Leiden / Boston, Brill.

Orfanos, C. (2006) *Les Sauvageons d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*, París, Les Belles Lettres.

Pagel, J.L. (1894) (ed.) *Die Concordantiae des Johannes de Sancto Amando*, Berlín, Druck und Verlag von Georg Reimer.

Paoli, U.E. (1961) «Note giuridiche sul *Δύσχολος* di Menandro», *MH* 18.2, 53–62.

Parker, V. (1998) «*Τύραννος*: the Semantics of a Political Concept from Archilochus to Aristotle», *Hermes* 126, 145–172.

Perrot, J. (1961) *Les dérives latins en* -men *et* -mentum*: Recherches de linguistique descriptive et historique*, París, Klincksieck.

Platearius (1479) *Practica*, Venecia, B. Locatellus.

Pontier, P. (2016) «Isocrate et Xénophon, de l'éloge de Gryllos à l'éloge d'un roi: échos, concordances et discordances», *Ktema* 41, 44–58.

Pouillon, J. & Perrin, M. (1988) «La Pensée mythique: de la forme à l'usage», *L'Homme*, 28.106–107, 7–12, URL: *www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1988_num_28_106_368966* {26/06/2018}

Puig i Ferreté, *Gerri* = Puig, I. M. (1991) *El monestir de Santa Maria de Gerri (segles xi–xv)*, 2 vols., Barcelona, IEC.

Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G. & Svartvik, J. (1972) *A Grammar of Contemporary English*, Londres, Longman.

— (1985) *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Nueva York, Longman.

Raaflaub, K. (2003) «Stick and Glue: The Function of Tyranny in Fifth-Century Athenian Democracy» en K. Morgan (ed.) *Popular tyranny: sovereignty and its discontents in ancient*, Austin, University of Texas Press, 59–95.

Ragué, M. J. (1985) *Clitemnestra*, Barcelona, Millà.

Ramírez de Verger, A. & Fernández Valverde, J. (2016–2017) *Marcial. Epigramas, vol. i y ii*, Madrid, Gredos.

Ramnoux, C. (1983) *Etudes présocratiques t.2*, París, Klincksieck.

Redondo Reyes, P. (2006) «Las notas musicales griegas y su recepción latina», *Florentia Iliberritana*, 17, 259–274.

Reichelt, H. (1978³) *Awestisches Elementarbuch*, Heidelberg, Carl Winter.

Reinghardt, K. (1991) *Sófocles*, Barcelona, Destino.

Ricoeur, P. (1997) *La métaphore vive*, París, éditions du Seuil.

Risch, E. (1974²) *Wortbildung der homerischen Sprache*, Berlín / Nueva York, De Gruyter.

Rodón, E. (1957) *El lenguaje técnico del Feudalismo en el siglo xi en Cataluña (contribución al estudio del latín medieval)*, Barcelona, CSIC.

Rodríguez Adrados, F. (1999) *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza.

Rodríguez Adrados, F. *et alii* (1995) *Manual de lingüística indoeuropea*, vol. 1, Madrid, Ediciones Clásicas.

Rodríguez Espiñeira, M. J. (1991) «Los adjetivos incidentales como subtipo de adjetivos predicativos», *Verba. Anuario Galego de Filoloxia* 18, 255–274.

Ruiz de Elvira. A. (1988) *Ovidio, Metamorfosis*, Barcelona, Alma Mater.

Ruiz Yamuza, E. (2015) «Periferias derecha e izquierda en griego antiguo», en C. Macías Villalobos, J. M. Maestre Maestre & J. F. Martos Montiel (eds.) *Europa Renascens. La cultura clásica en Andalucía y su proyección europea*, Zaragoza, Libros Pórtico, 513–550.

— (2016) «La periferia derecha y las relativas de aposición oracional en griego», *RSEL* 46.2, 111–130.

— (2017) «The Right Periphery in Ancient Greek», en O. Spevak & C. Denizot (eds.) *Pragmatic Approaches to Latin and Ancient Greek*, Ámsterdam, John Benjamins, 137–158.

— (2018) «La periferia derecha y los tipos de texto», *Minerva. Revista de Filología Clásica* 31, 13–34.

Russell, D. (2001) *Quintilian. The Orator's Education*, 5 vols., Cambridge, Harvard University Press.

Ryan, M.-L. (1991) *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press.

— (2007) «Jeux narratifs, fictions ludiques» *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 9, 15–34, DOI: 10.7202/1005527ar.

Saïd, S. (1994) «Lucien Ethnographe», en A. Billault (ed.) *Lucien de Samosate: actes du colloque international de Lyon organisé au Centre d'Études Romaines et Gallo-romaines, le 30 septembre–1er octobre 1993*, París, Centre d'études romaines et gallo-romaines, 149–170.
— (2010) *Homère et l'Odyssée*, París, Belin.
Saladin, J.-C. (2011) *Les Adages. Érasme de Rotterdam*, París, Les Belles Lettres.
Saldívar, D. (1997) *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*, Madrid, Alfaguara.
Sancho de San Román, R. (1977) «La medicina en la imprenta toledana hasta fines del siglo xix», *Toletum* 61, 9–30.
Schaeffer, J.-M. (1999) *Pourquoi la fiction?*, París, éditions du Seuil.
Schaps, D. M. (1979) *Economic Rights of Women in Ancient Greece*, Edinburgo, Edinburgh University Press.
Senabre, R. (1997) *El retrato literario*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
Serrano, *Ribagorza* = Serrano, M. (1912) *Noticias y documentos históricos del condado de Ribagorza hasta la muerte de Sancho Garcés iii (año 1035)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
von Spengel, L. (1853–1856) *Rhetores Graeci*, 3 vols., Leipzig, Teubner.
Spyridonidou-Skarsouli, M. (1995) *Der erste Teil der fünften Athos-Sammlung griechicher Sprichwörter*, Berlín, De Gruyter.
Stanford, W. B. (1954) *The Ulysses theme: a study in the adaptability of a traditional hero*, Oxford, Basil Blackwell.
Steiner, G. (1996) *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa.
Suárez-Inclán & Ruiz de la Peña, M. & Tejedor Barrios, C. (2006) «Restauración de los paramentos murales de la iglesia de Santiago de Peñalba» en J. Rivera Blanco (ed.) *Arqueología, arte y restauración: Actas del iv Congreso Internacional de Restauración «Restaurar la Memoria»*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 105–135.
Sullivan, J. P. (1991) *Martial: the unexpected classic: a literary and historical study*, Cambridge, Cambridge University Press.
Szilas, N. (2014) «Où va l'intrigue ? Réflexions autour de quelques récits fortement interactifs», *Cahiers de Narratologie*, 27, 1–14, url: *http://narratologie.revues.org/7065* {25/06/2018}
ThLL = (1900–) *Thesaurus Linguae Latinae*, Leipzig, Teubner.
Tosi, R. (2017) *Dizionario delle sentenze greche e latine*, Milán, BUR Rizzoli.
de Vaan, M. (2008) *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*, Leiden / Boston, Brill.
Vanséveren, S. (2006) *Nisili. Manuel de langue hittite*, vol. 1, Lovaina / París, Peeters.
Vara Donado, J. (1991) *Sófocles. Tragedias Completas*, Madrid, Cátedra.
Vargas Llosa, M. (1971) *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral editores.
Velázquez Soriano, I. (2008) «Los estudios epigráficos. Cuestión de métodos interdisciplinares», *Pyrenae* 39.1, 7–41.
Veldman, I. M. (2001) *Crispijn de Passe and his progeny (1564–1670). A century of print production*, Róterdam, Sound y Vision Publishers.
Vernant, J.-P. (1996) *Entre mythe et politique*, París, Éditions du Seuil.
Veyne, P. (1983) *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, París, Éditions du Seuil.

Vicini, B. (2015) «Le erinni nel mondo degli uomini», en M. Martín, M. González, D. Cerrato & M. Moreno (eds.) *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, Sevilla, Arcibel Editores, 1700–1712.

de la Villa, J. (2013) «Los derivados griegos en *-σις/-τις* en Homero e Hipócrates. Restricciones semánticas», en L. M. Pino & G. Santana (eds.) *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνήρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid, Ediciones Clásicas, 861–868.

— (2014) «Bases verbales y nombres de acción en *-σις/-τις* en Heródoto», en Á. Martínez Fernández *et alii* (eds.) *ΑΓΑΛΜΑ. Ofrenda desde la Filología Clásica a Manuel García Teijeiro*, Valladolid, Universidad, 143–152.

— (2016) «Verbal nouns in *-μα*: their formation and semantic reinterpretation», en E. Redondo-Moyano & M. J. García (eds.) *Nuevas interpretaciones del mundo Antiguo*, Vitoria-Gasteiz, Veleia, 111–120.

Wackernagel, J. & Debrunner, A. (1954) *Altindische Grammatik. Band II,2. Die Nominalsuffixe*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht.

Walz, C. (1832–1836) *Rhetores Graeci ex codicibus Florentinis, Mediolanensibus, Monacensibus, Neapolitanis, Parísiensibus, Romanis, Venetis, Taurinensibus et Vindobonensibus*, 9 vols., Stuttgart / Tubinga, J. G. Cotta.

Webb, R. (2009) *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate Publishing Limited.

Wennerberg, C. (1981) *Die altindischen Nominalsuffixe* -man- *und* -iman- *in historisch-komparativer Beleuchtung*, vol. 1, Gotenburgo, Universitet.

Williams, C. (2004) *Martial. Epigrams, Book Two*, Oxford, Oxford University Press.

Zaccaï-Reyners, N. (2005) «Fiction et typification», *Methodos* 5, doi: 10.4000/methodos.378.

Zambarbieri, M. (2002) *L'Odissea com'è. Lettura critica*, vol. 1, Milán, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.

Zanoncelli, L. (1990) *La manualistica musicale greca*, Milán, Guerini.

Zeitlin, F. (1978) «The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia», *Arethusa* 2, 149–184.