

ESTUDIOS CLÁSICOS

ÓRGANO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

PUBLICADO POR EL PATRONATO «MENÉNDEZ Y PELAYO»
DEL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

TOMO XVIII

FEBRERO DE 1974

Núm. 71

DIRECTOR: MANUEL FERNÁNDEZ-GALIANO.

COMITÉ DE REDACCIÓN: JOSÉ ALSINA, MIGUEL DOLÇ, ANTONIO FONTÁN,
JUAN GIL, SEBASTIÁN MARINER, ISIDORO MUÑOZ VALLE, FRANCISCO RODRÍGUEZ
ADRADOS y JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA.

SUMARIO

	<i>Págs.</i>
M. J. PENA, <i>El santuario y la tumba de Eneas</i>	1
A. LÓPEZ EIRE, <i>Un poeta llamado Estesícoro: su encuadramiento cronológico</i>	27
L. GIL, <i>Comedia ática y sociedad ateniense. I, consideraciones generales en torno a la comedia media y nueva</i>	61
A. POCIÑA PÉREZ, <i>Tragediógrafos latinos menores en el período de la República</i>	83
S. MARINER BIGORRA, <i>Cicerón, orador: una autocrítica y una revisión</i>	103
C. MIRALLES, <i>Poesía antigua y moderna: la poesía como lengua y los límites del hombre</i>	125
M. F. GALIANO, <i>Y todavía dos chiboletes más (cf. págs. XV 265-267)</i>	149
CALÍMACO, <i>Epigramas, I-XV</i> , introducción, texto, aparato crítico, traducción y notas de LUIS ALBERTO DE CUENCA (en suplemento paginado separadamente).	

EL SANTUARIO Y LA TUMBA DE ENEAS

La leyenda de los orígenes troyanos de Roma no es más que una bella leyenda y Eneas un personaje mitológico, un héroe discutido: «una de las creaciones más originales y más valientes de la poesía»¹, un héroe irresoluto y sin ardor², el verdadero prototipo de la *uirtus* romana³, en realidad un personaje nuevo y singular frente a los héroes de la épica y la tragedia griega.

Pero esta figura eminentemente literaria ocupó también su lugar en la religión romana ya de época arcaica y hace unos pocos años entró por la puerta grande en el campo de los estudios epigráficos y de la investigación arqueológica.

Todos los textos que voy a presentar y a comentar se refieren al templo dedicado al culto de Eneas situado a orillas del río *Numicius*; los hallazgos arqueológicos están probablemente a punto o en vías de aportar una seria y satisfactoria justificación a esta tradición.

I. LAS FUENTES LITERARIAS

1. DIONISIO DE HALICARNASO I 64:

Ἐκ δὲ τούτου τὴν ὑπὸ τῷ κηδεστῇ γενομένην ἀρχὴν Αἰνείας παραλαμβάνει. Τρία δὲ βασιλεύσας ἔτη μετὰ τὴν

¹ A. BELLESSORT, *Virgile, son œuvre et son temps* (París, 1920). Trad. española de D. Plácido Suárez (Madrid, 1965), 219.

² J. BAYET, *Littérature Latine* (París, 1965). Trad. española de A. Espinosa (Barcelona, 1966), 234.

³ E. PARATORE, *La Letteratura latina dell'età repubblicana e augustea* (Milán, 1969), 393.

Λατίνου τελευτήν τῷ τετάρτῳ κατὰ πόλεμον. Ῥότολοι τε γάρ ἐκ τῶν πόλεων στρατεύουσιν ἅπαντες ἐπ' αὐτόν, καὶ σὺν αὐτοῖς βασιλεὺς Τυρρηνῶν Μεσέντιος, δεισας περὶ τῆς αὐτοῦ χώρας. Ἦδη γάρ ἐπὶ μέγα χωροῦσαν ὄρων τὴν Ἑλληνικὴν δύνανιν ἤχθετο. Μάχης δὲ γενομένης καρτερὰς οὐ πρόσω τοῦ Λαουινίου, καὶ πολλῶν ἐκατέρωθεν ἀπολομένων, τὰ μὲν στρατεύματα νυκτὸς ἐπελθούσης διελύθη, τὸ δ' Αἰνείου σῶμα φανερόν οὐδαμῇ γεγόμενον οἱ μὲν θεοὺς μεταστῆναι εἰκάζον, οἱ δ' ἐν τῷ ποταμῷ, παρ' ὃν ἡ μάχη ἐγένετο, διαφθαρῆναι. Καὶ αὐτῷ κατασκευάζουσιν οἱ Λατίνοι ἡρῶν ἐπιγραφῇ τοιᾶδε κοσμούμενον· πατὴρ θεοῦ χθονίου, ὃς ποταμοῦ Νομικίου ῥεῦμα διέπει. Εἰσὶ δ' οἱ λέγουσιν ἐπ' Ἀγχίσῃ κατασκευασθῆναι αὐτὸ ὅπ' Αἰνείου, ἐνιαυτῷ πρότερον τοῦ πολέμου τούτου τελευτήσαντι· ἔστι δὲ χωμάτιον οὐ μέγα, καὶ περὶ αὐτὸ δένδρα στοιχηδὸν πεφυκότα, θέας ἄξια.

«Después Eneas recibió de su suegro la autoridad. Reinó tres años después de la muerte de Latino y murió en el cuarto durante un combate. Pues contra él hicieron una expedición todos los rútuos y con ellos también Mezencio, rey de los tirrenos, que temía por su propio país y que ya veía con malos ojos que la potencia griega aumentara demasiado. Se trabó un fuerte combate no lejos de Lavinio y cayeron muchos de ambos bandos; al llegar la noche los ejércitos se separaron y como no encontraron el cuerpo de Eneas en ninguna parte, unos pensaron que se había remontado hacia los dioses, otros que había perecido en el río junto al que se había librado el combate. Los latinos le dedicaron un *heroon* con esta inscripción: "[éste es el santuario] del dios PATER INDIGES, que regula el curso del río *Numicius*". Hay quien dice que este santuario fue construido por Eneas en honor de Anquises un año antes de esta guerra; hay además un pequeño túmulo rodeado de árboles digno de verse»⁴.

⁴ Recordemos que en la *Eneida* Anquises muere en Sicilia bastante antes —*Aen.* III 710— y que los juegos fúnebres del l. V conmemoran precisamente el primer aniversario de su muerte.

Aunque ésta sea la única fuente que hace mención explícita de la inscripción, el testimonio de Dionisio está ratificado por algunos otros textos que vamos a ver y que justificarán mi traducción de πατήρ θεός χθόνιος por *Pater Indiges*.

2. C. HÉMINA (*apud Solin. 2, 14*):

... (Aeneas) *apud Numicium parere desiit anno septimo. PATRIS INDIGETIS ei nomen datum.*

3. LIVIO, I 2, 6:

Secundum inde proelium Latinis, Aeneae etiam ultimum operum mortalium fuit. Situs est, quemcumque eum dici ius fasque est, super Numicum flumen: 'Iouem Indigetem' appellant.

«El combate fue favorable a los latinos, pero para Eneas fue la última de sus empresas mortales. Está enterrado, ya se le deba considerar como un hombre o como un dios, a orillas del río *Numicius*: se le llama Júpiter Indígete».

4. OVIDIO, *Met.* XIV 598-599:

*Litus adit Laurens, ubi tectus harundine serpit
in freta flumineis uicina Numicius undis.*

OVIDIO, *Met.* XIV 607-608:

*... ..fecitque deum; quem (Aeneam) turba Quirini
nuncupat INDIGETEM temploque arisque recepit.*

5. FESTO, pág. 94 L.:

INDIGES indigetis facit. Hoc nomine Aeneas ab Ascanio appellatus est, cum pugnans cum Mezentio numquam apparuisset; in cuius nomine etiam templum construxit.

6. SERVIO, *Ad Aen.* I 259:

Ipse Aeneas uero, ut quidam dicunt cum Mezentium, ut quidam uero Messapum, fugeret, in Numicum fluuium cecidit, ut uero Ouidius refert, in caelum raptus est, cuius corpus cum post uictis a se Rutulis et Mezentio Ascanius non inuenisset in deorum numerum credidit relatum. Itaque ei templum condidit et IOUEM INDIGETEM appellauit.

«Eneas murió en el río Numicio al huir según unos de Mezencio, según otros de Mesapo; pero, según cuenta Ovidio, fue arrebatado al cielo y, como después de vencer a los rútuos y a Mezencio, Ascanio no encontró su cuerpo, creyó que se le contaba en el número de los dioses. Por ello, le construyó un templo y le llamó Júpiter Indígete».

7. ORIG. GENT. ROM. 14:

Traditur... [Aeneas] in fluuium decidisse... ab Ascanio et quibusdam aliis uisus affirmatur super Numici ripam eo habitu armisque, quibus in proelium processerat... Itaque illi eo loco templum consecratum appellarique placuit PATREM INDIGETEM.

Estos textos que he transcrito presentan la variante *Pater/Iuppiter*, pero todos coinciden en el apelativo *Indiges*; no obstante, ninguno de ellos asocia explícitamente el culto existente a orillas del Numicio con el nombre de Eneas. Tan sólo en los cuatro siguientes *Indiges* aparece directamente aplicado a Eneas.

8. VIRGILIO, *Aen.* XII 791 ss.:

*Iunonem interea rex omnipotentis Olympi
alloquitur, fulua pugnans de nube tuentem:
«Quae iam finis erit, coniunx? quid denique restat?
INDIGETEM AENEAN scis ipsa et scire fateris
deberi caelo fatisque ad sidera tolli».*

«Entretanto el omnipotente rey del Olimpo habla a Juno que desde una nube contempla la lucha: "¿Cuál será

el final, esposa mía? ¿Qué queda ya? Tú misma sabes, y confiesa que lo sabes, que el Indígete Eneas está destinado por los hados a ser elevado a los cielos”».

9. VARRÓN, *Antiquitates* II 61 (Schol. Verg. Veron. Aen. I 260)⁵:

AENEAE INDIGETI *templum dicauit, ad quod pontifices quotannis cum consulibus ire solent sacrificaturi.*

10. MARCIANO CAPELA, VI 637:

Cuius [Italiae] principium Ligures tenent, dehincque ubertatem soli sacrata occupavit Etruria regio, tam INDIGETIS AENEAE foedere, quam remediorum origine atque ipsius Tagetis exaratione celebrata.

«Los ligures ocupan la parte norte de Italia y a partir de aquí Etruria poseyó la riqueza del suelo, región sagrada, tanto por el tratado con el Indígete Eneas como por el origen de los remedios y por la famosa aparición en un surco del mismo Tages».

A estos textos literarios debe añadirse también un documento epigráfico hallado en Pompeya:

11. CIL, I² 1, pág. 189:

AÉNEA[S] APPEL[LATVS] EST · INDIGENS
[PA]TER · ET · IN DEO [RVM N]VMERO · RELATVS.

II. LA LEYENDA DE LOS ORIGENES TROYANOS

Antes de analizarlos en detalle, estos textos que acabamos de ver nos llevan ya por sí solos hacia dos debatidos problemas, íntimamente unidos, que no sería honrado eludir, aunque tampoco sea éste el lugar de analizarlos a fondo: el de la leyenda de los orígenes troyanos de

⁵ AUGUSTA GERMANA CONDEMI, *M. Terenti Varronis Antiquitates rerum divinarum. Librorum I-II fragmenta* (Bologna, 1965).

Roma y el del origen y antigüedad del mito de Eneas en el Lacio⁶.

Ya en el Congreso Arqueológico de Berlín de 1939, M. Pallottino dio cuenta, aunque sumariamente, de las excavaciones realizadas el año anterior en Veyos⁷, en la zona llamada «i Campetti»⁸, donde se encuentran los restos de un santuario etrusco arcaico. El gran depósito de ex-votos hallado en dicha área sacra dio una rica serie de terracotas del siglo VI y en su mayoría de principios del siglo V, cuya pieza principal era —y sigue siendo— sin duda la figura de Eneas llevando en brazos a su padre Anquises⁹, grupo representado por varios ejemplares más o menos fragmentarios —actualmente en el Museo de Villa Giulia de Roma— que parecen ser producto de un taller local que funcionaba a fines del siglo VI y en los comienzos del siglo V. Dichas terracotas probaban, de modo indiscutible, que la leyenda de Eneas era conocida en Etruria desde fines del siglo VI.

A pesar de este hallazgo arqueológico y de que la leyenda de la fundación troyana de Roma nos es dada por diversos textos como formada relativamente pronto, en 1942 J. Perret¹⁰ lanzó la temeraria teoría de que había sido inventada íntegramente por los mitógrafos del siglo III a. J. C., dóciles a los intereses políticos y a las tendencias ideológicas de la época de Pirro. En virtud de sus ideas sobre el origen de las leyendas —«la légende appaît-elle comme un commentaire perpétuel de l'histoire écrit par

⁶ Para la enorme bibliografía sobre el origen del culto de Eneas en el Lacio remito a: F. CASTAGNOLI, *Lavinium I*, colección del Istituto di Topografia Antica dell'Università di Roma (Roma, 1972).

⁷ M. PALLOTTINO, *Le Arti*, I (1938-1939), 402 ss.

⁸ Para su situación, véase la hoja de la zona arqueológica de Veii en: A. DE AGOSTINO, *Veio. La storia, i ruderi, le terrecotte* (Roma, 1965), fig. I, 27-28.

⁹ Sobre este grupo véase: CH. PICARD, *Chronique de la sculpture étrusco-latine (1940-1946)*, REL (1947), 375-376. LUCIA VAGNETTI, *Il deposito votivo di Campetti a Veio (materiale degli scavi 1937-1938)*, Florencia, 1971; véase pág. 88, con bibliografía y Tav. XLVIII.

¹⁰ J. PERRET, *Les origines de la légende troyenne de Rome* (Paris, 1942).

les contemporains eux-mêmes»¹¹— y haciendo suyo el principio de Niese de que un pueblo no posee una historia de sus orígenes más que cuando ha adquirido una significación histórica, sometió a una crítica sistemática los textos que parecían significar lo contrario hasta llegar a esta conclusión: «Il apparaissait alors qu'aucun témoignage écrit antérieur à celui de Timée (mort vers 260) ne nous était parvenu de l'existence d'une tradition relative à la fondation troyenne de Rome, tandis que, chez Timée lui-même, la légende n'avait d'existence que rudimentaire»¹².

Su tesis fue duramente criticada¹³ y casi unánimemente rechazada¹⁴, aun antes de que el hallazgo epigráfico al que voy a referirme un poco más adelante viniera a arrojar una nueva luz sobre el asunto y también a plantear una nueva serie de problemas.

Actualmente parece que ya nadie duda de la antigüedad de esta tradición, lo cual no quiere decir que el problema se haya resuelto, sino que se ha hecho mucho más concreto: lo que hoy se debate son los orígenes del mito de Eneas en el Lacio. Sabemos que las costas de Lavinio, al sur de Roma, poseían la gloria legendaria de haber sido el lugar del desembarco de los troyanos y el culto a Eneas de que hablan nuestros textos —ya se tratara de un «heroon», un templo, un túmulo...— estaba localizado también en esta zona, pero... ¿el mito siguió la ruta Etruria → Roma → Lacio o se puede pensar en un contacto directo entre los centros laciales y la cultura griega? He aquí el nuevo planteamiento del problema.

¹¹ J. PERRET, *La légende troyenne*, IX.

¹² J. PERRET, *La légende troyenne*, 409.

¹³ P. BOYANCÉ, *Les origines de la légende troyenne de Rome*, REA XLV (1943), 275-290.

¹⁴ G. DE SANCTIS, *St. dei Romani*, IV 2, 1, 281, n. 687: «en relación con la antigua bibliografía citada en *St. dei Romani*, I 194 ss. representa un notable retroceso metódico el libro de J. Perret». — J. BÉRARD, *La colonisation grecque de l'Italie méridionale et de la Sicile dans l'Antiquité* (París, 1957), 355, refiriéndose al libro de Perret: «sur cet ouvrage, aux conclusions duquel nous ne croyons pas pouvoir nous rallier...». — Véanse las reseñas: J. BÉRARD, JS (1943), 116 ss.; A. PIGANTIOL, RPh (1943), 214-217; A. MOMIGLIANO, JRS XXXV (1945), 99-104.

Alföldi¹⁵ ha intentado demostrar que esta tradición existió en Lavinio por lo menos desde el siglo VI y que la aparición de Eneas como el antepasado de los latinos fue la consecuencia de la abrumadora influencia etrusca en la vida de este pueblo. Lo interesante es que, en su opinión, el culto de *Indiges*, el antepasado de la tribu *Latina*, estaba ya firmemente establecido en Lavinio cuando la leyenda del héroe troyano hechizó y cautivó a los latinos; la identificación —o asimilación— del Eneas importado de Etruria con el *Pater Indiges* local es, en consecuencia, una evolución secundaria.

De idea opuesta es M. Pallottino¹⁶, según el cual Lavinio habría sido, ya en el siglo VI, la transmisora de la leyenda troyana a Roma; en su opinión, el hecho de que el mito aparezca representado en los monumentos etruscos no prueba la adopción del mito mismo por parte de los etruscos.

Con posterioridad, F. Castagnoli¹⁷ se ha manifestado, al menos parcialmente, de acuerdo con Alföldi al afirmar que parece claro que en Lavinio existió un culto originario a *Indiges*, que por su carácter de «cabeza de estirpe» pudo, secundariamente, atraer y confundirse con la figura de Eneas y al afirmar también que Roma y no Lavinio tenga la prioridad en la leyenda de los orígenes troyanos. Pero él, por su parte, piensa que es probable que la leyenda de Eneas en el Lacio haya que referirla a una época más reciente y que sea una elaboración local, posterior y consecuente a la creación por parte de historiadores griegos del siglo V de la leyenda de los orígenes (griegos y) troyanos.

Por el momento el debate continúa abierto, pero no debe excluirse la posibilidad de influencias directas de la

¹⁵ A. ALFÖLDI, *Early Rome and the Latins* (Ann Arbor, 1963), 251, 254, 255.

¹⁶ M. PALLOTTINO, *SE XXVI* (1958), 336-339. Reseña de A. ALFÖLDI, *Die trojanischen Urahnen der Römer* (Basilea, 1957).

¹⁷ F. CASTAGNOLI, *I luoghi connessi con l'arrivo di Enea nel Lazio*, *ArchClass XIX* (1967), 247, n. 43.

cultura griega sobre los centros del Lacio. Por otra parte, en cualquier momento puede producirse un hallazgo arqueológico que ayude a zanjar la cuestión de manera convincente y satisfactoria.

III. UN TESTIMONIO EPIGRAFICO

Nuestros textos cobraron vida y una inusitada actualidad como consecuencia de un sorprendente y discutido hallazgo epigráfico. En 1958 fue descubierto casualmente en la Tenuta de Tor Tignosa —al sur de Roma, a 1,5 Km. de la estación ferroviaria de Pomezia y junto a la carretera Albano-Pratica di Mare (la antigua Lavinio)— un cipo de «peperino» de forma de pirámide truncada con una inscripción arcaica grabada en la parte superior de una de sus caras; la lectura es extremadamente difícil y a simple vista poco menos que imposible; es ésta una constatación personal, ya que en repetidas ocasiones había podido contemplar dicho cipo en el claustro grande del Museo Nacional de las Termas de Diocleciano de Roma, donde se halla en la actualidad; pero estas visitas habían sido siempre en calidad de simple visitante, bajo la luz natural del cielo romano y, como incluso la profesora Guarducci ha reconocido, el lugar en que habitualmente se halla es el menos favorable que se pueda encontrar para una lectura del epígrafe. Pero muy recientemente y coincidiendo con el Coloquio sobre «Roma in età medio-repubblicana» celebrado en Roma durante los días 10 al 12 de abril de 1973, el Comune di Roma ha organizado una interesantísima «Mostra» de material de dicha época, donde he tenido la ocasión y la satisfacción de poder examinar de cerca y de cambiar de posición y de incidencia de luz el ya célebre cipo; no obstante, sigo pensando que su lectura es muy difícil.

La profesora M. Guarducci¹⁸ fue la primera en interpretar y publicar la inscripción y en dar la lectura

LARE AINEIA

D

que tantas sugerencias iba a despertar y tanto iba a llamar la atención sobre este yacimiento arqueológico; todo adquiriría de pronto una nueva significación. El examen paleográfico de otros tres cipos votivos con inscripciones latinas arcaicas dedicadas a Parca Maurtia, Neuna y Neuna Fata, hallados también en Tor Tignosa alrededor del año 1947-1948 —y que actualmente se hallan también en el Museo de las Termas junto al anterior— y la existencia en aquel lugar de fragmentos de cerámica «etrusco-campana» indujeron a M. Guarducci a datar los tres cipos entre el final del siglo IV y la primera mitad del siglo III; el dedicado a Eneas es sin duda contemporáneo, aunque parece revelar una mano distinta; la piedra y la forma son idénticas; tan sólo el tamaño es considerablemente más reducido.

La lectura fue muy bien acogida y pareció ser unánimemente aceptada. La profesora Guarducci sugirió asimismo la interpretación de que se trata de una dedicatoria a Eneas y en tal caso hay que considerar LARE y AINEIA como dos dativos. La D que se halla al final de la línea y a un nivel un poco más bajo la interpretó como D(onum), detalle con el que Degrassi¹⁹ no se mostró totalmente de acuerdo. De ello resultaba en latín clásico:

LARI AENEAE

D(onum)

¹⁸ MARGHERITA GUARDUCCI, *Cippo latino arcaico con dedica ad Enea*, BCAR LXXVI (1956-1958), 3-13.

¹⁹ A. DEGRASSI, *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae*, II (Floren-
cia, 1962), núm. 1271: ...*littera D, quam Guarducci solvit D(onum), mihi
valde incertum.*

También esta interpretación mereció elogios y aprobación. Weinstock²⁰, tras considerar como teóricamente posibles cinco interpretaciones diferentes, llegó a la conclusión de que la más natural era en definitiva la propuesta por M. Guarducci y sin duda —a mi entender— también la más sugestiva. Tan sólo una voz discordante: el reciente estudio de Kolbe²¹, que pretendió arruinar o al menos socavar por la base todo lo anterior. A diferencia de cuantos hasta ahora se habían ocupado del cipo y que parecían haber aceptado sin ninguna reserva la lectura dada por M. Guarducci, Kolbe ha vuelto a acercarse a la inscripción libre de lo que él considera una sugestión de la aureola mítica de la zona de la antigua Lavinio y ha dado una nueva lectura²².

LARE VESUIA Q(uinti) F(ilia)

Como es evidente, las consecuencias son importantes, ya que esto significa: que Eneas se separa de la discusión del santuario de Tor Tignosa; que su culto en el Lacio pierde su principal testigo; que la nueva lectura destruye la base de todas las teorías anteriores y..., en el caso de que fuera correcta, que el cipo de Tor Tignosa pierde toda relación con los textos que comentamos.

²⁰ S. WEINSTOCK, *Two archaic inscriptions from Latium*, JRS L (1960), 115-116.

²¹ H.-G. KOLBE, *Lare Aineia? MDAI (R) LXXVII* (1970), 1-9.

²² Según Kolbe, VESUIUS tiene probablemente un origen etrusco y en época republicana se encuentra algunas veces en la lengua hablada de la región osca y también alguna vez en Roma. Dado lo poco frecuente del nombre, es extraño que a Kolbe se le escapara un ejemplo seguro como es el VESUINI que se lee sobre un fragmento de cerámica de barniz negro encontrado en Rímíni y datable en el segundo cuarto del siglo III. Véase: M. ZUFFA, *Studi archeologici Riminesi* (Studi Romagnoli, 13, 1962, 85-132), 64 ss., n. 11, fig. 11. Es evidente que este VESUINI es un derivado, en genitivo, de VESUIUS. Un ejemplo interesante e ignorado tanto por Kolbe como por la profesora Guarducci y probablemente también por Zuffa es el grafito en el pie de un vaso de campaniense A hallado en Ampurias y que se conserva en el Museo Monográfico; en él se lee perfectamente la palabra VESUIA escrita en caracteres arcaicos. Véase: M. ALMAGRO, *Las inscripciones ampuritanas griegas, ibéricas y latinas* (Barcelona, 1952), 183-184.

La reacción de la profesora Guarducci era de prever y, efectivamente, no se ha hecho esperar; justo en el número siguiente de «Aus den Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts Roemische Abteilung»²³ ha realizado un «accuratissimo esame» del artículo de Kolbe y ha respondido punto por punto a sus observaciones, anticipando la conclusión de que la «lectura del Kolbe è fallace e che Enea resta Enea»²⁴. No sólo ha analizado sistemáticamente las dificultades «piuttosto gravi» con las que tropieza la lectura e interpretación de Kolbe, sino que —quizá sea esto el resultado más fructífero de la polémica— ha vuelto a realizar un minucioso examen directo del original, y no a la luz natural del claustro grande del Museo de las Termas, sino en el laboratorio de restauración de dicho museo y bajo cualquier incidencia de luz, privilegio del que parece ser no gozó Kolbe. El resultado ha sido interesante porque no se ha limitado a una refutación detallada, sino que el nuevo examen del epígrafe la ha inducido a modificar ligeramente la lectura que ella misma dio en 1958 y a reconocer una variante del nombre de Eneas más conforme con el uso del latín arcaico; en lugar de LARE AINEIA D(ono), su nueva lectura es:

LARE AENIA

D(ono)

He aquí, pues, el estado actual de la cuestión: ¿se dará por convecido Kolbe o intentará defender su hipótesis? Si es así, el asunto promete convertirse en una polémica epigráfica. Personalmente no me considero capacitada para tomar partido en esta cuestión, puesto que, como ya he dicho antes, a pesar de que conozco bien el cipo, tan sólo la palabra LARE he conseguido llegar a distinguirla con cierta seguridad. Sin embargo, tanto si es una como si es

²³ MARGHERITA GUARDUCCI, *Enea e Vesta*, *MDAI (R)* LXXVIII (1971, 73-118.

²⁴ M. GUARDUCCI, *Enea e Vesta*, 75.

otra la interpretación correcta, lo que yo me inclino a pensar es que la datación sea algo más tardía que la que ha vuelto a dar M. Guarducci: «I cippi possono ancora appartenere alla fine del IV s. Sembrerebbe confermarlo, oltre il loro aspetto veramente molto arcaico, il confronto che si può istituire fra i loro caratteri epigrafici e quelli dei sarcofagi dei due Cornelii rinvenuti sulla via Marco Polo e databili alla prima metà del s. III. I caratteri dei cippi di Tor Tignosa sembrano infatti decisamente più antichi»²⁵. Hasta ahora —al menos que yo sepa— a nadie se le ha ocurrido hacer un breve comentario no epigráfico, sino «gráfico» —si podemos usar este adjetivo para referirnos a la grafía— o filológico. Mi sugerencia de bajar la datación se basa en una razón intrínseca y de naturaleza lingüística: el dativo LARE. Sabemos que la desinencia clásica de dat. sing. en *-i* procede de un diptongo *-ei* atestiguado no sólo por la inscripción del *lapis niger* y la dedicada a los Dioscuros hallada en Pratica di Mare en 1959²⁶, sino por buen número de inscripciones arcaicas²⁷. Antes de convertirse en *-i*, *-ei* pasó por el estadio *-ē* cerrada, que es precisamente el que refleja nuestra inscripción. ¿A qué época corresponde esta pronunciación? En realidad, no puede establecerse un límite preciso, puesto que durante cierto tiempo coexisten las distintas grafías, incluso se alternan y llegan a aparecer las tres en una misma inscripción²⁸; a pesar de estas vacilaciones, la pronunciación *-ē* corresponde probablemente a finales del siglo III y principios del siglo II. En el *senatus-consultum de Bacchanalibus* del año 186²⁹ todavía aparece en general la grafía *-ei*, lo cual no significa gran cosa, porque sin duda la ortografía

²⁵ M. GUARDUCCI, *Enea e Vesta*, 89.

²⁶ F. CASTAGNOLI, *Dedica arcaica lavinate a Castore e Polluce*, SMSR XXX (1959).

²⁷ L. RUBIO y V. BEJARANO, *Documenta ad linguae latinae historiam illustrandam* (Madrid, 1955). Véanse índices, 217.

²⁸ CIL XIV 2090: Q. CAECILIUS CN. A. Q. FLAMINI LEIBERTUS IUNONE SEISPITEI MATRI REGINAE.

²⁹ CIL L¹ 196 = I² 581 = X 104.

de este texto es de un consciente y deliberado arcaísmo³⁰; lo interesante es que también aparece la forma *-e-* en lugar de *-i-* en la palabra *compromesise* por *compromisise*, que probablemente atestigua la verdadera pronunciación de la época. Por otra parte, es esta misma pronunciación la que explica el pasaje de Plauto (*Truc.* 262-264), en el que juega con el parecido entre

eiram (> *ēra* > *īra*) = ira, cólera

y

ēram = dueña, señora³¹.

Ambos testimonios concuerdan cronológicamente, puesto que el *Truculentus* se considera posterior al año 190.³² Por otra parte, en los cipos pisaurenses hallados en 1781 cerca de Pésaro y datados a fines del siglo III o inicios del siglo II³³ aparecen seis dativos singulares de la tercera declinación en *-e* frente a uno solo en *-ei*, lo cual parece venir a confirmar los datos anteriores

¿Cuándo empieza a producirse la vacilación *-ei/-e*? Quizá a mitad del siglo III, puesto que en el cipo de Spoleto, que Degrassi³⁴ considera no muy posterior al año 241, aparecen ya las dos grafías *Ioue/Iouei*.

Puesto que lo lógico es pensar que las vacilaciones gráficas suelen producirse a la par y en la fase inmediatamente posterior a la correspondiente evolución fonética, o bien hay que suponer un período de vacilación *-ei/-e* de más de un siglo de duración —desde fines del siglo IV hasta principios del siglo II—, o suponer que el dat. *LARE* es un dialectalismo, o bien bajar la datación del cipo a la mitad del siglo III. Quizá esto choca en cierto modo con

³⁰ A. MEILLET, *Esquisse d'une histoire de la langue latine* (París, 1966), 121.

³¹ A. ERNOUT y A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (París, 1939²), 496.

³² J. BAYET, *Littérature latine*, 55. — E. PARATORE, *Letteratura reppublica*, 44.

³³ A. DEGRASSI, *ILLRP* I, núms. 13-26.

³⁴ A. DEGRASSI, *ILLRP* II, núm. 505

el aspecto exterior del epígrafe, pero creo que en la impresión de arcaísmo que evidentemente produce influyen bastante no sólo sus auténticos caracteres arcaicos, sino también su aspecto tosco, lo cual es algo muy distinto.

Aun en el caso de que este argumento fuera válido, el cipo de Tor Tignosa sólo perdería algo su antigüedad, no su interés ni su sugestivo relieve; aun así continuaría siendo el más antiguo recuerdo conocido de Eneas en el Lacio.

Pero hay un detalle en la nueva lectura de la profesora Guarducci que tampoco acaba de convencerme: la forma AENIA, que ella considera no sólo una variante del nombre de Eneas más conforme con el uso del latín arcaico, sino incluso la forma regular latina. «No hay necesidad de muchas palabras³⁵, dice, para explicar que de αἰ griego deriva normalmente el diptongo latino *ae* y que de εἰ se contrae en *e* o también en *i*. Baste pensar que la traducción de la Ὀδύσσεια de L. Andronico se titulaba *Odusia*». Creo que esto no está demasiado de acuerdo con lo que dice Quintiliano (I 5, 61): *ne miremur quod ab antiquorum plerisque AENEA et ANCHISA sit dictus*, ni tampoco con el célebre fragmento de Nevio (frag. 23 M): *blande et docte percontat Aenea quo modo / Troiam urbem liquerit*.

Hay todavía otra relación que este epígrafe de Tor Tignosa me sugiere y que voy a exponer aquí, aunque posiblemente carezca de valor. Me parece haber dicho ya que Weinstock³⁶ consideró como teóricamente posibles cinco interpretaciones diferentes antes de llegar a la conclusión de que la más natural era considerar LARE y AINEIA como dos dativos; la primera de estas interpretaciones posibles era: *Lare* es dativo, *Aineia* es nominativo. Estas breves palabras me han traído a la memoria un texto de Dionisio recogido en mis fichas y que hasta ahora no he encontrado nunca citado a propósito de este tema ni de ningún otro. Para mí ha sido casi involuntario e instintivo

³⁵ M. GUARDUCCI, *Enea e Vesta*, 81.

³⁶ S. WEINSTOCK, *Two archaic inscriptions*, 115.

el establecer una relación entre la hipótesis de Weinstock y el siguiente texto de DIONISIO DE HALICARNASO, I 51:

ταῖς δὲ λοιπαῖς κατὰ τὸ καλούμενον Ἀθήναιον, ἔνθα καὶ αὐτὸς Αἰνείας ἐτύγγανεν ἐπιβάς Ἰταλίας —τοῦτο δὲ τὸ χωρίον ἐστὶν ἀκρωτήριον καὶ ἐπ' αὐτῷ θερινὸς ὄρμος, ὃς ἐξ ἐκείνου λιμὴν Ἀφροδίτης καλεῖται— παρέπλευσαν ἄχρι πορθμοῦ διὰ χειρὸς ἔχοντες Ἰταλίαν, ἵχνη τινὰ κὰν τούτοις ὑπολειπόμενοι τοῖς τόποις τῆς ἀφίξεως ἄλλα τε καὶ φιάλην χαλκὴν ἐν Ἡρας ἱερῷ, ἐπιγραφῇ δηλοῦσαν ἀρχαῖα τοῦ δωρησαμένου τῇ θεῷ Αἰνείου τοῦνομα.

«Las restantes naves anclaron en el lugar llamado *Minervium* —es un promontorio donde hay un refugio de verano que desde entonces recibe el nombre de *portus Veneris*³⁷— y precisamente allí Eneas pisó por primera vez Italia. Después navegaron a lo largo de la costa hasta el estrecho; en aquellos lugares dejaron vestigios de su llegada, en particular una copa de bronce³⁸ en el templo de Juno³⁹ con una antigua *inscripción* que presenta el nombre de Eneas como oferente».

³⁷ Cf. *Aen.* III 531:

iam propior templumque apparet in ARCE MINERVAE.

Arx Minervae, en Calabria, al sur de *Hydruntum*. Estrabón menciona un *Castrum Minervae*, ciudad o fortaleza llamada así por un antiguo templo de Minerva. Corresponde a la actual ciudad de Castro, al sur de Otranto.

Portus Veneris quizá fuera el actual Porto Badisco.

³⁸ φιάλη: especie de copa sin pie ni asas, que puede presentar múltiples variantes. Véase HENRI METZGER, *La céramique grecque* (París, 1964²), 19, fig. 17.

³⁹ Cf. *Aen.* III 552:

cernitur; attollit se DIVA LACINIA contra.

El templo de Juno Lacinia así llamado porque estaba situado en el promontorio *Lacinium*, en el extremo meridional del golfo de Tarento, a unos 11 kms. al S.-E. de Crotona. Cf. Livio, XXIV 3, 3.—Las ruinas han dado su nombre actual al Capo delle Colonne, donde no queda en pie más que una columna de 8 ms. de altura de las 48 que rodeaban el templo. Fue también aquí donde Aníbal hizo grabar una inscripción conteniendo sus *res gestae*: T. Liv. XXVIII 46, 16: *Propter Iunonis Laci-*

No pretendo sugerir que haya que tomar en consideración esta frase de Dionisio; posiblemente él nunca estuvo en el templo de Juno Licinia y en todo caso, si el *fiale* hubiera existido, hubiera sido una dedicación mítica de época posterior, lo cual no sería un caso único⁴⁰. Pero una dedicatoria del tipo τῇ θεῇ Αἰνεῖας, *Iunonei* (o *Iunone*) *Aineia* o algo parecido hace pensar en *Lare Aineia*. Si, como vamos a ver un poco más adelante, *Lar* e *Indiges* son términos relacionados y si, por otra parte, el culto a Eneas asimiló un culto preexistente a *Indiges*, ¿por qué excluir *a priori* la hipótesis de una dedicatoria mítica?; y el considerar *Aineia* como nominativo al menos teóricamente creo que es posible.

El hecho de que éste sea por el momento el único ejemplo en latín de *Lar* seguido de un nombre propio ha dado lugar también a diversas interpretaciones y ha vuelto a poner en el plano de la actualidad la vieja controversia sobre el origen y la esencia de los lares: ¿dioses de los campos —*Lares Compitales*—⁴¹ o antepasados deificados y adorados en el hogar —*La familiaris*—?⁴². No creo que sea éste el lugar de entrar en semejante polémica, lo cual nos llevaría muy lejos de nuestro tema, aunque sí considero interesante comentar las dos interpretaciones que esencialmente se han propuesto de este LAR AINEIAS. M. Guarducci —siempre en primer lugar, puesto que fue ella quien lo «reveló»— dio a *Lar* antepuesto al nombre de Eneas el significado de ἡρώς, basándose en la equiva-

niae templum aetatem Hannibal egit, ibique aram condidit dedicavitque cum ingenti rerum a se gestarum titulo, Punicis Graecisque litteris insculpto.—De esta inscripción habla también Polibio, III 33, quien dice haberla visto y haberla utilizado como documento histórico. Véase también Valerio Máximo, I 8, 18.

⁴⁰ H. DESSAU, *Inscriptiones Latinae Selectae*, II, I (Berlín, 1955²), número 3401:

IOVI PRAESTITI HERCULES VICTOR DICAVIT BLANDUS
PR. RESTITUIT.

⁴¹ G. WISSOWA, *Religion und Kultus der Römer* (Munich, 1912³), 167 ss.

⁴² E. SAMTER, *Familienfeste d. Griechen und Römer*, 1901, 105 ss.

lencia entre Lar y ἥρως atestiguada por el *Monumentum Ancyranum*, X 19, XVIII 35, 2 y por Dionisio, IV 14 y IV 2 —donde llama al Lar *familiaris*, ο κατ' οἰκίαν ἥρως—. (Quizá es interesante apuntar que el *Monumentum Ancyranum*, X 19, llama a los Penates θεοὶ κατοικίδιοι.) Ésta es también en esencia la opinión de Heurgon⁴³, que ha intentado «dégager» en el tema etrusco LAR- y en sus derivados una noción elemental de majestad, bienhechora o temible, que permitiera traducirlos por «seigneur»; esta apelación, antes de banalizarse en un simple *praenomen*, podía expresar tanto la grandeza de un príncipe viviente como el poder de un héroe muerto. En su opinión, Eneas hizo su entrada en el Lacio bajo el nombre de *Laris Aineias*, lo cual no carece de interés como confirmación de los orígenes etruscos de su leyenda⁴⁴.

Pero, por otra parte, y como era lógico que ocurriera, se ha establecido una relación entre el LAR AINEIAS de Tor Tignosa y el AENEAS INDIGES de las orillas del Numicius y se ha pensado⁴⁵ que Lar e Indiges deben de haber sido términos idénticos o por lo menos estrechamente relacionados. Esto supone otra consecuencia: si Dionisio ha traducido explícitamente Lar por ἥρως, ¿por qué, cuando se ha visto en la necesidad de traducir Indiges, ha recurrido al adjetivo χθόνιος? ¿Podemos pensar que las dos equivalencias

$$\text{LAR} = \text{ἥρως} / \text{INDIGES} = \text{χθόνιος}$$

son también en cierto modo equivalentes entre sí? Como parece sugerir Della Corte⁴⁶ al dar a ἥρως el significado

⁴³ J. HEURGON, *Lars, largus et «Lare Aineia»*, Mélanges A. Piganiol, II (París, 1966), 655-664; v. 663 y 664.

⁴⁴ Véase sobre la cuestión: A. ALFOLDI, *Die trojanischen Urahnen der Römer*. Contra: M. PALLOTTINO, *SE XXVI* (1958), 336-339.

⁴⁵ S. WEINSTOCK, *Two archaic inscriptions*, 117. — A. ALFOLDI, *Early Rome*, 255. — F. CASTAGNOLI, *L'arrivo di Enea nel Lazio*, 245.

⁴⁶ FRANCESCO DELLA CORTE, *La mappa dell'Eneide* (Florenca, 1972), 125.

de «dio misterioso del mundo infero», es muy posible que ἥρωας y χθόνιος sean también términos relacionados entre sí.

Hay quizá otra explicación, bastante más simple y basada en un factor podríamos decir subjetivo, pero que creo cabe perfectamente dentro de lo posible. Dionisio ha usado χθόνιος para traducir *Indiges* por la sencilla razón o de que en esta ocasión le ha fallado su latín, o de que ha empleado χθόνιος no con el significado de «subterráneo» o «infernol», sino con el de ἐγγώριος, «patrio», «indígena», epíteto usado en diversas ocasiones por los autores clásicos griegos referido precisamente a θεοί —Esquilo, *Los siete contra Tebas*, 14; Sófocles, *Las Traquinias*, 183; Tucídides, II LXXIV, 2—. En tal caso, Dionisio habría captado y traducido, aunque quizá un tanto a su manera, uno de los aspectos esenciales de los *di Indigetes*, dioses primitivos y por excelencia *patrii*, de tal modo que los *di patrii Indigetes* (Virgilio, *Geor.* I 498) podrían traducirse por οἱ θεοὶ ἐγγώριοι, y viceversa.

Existe todavía otra equivalencia griega de *Indiges*, quizá mejor atestiguada que la propuesta anteriormente y que recoge otro de los aspectos esenciales de su discutido significado; se basa en los textos siguientes:

1. CIL, I 2, pág. 324:

V · ID · AVG — *Soli indigiti in colle Quirinale.*

So(lis) indigitis in colle Quirinale sacrificium publicum.

2. PLINIO, *H. N.* III, 56:

In principio est Ostia colonia ab Romano rege deducta, oppidum Laurentum, lucus SOLIS INDIGETIS, amnis Numicius, Ardea a Danaë Persei matre condita.

El inconveniente de este texto en la cuestión que ahora nos ocupa es que por un problema de crítica textual, unas ediciones dan *lucus Solis Indigetis* y otras *lucus Iovis*

Indigetis, en cuyo caso debería ser incluido entre los textos transcritos en las primeras páginas. En cambio, el testimonio del CIL es indiscutible.

También Dionisio, I 55, se refiere a este lugar consagrado al culto del Sol con estas palabras: ...ἀλλ' ἔστιν ὀλίγον ὕδωρ συνεστηκὸς ἐν κοίλῳ χωρίῳ, λεγόμενον ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων ἱερὸν ἡλίου. El uso de ἐγχωρίος, aunque no sea directamente aplicado a ἡλίος, quizá corrobore en algo la equivalencia antes propuesta.

3. DIODORO SICULO, XXXVII 11:

[Ὁρκος Φιλίππου.] Ὁμνυμι τὸν Δία τὸν Καπετώλιον καὶ τὴν Ἑστίαν τῆς Ῥώμης καὶ τὸν πατρῶον αὐτῆς Ἀρην καὶ τὸν γενάρχην Ἥλιον καὶ...

4. LYDUS, *De mensibus* IV, 155:

Ἐπετέλουν δὲ καὶ ἑορτὴν λεγομένην ἦν Ἀγωνάλια δαφνηφόρῳ καὶ γενάρχηι Ἥλίῳ, ὥσπερ Ἀθήνησιν ἡ ἐπὶ τοῖς δαφνηφορίοις τελετῇ.

Parece ser algo evidente que, considerando estos cuatro textos, se puede establecer la equivalencia de

Sol Indiges = γενάρχης Ἥλιος.

Una deducción inmediata y bastante lógica es que si γενάρχης «jefe u origen de una raza, de un pueblo o de una familia», equivale a *Indiges*, con este significado el epíteto estaría bastante mejor aplicado a Eneas que con el de propiamente «indígena», y concordaría bastante con lo que dice Servio, *Ad Aen.* XII 794: *vel certe indigetes sunt dii ex hominibus facti, et dicti indigetes quasi in diis agentes*. También se aproximaría en cierto modo a la opinión de Heurgon. De todos modos, no debemos olvidar que Livio, VIII 9, 6, distingue entre *Lares* y *di Indigetes*, lo cual es siempre un obstáculo a tener en cuenta para

pretender su identidad o su estrecho parentesco. Lo que quizá podemos concluir de todo esto es que $\chi\theta\acute{o}\nu\iota\omicron\varsigma/\acute{\epsilon}\gamma\chi\acute{\omega}\rho\iota\omicron\varsigma$ y $\gamma\epsilon\nu\acute{\alpha}\rho\chi\eta\varsigma$ recogen los dos significados esenciales del término latino *Indiges*.

IV. LOS HALLAZGOS ARQUEOLÓGICOS

He dicho al empezar este trabajo que los hallazgos arqueológicos están en vías de aportar una seria y quizá definitiva confirmación a la tradición del culto de Eneas a orillas del *Numicius*; creo que la frase no es exagerada a la vista de los últimos y más recientes descubrimientos.

Desde hace más de un decenio el Istituto di Topografia Antica dell'Università di Roma viene realizando excavaciones en el territorio de Lavinio⁴⁷. Ya en 1967 el profesor Castagnoli⁴⁸ identificó el santuario de *Sol Indiges* —mencionado por Dionisio, I 55 y por Plinio, *N. H.* III 5, 56— y la localidad llamada *Troia* —lugar del desembarco de Eneas en el Lacio; cf. Livio, I 1; Dionisio, I 53; Festo, 504 L.— con la zona excavada en una localidad próxima a la costa, frente a Lavinio, donde fueron puestos al descubierto restos de construcciones del bajo imperio y fue hallado material de diverso género, entre el que es preciso destacar una notable cantidad de terracotas arquitectónicas de las fosas II y III que prueban la existencia de un antiguo santuario. También identificó con el Fosso di Pratica —un poco al norte de Lavinio— el río *Numicius*, que generalmente se había venido identificando con el río Torto —que corre al sur de Lavinio—, sobre todo en consideración a su mayor caudal —en realidad, muy pobre durante la mayor parte del año— entre los varios cursos de agua al sur del Tíber.

Pero uno de los resultados más interesantes de estos últimos años ha sido el descubrimiento de una tumba de

⁴⁷ Véase *RPAA* XXX-XXXI (1957-1959), 11; XXXIX (1966-1967), XX.

⁴⁸ F. CASTAGNOLI, *L'arrivo di Enea nel Lazio*, 237-243.

túmulo del período orientalizante no lejos de los ya famosos trece altares⁴⁹. Fueron excavados dos ambientes, uno rectangular con la entrada en uno de los lados largos y otro cuadrado adyacente a la pared de fondo del primero. La forma característica de la planta y el hallazgo de objetos de uso votivo hizo pensar en seguida en un *sacellum*. Por los numerosos vasos de pequeño tamaño y por algunos fragmentos de crátera en forma de campana con barniz negro hallados sobre el pavimento del pronaos, la cronología del edificio fue establecida en los últimos años del siglo iv.

Pero lo más interesante es que la excavación de toda el área posterior del *sacellum* llevó al descubrimiento de una tumba «a cassone» rectangular, de 2,50 × 1,60 m., y parece indudable que la esquina de la *cella* del edificio del siglo iv fue puesta voluntariamente en contacto con la tumba, retirando algunos de los bloques de «cappellaccio» del lado largo septentrional de esta última. La campaña de excavación de 1971 documentó además los restos de una parte del círculo de piedras que rodeaba la tumba con una circunferencia de casi 18 m. de diámetro, muro de contención del túmulo de tierra que debía cubrirla y en el que encaja perfectamente la construcción del siglo iv. Un hallazgo que suscitó gran interés fue el ánfora de tipo arcaico que apareció completamente enterrada en la zona central de la tumba y que tenía adherido a la parte inferior un objeto de hierro, en forma de espiral, con un perno de ajuste y restos de madera en el interior de su parte final; esto ha hecho pensar en un rito inaugural del edificio de fines del siglo iv mediante la puesta en evidencia de algunos objetos del ajuar antiguo, quizá los que en aquel momento podían acreditar por el lado cultural el significado de la tumba. Una confirmación de la importancia de la sepultura originaria es también la notable

⁴⁹ PAOLO SOMMELLA, *Heroon di Enea a Lavinium*, *Recenti scavi a Pratica di Mare*, *RPAA XLIV* (1971-1972) 47-74. Mi breve exposición viene a ser un resumen de este artículo.

abundancia de materiales de ajuar hallados en una fosa que la rodeaba: más de sesenta vasos y diversos objetos de bronce y hierro. Se trata, en resumen, de una tumba importantísima por el amplio panorama que los materiales, sobre todo cerámicos, forman en el ámbito de la cultura orientalizante del *Latium vetus*. En particular, queriendo circunscribir ulteriormente la cronología, Sommella propone los años en torno al 650.

El problema que queda ahora por resolver es la relación entre la tumba del siglo VII y el *heroon* del siglo IV. Es lógico pensar en una reestructuración del túmulo más antiguo en función de un culto al cual se destinaban los numerosos pequeños vasos hallados y parece haber tendencia a relacionar el *heroon* —o el culto en él practicado— con la tumba proto-histórica o bien con el aspecto cultural que se le daba al túmulo cuando Roma renovó con los laurentes en el año 338 a. J. C. —cf. Livio, VIII 11, 15— un *foedus* cuyo significado era sobre todo religioso⁵⁰.

V. APROXIMACIÓN A UNAS CONCLUSIONES

Me parece que la relación entre todos estos documentos, literarios, epigráficos y arqueológicos, es evidente. En primer lugar, la unanimidad de la tradición literaria acerca del culto de Eneas a orillas del río *Numicius* y bajo el título de *Pater/Iuppiter Indiges*. En segundo, la existencia de un santuario⁵¹ en esta área geográfica, donde, al parecer, se honraba a Eneas bajo el título de *Lar*. Pero lo que considero más interesante es establecer una relación entre

⁵⁰ G.-K. GALINSKY, *Aeneas, Sicily and Rome* (Princeton, 1969), 158-159.

⁵¹ El santuario de Tor Tignosa está a unos 8 kms. de Lavinio —desde donde sin duda debió llegar el culto a Eneas— y a no más de 500 ms. del Río Torto. La vida de este santuario, que no hay que identificar con el *heroon* de Eneas, se extiende desde fines del siglo V hasta el siglo II a. J. C. Sobre la discusión acerca de su carácter y ambiente, véase: H.-G. KOLBE, *Lare Aineia?* 5, n. 26, con bibliografía anterior, que sostiene la hipótesis de un restringido ambiente de mujeres y no de una esfera de tradiciones heroicas. También: G.-K. GALINSKY, *Aeneas*, 158-159.

el primero y el último de nuestros documentos, entre el texto de Dionisio, I 64, y el *heroon* descubierto en Lavinio.

Dionisio no se ha limitado a decirnos que los latinos le dedicaron un *heroon* a Eneas, sino que al final de este capítulo de contenido totalmente legendario he añadido una frase que es casi sin duda alguna una constatación personal: ἔστι δὲ χωμάτιον οὐ μέγα, καὶ περὶ αὐτὸ δένδρα στοιχιδὸν πεφυκότα, θεᾶς ἄξια: «hay un túmulo no grande y a su alrededor árboles alineados dignos de verse». Notemos varios detalles:

- ἔστι en presente, en discordancia con los demás verbos del pasaje y que nos hace prestar atención al *situs est* empleado por Livio: ¿conocía también el *heroon* de Lavinio o al menos tenía noticias de él? No me parece nada inverosímil.
- χωμάτιον οὐ μέγα. Que a Dionisio le pareciera un túmulo más bien pequeño no creo que sea un dato desconcertante; si pensamos tan sólo que algunos de los túmulos de la necrópolis de la Banditaccia de Cerveteri —la antigua *Caere*— alcanzan los 30 m. de diámetro⁵² y que, por ejemplo, el Mausoleo de Augusto tiene 89 m., no extraña demasiado que el *heroon* excavado, con sólo 18 m., no le hiciera demasiada impresión por su tamaño.
- περὶ αὐτὸ δένδρα στοιχιδὸν πεφυκότα, θεᾶς ἄξια. No cabe duda de que el túmulo que vio Dionisio estaba rodeado por un círculo de árboles, puesto que fue este detalle lo que más le llamó la atención; esto hace suponer que debía estar al menos relativamente aislado, y se da la coincidencia de que las numerosas pruebas realizadas todo alrededor del túmulo excavado cerca de Lavinio han demostrado que éste está aislado.

Pero no sólo estas coincidencias son sorprendentes, sino que todo parece estar confirmando la hipótesis que

⁵² M. PALLOTTINO, *Etruscologia* (Milán, 1968⁶), 179.

el profesor Castagnoli, de una manera un tanto insólita —en una nota—, propuso muy poco antes del descubrimiento del túmulo⁵³. Hemos visto que ya Alföldi⁵⁴ había distinguido dos cultos originariamente distintos: el local a *Indiges* identificado en una fase posterior con Eneas; pero, de acuerdo con la mayoría de los estudiosos, propuso una cronología muy alta. En cambio, Castagnoli, aun mostrándose de acuerdo en esta identificación secundaria de *Indiges* y Eneas, escribió: «Riterrei tuttavia più probabile che la leggenda di Enea nel Lazio sia da spostare ad età più recente»⁵⁵. La hipótesis está dejando o ha dejado ya de serlo: tenemos una tumba de túmulo del siglo VII, aislada, con un rico ajuar, de un personaje importante, a la cual bien pudo haber sido asociado un culto, quizá el del *Pater Indiges*, en su origen impersonal como tantas otras divinidades de la religión romana arcaica de las que tan poco sabemos. En una segunda fase, a fines del siglo IV, el túmulo reconstruido y transformado vuelve a ser lugar de culto; ¿significa esto el momento de la identificación del túmulo arcaico, objeto de un culto local, con la tumba de Eneas? En las circunstancias actuales todo parece indicar que estamos ante el *heroon* visto y descrito por Dionisio, atento observador de lugares y monumentos⁵⁶.

Es probable que alguien se pregunte como he hecho yo: ¿Y la inscripción a que alude Dionisio? ¿Es un simple dato imaginario fruto de sus aficiones de «epigrafista»? Aunque por el momento, y al menos que yo sepa, el túmulo de Lavinio no ha proporcionado ningún documento epigráfico, me inclino a creer que Dionisio vio también una inscripción que quizá estaría sobre la puerta de entrada al *heroon* y que es lógico que haya desaparecido. En sus

⁵³ F. CASTAGNOLI, *L'arrivo di Enea nel Lazio*, 247, n. 43.

⁵⁴ A. ALFÖLDI, *Early Rome*, 251, 254, 255.

⁵⁵ F. CASTAGNOLI, *L'arrivo di Enea nel Lazio*, 247, n. 43.

⁵⁶ ARVID ANDREN, *Dionysius of Halicarnassus on Roman Monuments*, Hommages à L. Hermann, col. Latomus 44 (Bruselas, 1960), 88-104, véase especialmente 94.

descripciones o referencias de monumentos vistos directamente es difícil que Dionisio pudiese engañar a sus propios contemporáneos y no creo que, al menos en estas cuestiones, tuviese demasiado interés en engañar a la posteridad. Todo lo expuesto me parece una buena prueba a favor no sólo del escritor, sino también de las fuentes clásicas en general.

MARÍA JOSÉ PENA

UN POETA LLAMADO ESTESÍCORO: SU ENCUADRAMIENTO CRONOLÓGICO

El período cronológico comprendido por los siglos VII y VI a. J. C. es decisivo en la historia de Grecia en general y, lógicamente en la historia de la literatura griega en particular. Es una de esas etapas históricas que a la vez señalan un fin y un inicio, encrucijada de arcaísmo latente e innovación pujante, una etapa que, como tantas otras, nos enseña la lección no siempre bien asimilada de que la evolución histórica —y decir histórica equivale a decir humana— es gradual y paulatina, que en un mismo momento de un espacio temporal pueden convivir lo añoso y lo innovador, lo arcaico y lo novedoso; y que, por tanto, los cortes tajantes entre épocas más o menos bien caracterizadas conllevan siempre un algo de engañoso, inexacto y apresurado.

Pero nuestra mente sólo descansa cuando divide, distingue y simplifica. Reducimos a la unidad los hechos aun reconociendo con un tácito *mea culpa* que nos desbordan, que la realidad es más compleja que el resultado organizado de nuestra sistematización. Y si éste es nuestro destino, vano sería oponerse. Únicamente cabe, para paliar errores de perspectiva, trabajar sobre amplias divisorias y considerar como un punto lo que en realidad es un largo período de dos siglos.

Pues, bien, en este punto concreto hemos de colocar a nuestro poeta, Estesícoro, justamente en el centro de la etapa señalada, a caballo de dos siglos prácticamente

inseparables que forman un gradual declive hacia la eclosión de una época caracterizada fundamentalmente por la constitución de la *polis* como organismo perfecto, en el que se han ido integrando los miembros de los viejos clanes y que, por lo tanto, da el golpe definitivo a una secular aristocracia ya en crisis que no tendrá más remedio que sentirse dentro de ella. Al final de este período, considerado modélico unánimemente, el hombre es un «animal político», ni más ni menos. Ésta es la definición que cierra un proceso que comenzó con un curioso veredicto, el que recibió Orestes en el Areópago.

Pero el veredicto de Orestes tuvo su larga, secular preparación. Todo un enorme y paulatino prólogo fructificó en la conversión de las Erinias en las Euménides; un largo devenir terminó por cristalizar en la democracia ateniense.

Ante todo quisiéramos dejar sentado que la Literatura, por ser uno más entre los fenómenos culturales, es susceptible de análisis válido para enjuiciar la ideología de una época determinada. O, todavía mejor, que los fenómenos culturales de un determinado momento histórico llevan acuñada una específica y común imagen que los diferencia de los de otras etapas cronológicas. Y, en concreto, que en la obra de Estesícoro hemos de encontrar por fuerza huellas motivadas exclusivamente por sus coordenadas de espacio y tiempo. Éste es nuestro propósito: localizar cronológicamente a este poeta basándonos exclusivamente en su producción de autor literario y tratar de entender mejor por qué Estesícoro precisamente en su *Orestía* llama a sus composiciones δαμόματα, es decir, «creaciones populares».

Tomando como base de partida la Literatura para ir adentrándonos poco a poco en el amplio campo de los demás fenómenos culturales, notamos, en primer lugar, que en ese estadio temporal objeto de nuestro estudio se manifiesta en líneas bien claras una progresiva degeneración de la épica y romantización de la saga, que irá a parar al triunfo definitivo del cuento popular o *folk-tale*.

Los antiguos —Isócrates, Aristóteles, los alejandrinos— notaron que entre los poemas homéricos y los que constituyen el llamado «Ciclo épico» mediaba la diferencia que hay del día a la noche. Para Isócrates¹, los poetas cíclicos quedaban muy por debajo de la altura de Homero. En cuanto al juicio valorativo de Aristóteles, lo mejor será transcribirlo con sus propias palabras:

Por lo cual, como ya dijimos, también en ese punto (acaba de referirse a la unidad de acción) Homero nos podría parecer maravilloso al margen de los demás, por cuanto ni la guerra —por más que ésta tenía su principio y su final— intentó poetizar entera; pues el relato llegaría a ser demasiado largo y difícil de contemplar en su conjunto, o si mesurado en magnitud, complicado por su diversidad. Por el contrario, tomando una sola parte, en cuanto a las demás se ha servido de episodios, como el catálogo de las naves y otros episodios, con los cuales va jalonando sus poemas.

En cambio, los demás componen sus poemas en torno a un solo héroe, un solo espacio cronológico y una sola acción compuesta de muchas partes, como el autor de los *Cantos Ciprios* o la *Pequeña Iliada*. Así, de la *Iliada* y la *Odisea* se hace una sola tragedia de cada una o sólo dos, mientras que de los *Cantos Ciprios*, muchas, y de la *Pequeña Iliada*, más de ocho, como el *Juicio de las armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, la *Mendicación*, las *Lacedemonias*, el *Saco de Ilión* y la *Zarpa y Sinón* y las *Troyanas*².

La valoración aristotélica, como puede verse, no hace ningún favor a los poetas del Ciclo; y su carácter negativo influyó sin duda en la poquísima estima en que los alejandrinos tuvieron a este tipo de poesía. Es bien conocido el comienzo de un poema de Calímaco en que se lee:

¹ Isoc., *Or.* 12, 263.

² Arist., *Po.* 1459 a-b.

*Odio el poema cíclico
y ni en el camino
me complazco
que a muchos
de aquí para allá lleva.*

*También odio al querido
de muchos frecuentado
y no bebo de fuente;
todo lo popular
me causa asco³.*

En relación con estos versos calimaqueos están otros, también de ataque duro a los poetas cíclicos, cuya autoría corresponde a Poliano, el poeta epigramático de la época de Adriano que supo ridiculizar con gracia al versificador Floro⁴ y no desaprovechó la oportunidad de zaherir también a los imitadores de Homero:

*a los «ciclios» esos
que αὐτὰρ ἔπειτα dicen
odio, rateros
de versos ajenos⁵.*

Con estos ejemplos quedará claro cómo a partir de la comparación de los poetas cíclicos con Homero palabras como «cíclico», «a la manera del Ciclo» (κυκλικῶς) se polarizaron como términos a todas luces peyorativos. Se entenderá también de este modo lo que dice Focio a propósito del Ciclo: «los poemas del Ciclo épico se conservan y son objeto de estudio por parte de la mayoría no tanto por su valor, sino por la secuencia de los asuntos...»⁶.

Consiguientemente, ya los antiguos notaron algo especial, y por cierto no muy positivo, más bien al contrario, en los poemas épicos que aparecen en la Literatura griega

³ A. P. XII 43.

⁴ A. P. XI 128.

⁵ A. P. XI 130.

⁶ Phot., *Bibl.* 319 a, 30 ss.

con posterioridad a los homéricos; se percataron de una especie de degeneración, de pérdida de viejos valores; como si sus autores hubieran perdido el sentido de la medida y la proporción que hizo de *Iliada* y *Odisea* poemas modélicos, y como si, a pesar de robar versos ajenos e introducir repetidas veces αὐτὰρ ἔπειτα, no lograsen, pese a todos los esfuerzos, parangonarse con los ejemplares poemas, sino alejarse de ellos al crear engendros tremendamente vulgares.

Es una cuestión de gusto la que hizo calar hondo en la diferencia entre la épica homérica y la del Ciclo, indicio claro de que la épica fue declinando a partir de Homero.

Nunca se sintió tanto la diferencia entre el poeta docto y el vulgo como en la época helenística. Y este abismo que se abrió con el Helenismo continúa durante el Imperio. Recordemos, por ejemplo, que un personaje como Elio Arístides, aunque admite que las masas pueden entender el valor de una obra de arte, prefiere el juicio valorativo de los más doctos⁷. Toda la literatura del Imperio, empapada de una ideología que consiste en despreciar las realidades del momento —νεώτερα καὶ ἄδοξα—, para emplear palabras de Dión de Prusa⁸, y en acercarse con romántica nostalgia a los viejos modelos literarios, está ya en embrión en la literatura helenística. Esto parecen confirmar entre otros hechos el estupendo brote de la filología alejandrina y el espíritu aristocrático que traspasa la obra del poeta Batíada, que se considera descendiente de los reyes de Cirene, y desdeña a los ignorantes, obtusos ante la delicadeza y refinamiento de su sabia poesía.

Especialmente nos interesa señalar que en el manifiesto de su poética, Calímaco junto a la aversión por el poema cíclico desdeña la ampulosa Musa de la tragedia⁹. El poeta que armado de paciencia se dedicó a la búsqueda de temas poco manidos, odia lógicamente el manoseado arsenal de

⁷ Arist., *Or.* 34, 38 ss.

⁸ D. Chr., *Or.* 21, 11.

⁹ Call., *Fr.* 215 Pf.; cf. 192, 12 ss.

leyendas que constituye la temática de un género literario dedicado al gran público. Aristóteles percibió claramente que el detalle de la exuberante riqueza de temas que ofrece el Ciclo era importante a la hora de enfrentar este tipo de poesía a la de los poemas homéricos: nada menos que diez tragedias —dice el Estagirita— pueden extraerse de la *Pequeña Iliada*.

Con esto entramos en el camino que nos permitirá situar cronológicamente al poeta que es objeto de nuestra atención. Pues es sabido que de Estesícoro dijo Quintiliano¹⁰ que fue un poeta que «con su lira sostuvo el peso del canto épico» y consta que se le llamó también «el más homérico de los poetas». Pero hay que precisar, ya que Homero fue para los antiguos el *πρῶτος εὐρετής* de la épica y, en parte, todo lo épico fue a parar de una manera u otra a la mano de Homero, a juzgar por la atribución poco crítica de algunos testimonios. Según Eliano¹¹, por ejemplo, contaba Píndaro que los *Cantos Ciprios* habían sido el regalo de dote que el gran Homero hiciera a su hija. Y cuando en la Ístmica tercera se refiere el poeta beocio a la exaltación que de Ajax hizo Homero, no puede descartarse la posibilidad de que el autor no sólo pensara en la *Iliada*, sino también en algún poema del Ciclo. Calino¹² atribuyó a Homero la autoría de la Tebaida y Heródoto¹³ asegura que algunos consideraban a Homero autor de los *Cantos Ciprios* y los *Epígonos*. La ceguera y postura acrítica de los antiguos con relación al problema que nos ocupa aparece palpable en la elegía de Semónides de Amorgo¹⁴, que desarrolla un pasaje de la *Iliada*¹⁵ del que es autor, a juicio del lírico, el varón de Quíos, aquel poeta que en el *Himno a Apolo*¹⁶ rompió por primera

¹⁰ *Inst.* X 1, 62.

¹¹ *Ael.*, *VH* IX 15.

¹² *Paus.* IX 9, 5.

¹³ *Hdt.* II 117; IV 32; cf. V 67.

¹⁴ *Sem.* 1 D.

¹⁵ *Il.* 6, 156-159.

¹⁶ *H. Ap.* 172.

vez el secular silencio que el creador de una obra literaria guardaba con respecto a sí mismo.

Precisamente porque a los modernos nos parece que entre los poemas homéricos por un lado y el Ciclo épico y otras obras atribuidas a Homero media un insondable abismo, ha habido investigaciones que, forzando los hechos, intentaron paliar de alguna manera esa tremenda falta de visión de los antiguos; naturalmente, sin éxito, porque los hechos son francamente difíciles de desvirtuar. Y testimonios como el de Simónides¹⁷, que extiende el nombre de Homero a otros poemas que no son la *Iliada* y la *Odisea* y aquel decir de Esquilo, que sus dramas eran tajadas de los grandes banquetes de Homero¹⁸, son fehacientes pruebas de que para muchas insignes figuras literarias de la antigüedad la falta de perspicacia a la hora de juzgar la producción épica que les precedió fue causa de inevitable y craso error.

Nosotros, en cambio, los modernos, por el hecho de que enjuiciamos viejos problemas con mejor perspectiva, al estar más lejos, y también porque somos herederos de una labor crítica que empezó hace muchos años (pensemos, por ejemplo, en cómo ya Heródoto puso en duda la paternidad homérica de los *Cantos Ciprios*) estamos en espléndida situación para explicar de qué modo de los poemas homéricos se pasó a un tipo de épica que resultaba odiosa y populachera a Calímaco y por qué en la escuela de Aristarco una palabra como κυκλικῶς llega a significar «de manera trivial o banal» y no «a la manera del Ciclo», lo que en principio se esperaba.

Lo primero que se percibe al enfrentar la *Iliada* y la *Odisea* a los restos y testimonios que conservamos de los poemas del Ciclo es una discrepancia total en la composición y en los motivos preferentemente explotados por uno y otro tipo de creación poética del género épico.

¹⁷ Fr. 32 D.

¹⁸ Ath. VIII, 347 e.

Aristóteles¹⁹, como hemos visto, se percató del carácter orgánico de la narración en los poemas homéricos frente a la aglutinación episódica que ofrecen las creaciones cíclicas. La obra épica, para que produzca el placer que le corresponde, señala el eximio crítico, ha de presentar un aspecto de totalidad integral, como un ser vivo entero e individual, y no ha de dar la impresión de una exposición histórica en que el escrupuloso cuidado de la sucesión cronológica de los acontecimientos predomine sobre el desarrollo rectilíneo de la fábula. El poeta épico ha de saber enderezar con firme mano a un fin único el hilo de su cuento, haciéndose el olvidadizo con relación a otros motivos paralelos a los que constituyen la trama de su temática.

Con el fin de que esta idea fundamental resulte clara, expone el Estagirita un clarísimo ejemplo²⁰. Es evidente que un historiador, al tratar de la batalla naval de Salamina, podría sacar a colación el hecho de que más o menos por la misma época, o incluso exactamente el mismo día, como cuenta Heródoto²¹, tuvo lugar la batalla naval en que otros griegos vencieron a los cartagineses en aguas sicilianas. Éste es un lujo que se puede permitir el historiador en su intento de ofrecer al lector en fidedigna narración las vicisitudes de los griegos en el siglo v a. J. C. Pero el poeta épico ha de saber desbrozar, cortar, prescindir de todo aquello que no se encamine directamente al fin que en un principio se propuso. Las dos batallas, cronológicamente, son susceptibles de ser parangonadas y presentadas en su simultaneidad temporal, pero es evidente que, si se prescinde del aspecto cronológico, cada una es una acción en sí, con sus propias y específicas circunstancias: motivaciones, desarrollos, ambientes geográficos, fuerzas de enfrentamiento fueron en una y otra bien diferentes. Consciente de ello, el poeta de gestas no ha de estar tan atento

¹⁹ Arist., *Po.* 1459 a.

²⁰ Arist., *Po.* 1451 a.

²¹ Hdt. VII 166.

a la total secuencia temporal de los sucesos que narra cuanto a la elección de determinados hitos significativos que encajen orgánicamente en el plan general de la acción del poema.

En este sentido sí que se puede afirmar que la poesía es un género más filosófico y serio que la historia, pues la poesía, razona Aristóteles²², atiende más a lo general, la historia, en cambio, se fija sobre todo en la secuencia de lo particular; de ahí la gran diferencia que se descubre entre Homero y los cíclicos. Mientras el insigne poeta de la *Odisea* no contó uno tras otro todos los acontecimientos del héroe epónimo del poema, los autores que compusieron *Heracleidas* o *Teseidas*²³ se dejaron engañar por el título de sus poemas y fragmentaron la acción en inconexos episodios, creyendo que el héroe único, ya de por sí, confería unidad a la temática de las gestas en que intervenía. Así marraron Cinetón de Lacedemonia, Pisandro de Rodas, Paníasis de Halicarnaso —el tío de Heródoto— y tantos otros. Muy distinta fue la técnica de Homero, poeta sabio de la epopeya: a partir de la cicatriz que sirvió a Euriclea para reconocer a su señor²⁴, el gran poeta autor de la *Odisea* nos informa de una cacería en que el héroe de Ítaca acompañando a su abuelo Autólico fue herido por un jabalí²⁵; he ahí el porqué de la cicatriz; pero lo que descuella en ese momento del devenir de la trama del poema es la acción presente en el canto XIX: el reconocimiento de Odiseo por parte de la nodriza; y el lector ha tenido que esperar mucho, muchísimo, para enterarse de la cicatriz del héroe y de su causa, que a todas luces aparecen en el poema como elementos secundarios que de ninguna forma empañan la claridad con que el asunto principal se presenta.

Consiguientemente, esta quiebra observable en la evolución de la épica desde Homero a sus sucesores nos

²² Arist., *Po.* 1451 b.

²³ Arist., *Po.* 1451 a.

²⁴ *Od.* XIX 392 ss.

²⁵ *Od.* XIX 395-466.

parece un punto importante a la hora de determinar los precedentes de Estesícoro.

La tarea no es del todo difícil porque el poeta de la Magna Grecia nos ha legado fragmentos de poemas y sus títulos, lo que constituye un material suficiente y bastante claro para abordar positivamente esta cuestión.

Para empezar, un conocido papiro²⁶ editado por Lobel nos ha proporcionado reliquias de un poema de nuestro Estesícoro titulado *Nostoi*, es decir, los *Regresos*, al que se refiere Pausanias²⁷ al transmitirnos la noticia de que, según Estesícoro, en los *Nostoi* Aristómaca era hija de Príamo y mujer de Critolao. Y todavía en pleno siglo XII d. J. C. Juan Tzetzes²⁸ en su comentario en hexámetros *Posthomérica* hace alarde de erudición refiriéndose a la obra de nuestro poeta.

Ahora bien, resulta que igualmente dentro del Ciclo nos encontramos con un poeta autor de un poema titulado *Nostoi*, Hagias de Trecén, al parecer, claro representante del afán historicista y episódico que penetra la poesía épica posterior a Homero. Se trata de un poeta que explota punto por punto todos los datos que sobre el regreso de los héroes aqueos brindaba la *Odisea*, y al mismo tiempo añade todo un sinfín de leyendas fundamentalmente etiológicas y ligadas al culto de los héroes. Y hay un detalle que no se nos puede escapar: Eustacio, al comentar el verso de la *Odisea* π 118²⁹, afirma que el autor de los *Nostoi* era de Colofón; parece que tal afirmación se debe a que Colofón desempeñaba un importante papel en el poema, pues unas líneas antes el mismo Eustacio sostiene que el autor de la *Telegonia* era de Cirene y no dice por qué explícitamente, pero sí expone que, según la versión de este poeta, Odiseo tuvo con Penélope dos hijos, uno Telémaco y el otro Arcesilao. No se nos oculta, sin embar-

²⁶ P. Oxy. 2360, col. 1-2, ed. Lobel.

²⁷ Paus. X 26, 1; III 174 Sp.

²⁸ Tz., *Posthom.* 75, p. 173 Jacobs.

²⁹ Eust. 1796, 45.

go, que Arcesilao encaja perfectamente con Cirene, en cuanto que es nombre favorito del linaje de los Batíadas.

Por tanto, sí tiene razón Aristóteles al exponer que en los poemas del Ciclo frente a los homéricos encontramos una composición nueva de la narración épica. La temática de los *Nostoi* nos revela que la unidad de acción, los monolíticos temas como «el regreso de Odiseo» o «la cólera de Aquiles» ya no resultan atractivos y se prefiere acumular toda una serie de episodios mejor o peor enlazados entre sí. He aquí, a título de ejemplo y de modo sumario, el argumento de los *Nostoi* de Hagias de Trecén: Atena hace surgir una disputa entre Agamenón y Menelao en torno a la ocasión de zarpar. Agamenón permanece en tierra para aplacar la cólera de Atena; Diomedes y Néstor, en cambio, zarpan y llegan felizmente a su destino. Menelao se ve obligado a arribar a tierras de Egipto. Calcante, Leonteo y Polípetes emprenden su viaje a pie, llegan a Colofón y allí entierran a Tiresias (en este pasaje debió encontrar Eustacio base para sospechar que el poeta fuera natural de aquella localidad). Agamenón y sus seguidores también deciden emprender el regreso a pesar de que el εἶωλον, el espíritu, de Aquiles se les aparece, previniéndoles de los fatales acontecimientos que sobrevendrán con intención de disuadirlos de su propósito. (Más adelante veremos el importante papel que desempeña el εἶωλον en la obra de Estesícoro.) Luego se cuenta la tempestad que se ocasiona junto a las rocas Caferidas, las llamadas Giras en la *Odisea*³⁰ y el desastroso final de Ajax el Locrio. Neoptólemo emprende su camino a pie por consejo de Tetis, penetra en Tracia, y en Maronea se encuentra con Odiseo (de nuevo entran los *Nostoi* en contacto con la *Odisea*)³¹; entierra a Fénix (y ya es el segundo enterramiento de un héroe) y llega por fin al país de los Molosos, donde es reconocido por su abuelo Peleo (anagnórisis que tiene precedente en la *Odisea*). A continuación se refiere

³⁰ *Od.* IV 500.

³¹ *Od.* IX 197.

el asesinato de Agamenón perpetrado por Egisto y Clitemnestra y la venganza de Orestes ayudado por Pílates. Finalmente se narra el regreso de Menelao a su patria.

Nos encontramos, pues, ante un poema marcadamente episódico que trata de ser exhaustivo a la manera de las más detallistas crónicas de efemérides. No es, por consiguiente, ninguna casualidad que los atidógrafos se sintiesen encantados de tratar semejante tema.

Pero lo más interesante es que este mismo carácter se descubre en todas las composiciones del llamado Ciclo épico y en general en la épica posthomérica. Ello nos forzará a concluir en primer lugar que con posterioridad a Homero, en los siglos VII y VI, surge una poesía épica con notables rasgos (hasta ahora hemos visto uno, aunque muy importante) que delatan una evolución del género; en segundo lugar, que Estesícoro, a juzgar por el contenido de sus creaciones, se halla inmerso en el mismo condicionamiento que hizo brotar este segundo tipo de epopeya.

En efecto, basta considerar títulos de composiciones estesicoreas para percatarse de esta última conexión de nuestro poeta con la saga posthomérica: ahí están los *Nostoi* y la *Iliupersis*, la *Euroia* y la *Erifila* (en que se tratan temas procedentes del ciclo tebano) y una serie de poemas —*Cícno*, *Cerberos*, *Escila* y *Gerioneida*— centrados en torno a la figura de Heracles.

Que Estesícoro pertenece de lleno a esta etapa en que la épica cambia de rumbo se prueba no sólo porque en su obra se identifican los temas de la saga cíclica, sino porque en ella se descubren, además, características compartidas con este tipo de poesía.

En primer lugar, nuestro poeta participa del gusto por la épica de episodios bien definidos, como prueban los títulos que se refieren a concretas aventuras de Heracles o a los diferentes retornos de los héroes que lucharon en Troia —los *Nostoi*—. Pero, además, la *Iliupersis*, título idéntico al de la obra atribuida a Arctino de Mileto, debió ser un auténtico ejemplar de acumulación de abigarrados

episodios. Eso, al menos, parecen sugerir la *Tabula Iliaca* y una respetable serie de detalles concretos que se nos ha transmitido a propósito de la *Iliupersis* del poeta siciliano.

Por otra parte, la obra de Estesícoro está provista de todas las características que tipifican la agonía del género épico en las literaturas. El progresivo decaimiento del ideal heroico va dejando un vacío que tiende a ser llenado por lo romántico, lo novelesco, lo fantástico y, en definitiva, por la esencia misma del cuento popular. Se produce un *horror uacui* que en parte se supera con esos elementos de la ficción y en parte, también, renunciando definitivamente a los ideales de antaño y sustituyendo los temas anacrónicos por otros que de manera más o menos velada guardan relación con el momento histórico de su tratamiento.

Veamos un máximo exponente de la crisis de la épica en un poema del Ciclo, la *Telegonia*: el argumento de este poema es suficientemente conocido como para detallarlo. En suma, un hijo de Odiseo, fruto de sus amorosas relaciones con Circe, Telégono, buscando a su padre, lo mata sin conocerlo con una lanza, cuya punta es la espina de una raya. Hasta aquí la *Telegonia* sacia el afán historicista de dar cuenta de la forma en que acabaron los días del héroe de la *Odisea*. Pero esto no basta. Una vez que el hijo reconoce a su padre muerto, transporta su cadáver junto con Penélope y Telémaco a la mansión de Circe. Y allí todo se arregla y se compone —*κωμικότερα καταστροφή*—: Telégono consuela a su madrastra Penélope casándose con ella y lo mismo hace Telémaco con Circe. Y para colmo de dicha, la hechicera hace inmortales a su hijo, a su marido y a su nuera; y todos fueron felices en la isla de los bienaventurados.

Estesícoro no le va a la zaga a Eugamón de Cirene, el autor de la *Telegonia*, en lo que se refiere a la introducción del elemento cómico-fantástico en la narración de un tema heroico. En la *Gerioneida* nos presenta a Heracles

bebiendo en el antro del centauro Folo de una vasija de considerables proporciones:

*La vasija tomando, copa de medida como de tres jarras, que le ofreció Folo, tras hacer la mezcla, mantuvo y bebió*³².

Esta escena fue explotada por Epicarmo en su comedia *Heracles en casa de Folo*, y la caricatura de un Heracles que en vez de comer, devora, y en vez de beber, abreva, tuvo en la literatura griega un éxito extraordinario. Si se debe considerar creación de Estesícoro o herencia literaria es asunto que no afecta para nada a nuestro propósito, que es simplemente tratar de justificar la cronología tradicional que se atribuye a nuestro poeta basándonos en deducciones obtenidas a la luz de los datos que se desprenden del análisis de su obra; datos que poseen cuño similar al que se detecta en el ocaso de la vieja épica. Este proceso de desintegración de la épica, motivado por la quiebra del ideal heroico, crea nuevos héroes objeto de la admiración popular. Aquellos héroes homéricos, conscientes en todo momento del acecho de la muerte y, a pesar de ello, decididos siempre a poner su vida en juego practicando fielmente consejos paternos, se van perdiendo cada vez más en el pasado. Las orgullosas palabras de Glauco a Diomedes

—Hipóloco engendróme y que procedo de él pro-
[clamo;
a Troya me envió y muy muchos consejos él me dio:
siempre ser el mejor y por encima estar de los demás
ni avergonzar la estirpe de mis padres,
que con mucho en Efira los más nobles fueron y en la
De esos linaje y sangre ser me jacto³³ [vasta Licia.

van resultando cada vez más vanas y se descargan poco a poco de sentido al ir desapareciendo el código capaz de

³² *PMG* 181; *ap.* Ath. XI 499 A.

³³ *Il.* VI 206-211.

interpretarlas. Y ello se debe a que los héroes nuevos de la epopeya decadente tienen en sus situaciones y en sus actos algo de antihéroes, una sombra cómica de la que los autores de comedias van a obtener óptimos resultados. Ya nos hemos referido a la explotación cómica de Heracles comilón y buen bebedor de la épica posthomérica, tema que parece haber tratado también nuestro Estesícoro. De igual manera Aristófanes, capaz de reírse de su propia sombra, supo sacar partido de un cuadro común a la *Pequeña Iliada* del Ciclo y al poema estesticoreo titulado *Iliupersis*: al parecer, en un pasaje de ambas composiciones se contaba el encuentro de Menelao con Helena; en la *Tabula Iliaca*, probablemente fiel representación plástica del contenido de la *Iliupersis* de Estesícoro, se contempla a Menelao frente a su infiel esposa delante de un templo que porta el rótulo de ἱερὸν Ἀφροδίτης. Helena, de rodillas, es objeto de la furiosa amenaza de su esposo, que, espada en ristre, se dispone a matarla. Un escolio al verso 1287 del *Orestes* de Eurípides³⁴ nos informa de que, según nuestro poeta, los griegos que al encontrarse frente a Helena quisieron, apedreándola, tomar en ella venganza de los sinsabores de la campaña troyana, de golpe se sintieron conmovidos ante su belleza, y nada más contemplarla dejaron caer a tierra las piedras que empuñaban. Un episodio semejante aparecía en la *Pequeña Iliada* a juzgar por varias referencias que poseemos³⁵. Pues bien, Aristófanes en la *Lisistrata*³⁶ saca jugo cómico a la escena, que, a decir verdad, de por sí se prestaba un tanto a la parodia, cuando Lampitó, la espartana, abundando en los argumentos de la insigne pacifista, acude a un viejo recuerdo literario que expone con el mayor desenfado:

*Menelao, al menos,
cuando, de soslayo,
a los membrillos*

³⁴ Cf. PMG 201.

³⁵ *Homeri Opera*, p. 134 Allen.

³⁶ Ar., *Lys.* 155-156.

*de Helena desnuda
echó una mirada,
si no me equivoco,
la espada tiró.*

Las vicisitudes del conflicto amoroso, del amor difícil con fuertes tintas románticas, del amor que causa estragos y redundante en perjuicio de los amantes, destaca también como tema favorito de la segunda etapa de la épica griega.

No deja de ser significativo que Goethe percibiera en el tema de la *Etiópide* la fuente para su *Achilleis*, obra en que pretendió encerrar el espíritu romántico dentro de la perfecta belleza formal del *epos* homérico. Como es sabido, en la *Etiópide* nos encontramos con un Aquiles más al alcance de la mano de los comunes mortales, de un Aquiles que terminó siendo vulnerable a la flecha que en común lanzaran Paris y Apolo. El mismo héroe que mató a Tersites, el desvergonzado que le ultrajó echándole en cara amor a la rival Pentésiliea. Si Aquiles estaba enamorado de la campeona de las Amazonas o no lo estaba, según la versión de la *Etiópide*, es tema que brindamos a los filólogos amantes de discusiones bizantinas. Es verdad que la *Crestomatía* de Proclo en el resumen del poema en cuestión no nos informa explícitamente sobre el asunto. Y aun sin aprovecharnos de ese argumento tan hispánico y tan veraz de que «el que se pica, ajos come», que haría oscilar la balanza a favor del enamoramiento del «de los pies ligeros», el hecho de que en el poema se sacara a relucir, si bien en boca del deslenguado Tersites, el amor difícil de un héroe tan serio como Aquiles hacia una contrincante tan fabulosa y novelesca como la Amazona, ya es suficiente para nuestra argumentación.

También el amor, de Heracles a Yole, en este caso, desempeñaba importante papel en el poema titulado *Toma de Ecalia*, que fue fuente de las *Traquinias* de Sófocles—dicho sea *pace* Wilamowitz—³⁷ y de los *Eurítidas* de

³⁷ Cf. U. v. Wilamowitz, *Philol. Unters.* 22 (1917), 99.

Jon. Eustacio³⁸, al menos, sin ambage alguno afirma que, según el mencionado poema, Heracles arrasó Ecalia por amor a Yole y conservamos un verso de muestra en que el incansable héroe, campeón de tantas proezas, se dirige cortésmente a su amada de esta forma:

*Oh, mujer, tú misma en tus ojos eso ves*³⁹.

Y el mensajero del segundo episodio de las *Traquinias*⁴⁰ se sincera ante Deyanira con estas palabras:

*De ese hombre escuché la narración
que sostuvo en medio de muchos testigos
contando cómo aquél por esa joven
a Eurito destruyó y Ecalia de altas torres
y sólo Amor de entre los dioses pudo
con su embeleso armarle para tal hazaña.*

Pues resulta que en la obra de Estesícoro se percibe también el gusto por las narraciones en que el amor agri-dulce plantea conflictos y acarrea desastres: el *Dafnis*, la *Cálica*, la *Rádina* son buenos ejemplos de este tipo de tema en que el sentimiento erótico adquiere trágicos perfiles. Y no puede interpretarse como mero azar el hecho de que en la temática de la obra de Estesícoro, o bien nos encontramos con la figura de Heracles, o bien con una serie de personajes femeninos cuyos solos nombres sugieren trágicos amores: Erifila, Atalanta, Altea, Clitemnestra, Helena, Cálica, Rádina.

Junto al gusto por el asunto amoroso, hemos de considerar rasgo común de Estesícoro y de los poetas de la épica posthomérica la afición a lo maravilloso, fabuloso y fantástico. Basta mencionar para probarlo toda la serie de motivos que son patrimonio común de la obra de nuestro poeta y la épica más reciente: el *éidolon* de Helena,

³⁸ Eust. 330, 41.

³⁹ *Epimerism. Hom. Cram. An. Ox.* 1, 327.

⁴⁰ S., *Tr.* 351-355.

la identificación de Ifigenia con Hécate, las fantásticas aventuras de Heracles, las tres cabezas del gigante Gerión, el descenso al mundo de Hades, la siembra de los dientes del dragón, e incluso la resurrección de muertos (en este último detalle, concretamente la narración en que Asclepio hacía retornar a la vida a fallecidos héroes, coincidían, a juzgar por Apolodoro, Estesícoro en su *Erifila* y el autor de *Naupactica*)⁴¹.

Todo un conjunto de elementos estructurales típicos del cuento popular fantástico, del *folk-tale* fabuloso, están presentes en la obra de Estesícoro. Para su enumeración sucinta utilizamos el estupendo trabajo de Propp⁴² acerca de la morfología del cuento.

Por ejemplo, aparece en la obra de nuestro poeta la *falta o carencia* como motivación de la aventura del héroe. Un escolio a la *Alejandra*⁴³ de Licofrón nos informa de que Heracles, cuando, de vuelta a casa, conducía el ganado de Gerión, notó que le faltaba un animal que le había robado Escila. Este robo motivó la aventura que emprendió el protagonista, que volvía victorioso del lejano Occidente; la monstruosa Escila pagará sus crímenes sucumbiendo a manos de Heracles:

*quien a la perra cruel
mató, la que vigila
los angostos estrechos
del ausonio mar,
cuando pescando estaba
encima de un escollo*⁴⁴.

Nos encontramos también con el *transporte fantástico*: en la *Gerioneida* Heracles viajaba hasta Eritia en la copa del sol; este vehículo solar es una antiquísima representación que tiene paralelos en cuentos egipcios, lituanos y

⁴¹ Apollod., *Bibliotheca* III 121, 141 ss. Wagner.

⁴² V. Propp, *Morfología del cuento*, trad. esp., Madrid, 1971.

⁴³ Schol., Lyc. 46, 879.

⁴⁴ Lyc., *Alex.* 44 ss.

germánicos, y que dentro de la literatura griega reaparece en Mimnermo, Pisandro y Esquilo ⁴⁵. Conservamos un fragmento de la mencionada obra de nuestro poeta en el que se leen los siguientes versos:

*El sol, hijo de Hiperión,
en la copa embarcó
de oro,
para, Océano cruzando,
llegar a los abismos
de la sacra noche oscura,
al lado de su madre,
su joven esposa
y sus queridos hijos.
Mas él, de Zeus el hijo,
con sus pies
en bosque se adentró
umbroso de laureles.*

No suele faltar en el cuento maravilloso la figura del *donante*, con quien el héroe se encuentra al emprender la aventura; este nuevo personaje, de buen grado o por la fuerza, se convierte en proveedor de importante ayuda para el protagonista. El héroe-buscador recibe de él un medio para cumplir su empresa. Pues bien, poetas que trabajaron en la saga de Heracles, como Pisandro y Paníasis ⁴⁶, hacían que el héroe recibiese el medio de transporte, que le permitiría trasladarse a las lejanas tierras habitadas por Gerión, de manos de divinidades como Océano o Nereo, que se lo otorgaban libremente, a título de favor. En cambio, Ferécides nos ofrece una versión ⁴⁷ en que Heracles amenazaba al Sol y a Océano con su arco con el fin de obtener de ambos indispensables favores. A Océano logra persuadirlo merced a sus amenazas. Por el contrario, Helios decide ayudar a Heracles, prestándole su copa, sólo

⁴⁵ C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*², Oxford, 1961, 90-91.

⁴⁶ Fr. 5 Kinkel; Fr. 7 Kinkel.

⁴⁷ FGH I 18 Jac.; PMG 185.

cuando éste desiste de su amenazadora y vana actitud. Que sea esta versión la de Estesícoro en la *Gerioneida* es muy probable; pero más importante es que cuanto los antiguos recordaban de la aventura de Heracles en busca de Gerión ofrece un elemento muy característico de la estructura del cuento popular fantástico.

Igualmente en el *Cicno* de nuestro poeta localizamos rasgos formales propios de este tipo de cuento: el monstruo Cicno decapita a los extranjeros que pasan por su morada, localizada en un desfiladero de Tesalia⁴⁸ (*entrada en escena del agresor*); parece seguro que Apolo —a juzgar por el poema titulado *Escudo*, contemporáneo, poco más o menos, de la obra de Estesícoro— impulsaba a Heracles a acabar con el monstruo⁴⁹ (*mediación*); a continuación tenía lugar el combate entre Heracles y Cicno (*enfrentamiento héroe-agresor*), etc., estructuras todas ellas típicas del cuento popular.

Ciertos detalles que aparecen en las composiciones de Estesícoro coinciden también plenamente con los normales en el *folk-tale*: que el enemigo del héroe sea un monstruo (piénsese en Gerión, provisto de tres cabezas, seis pies, seis manos y, por si fuera poco, alas⁵⁰; Escila, la hija de Lamia, bruja que se comía a los niños que robaba); el hecho de que el monstruo habite en un lugar maravilloso: Mimnermo⁵¹ hace partir la copa del sol del Jardín de las Hespérides y justamente Heracles, en la *Gerioneida* de Estesícoro, realizó el viaje opuesto; se encontró, entonces, el héroe con un jardín bien descrito por Íbico, jardín fabuloso donde

*En primavera
crecen los membrillos cidonios
irrigados
por canales que fluyen de los ríos*

⁴⁸ Schol. Pi., O. X, 19; PMG 207.

⁴⁹ Scut. 479-480.

⁵⁰ Schol. Hes., Theog. 287, p. 412 Gaisf; PMG 186.

⁵¹ Fr. 4 D.

*donde está
el jardín sin mancha de las vírgenes
y los pimpollos de la vid
van creciendo y florecen
bajo umbrosos retoños de la parra*⁵².

Uno no puede abstenerse de pensar que se encuentra ante un cuento popular al ver cómo el héroe-buscador, Heracles, emprende la aventura del *Cerbero* con un morral plegable, como el hatillo provisto de mínimo avituallamiento y algún que otro objeto mágico o talismán, que suele echarse al hombro, al abandonar el hogar, el héroe de tantas aventuras que han deleitado nuestra infancia. En esta nueva empresa, el esforzado Heracles en busca del feroz Cerbero, provisto del ἀρύβαλλος, «bolsita plegable», sugiere bromas a Aristófanes en las *Ranas*⁵³. Dioniso, a punto de emprender, también él, el descenso al mundo de los muertos, pregunta a su predecesor en el intento qué huéspedes le sirvieron y en general le requiere todo tipo de detalles como

*puertos, panaderías,
lupanares, albergues, bifurcaciones, fuentes, caminos,
ciudades, hostales, hosteleras
en que las chinches poquísimas sean.* •

También la exageración de medidas y en general toda exageración numérica es típica del cuento popular (piénsese en «las botas de siete leguas»); pues bien, Estesícoro en la *Iliupersis* contaba que eran cien los guerreros encerrados en el famoso caballo de madera que fue la perdición de Troya, y felizmente no los enumeró como hizo Sacadas de Argos, que mencionó el nombre de muchísimos: estas noticias obtenemos de Ateneo y Eustacio⁵⁴. En cuanto a las medidas de la copa que el centauro Folo brindó a

⁵² Fr. 6 D.

⁵³ Ar., *Ra.* 111 ss.

⁵⁴ Athen. XIII 610 C; Eust., *Od.* 1698, 2; PMG 199.

Heracles, ya hemos hablado. En relación con estas exageraciones numéricas que se producen en el específico contexto del *folk-tale*, no estará de más mencionar los versos de calurosa acogida que dedica Alceo⁵⁵ a su hermano Antiménidas, mercenario que fue de los babilonios en lejanas tierras, en la ocasión de su regreso:

*Con los babilonios
luchando en común
una gran proeza
a cabo llevaste;
y de sus trabajos
librarles lograste
en matando a un hombre,
feroz contrincante,
que de cinco codos
—y codos reales—
tan sólo menguaba
un único palmo.*

Hasta ahora, pues, hemos comprobado en la obra de Estesícoro, basándonos en los escasos restos que de ella nos quedan y en los testimonios de los antiguos que la conocieron, una serie de singulares rasgos que la caracterizan por su conexión con la epopeya posthomérica, historicista y episódica, penetrada de un marcado gusto por lo fabuloso y erótico-patético; nos hemos encontrado, en suma, ante una segunda etapa de la narración épica en que las gestas van siendo sustituidas por las aventuras, en que los héroes no tienen ya conciencia de la rígida escala de valores que dominaba a los combatientes de la gesta de Ilión y por ello se transforman en héroes de cuento muy al alcance de bromas e ironías; todo ello ubica a nuestro poeta en la confluencia de los siglos VII y VI a. J. C. Pero existe, además, en su obra un claro indicio que lo localiza de forma mucho más concreta.

⁵⁵ Fr. 350 L. P., 3-7.

Rasgo insoslayable de la obra poética de Estesícoro es su atención primordial a la gesta colonizadora de Occidente. El héroe Heracles, que liberó a los hombres del miedo a lo desconocido y limpió de monstruos la faz de la tierra, cuyos trabajos fueron esculpidos en las metopas de varios templos de la Magna Grecia⁵⁶, es el protagonista de episodios que nuestro poeta trató. Precisamente Heracles, por ser héroe aventurero, matador de monstruos, viajero incansable, una especie de Rainouart au Tinel, pintoresco y simpático, feroz a la hora de enfrentarse a sus adversarios y satisfacer sus más elementales apetitos, servía perfectamente para colmar el gusto literario de colonos, desarraigados de su vieja patria, que llamaron a dos colinas sicilianas «los pechos de Lamia»; Lamia era la bruja ya mencionada que Estesícoro convirtió en madre de Escila en el poema que llevaba este título, a juzgar por Eustacio y un escolio a las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio⁵⁷.

En segundo lugar, Heracles encaja muy bien con la colonización de Magna Grecia por cuanto que allí fue objeto de un especialísimo culto⁵⁸. Cuando Dionisio de Halicarnaso pergeña los prolegómenos de sus *Antigüedades romanas*, se ve obligado en un determinado momento de su narración a tocar el tema de «la llegada de Heracles a Italia sin omitir nada de particular de cuanto allí llevó a cabo»⁵⁹. Todavía sus contemporáneos —nos dice— llamaban al altar en que Heracles ofreció los diezmos con motivo de corresponder a la amistad de aborígenes y arcadios, *ara maxima*, la cual estaba situada cerca del mercado que los romanos llamaban *forum boarium*. «Y en muchos otros lugares de Italia —añade el de Halicarnaso— se yerguen recintos sagrados dedicados al dios y hay contruidos altares por puntos del asentamiento ciudadano y

⁵⁶ C. M. Bowra, *GLP* 89.

⁵⁷ Eustath., *Od.* 1714, 33; Schol. Ap. Rhod. 4, 828.

⁵⁸ U. v. Wilamowitz-Moellendorf, *Euripides Herakles* I 273 ss.

⁵⁹ D. H., *Antiquitates Romanae* I 38, 4.

a la vera de los caminos; difícilmente encontraría uno en Italia un lugar en que el dios no sea objeto de veneración»⁶⁰.

También con respecto a Sicilia el héroe Heracles gozaba de dignísimo predicamento. Pues no sólo se le atribuía la eliminación de Erix, el legendario rey de una montaña del noroeste de Sicilia que así se llamaba, sino que además se le daba culto en Tarento y Acragante y con él se ponían en conexión los baños termales de Himera. Gracias a este último detalle estamos provistos de un importante dato para entender un pasaje de la *Olimpica* XII de Píndaro, poeta que en más de una ocasión resulta ser deudor de la obra de su predecesor Estesícoro. Los versos finales de este epinicio⁶¹, que conmemora la victoria en la carrera larga del atleta Ergóteles de Cnoso, que en la ocasión de su triunfo era ya ciudadano de Himera, dicen así:

*Y ahora en Olimpia coronado
Y desde Pitó dos veces
Y en el Istmo,
Con tus brazos, Ergóteles, levantas
De las Ninfas los calientes baños,
Frecuentando las tierras en que vives.*

Pues bien, esos calientes baños de Himera, que menciona Esquilo⁶² en relación con Heracles, son los mismos de los cuales cuenta Diodoro⁶³ que habían sido regalo de las Ninfas a Atena en presencia de Heracles, con el fin de dar gusto a la diosa, empeñada a su vez en reconfortar al héroe que volvía victorioso de uno de sus trabajos, la captura de los bueyes de Gerión precisamente.

Y, en tercer lugar, hay un dato concretísimo que enlaza a Heracles con las fundaciones de la Magna Grecia, y muy en particular aclara la figura del héroe en la temática de

⁶⁰ D. H., *Antiquitates Romanae* I 40, 6.

⁶¹ Pi., *O.* XII 17-20 S.

⁶² A., fr. 32 N.

⁶³ D. S. V 3, 4.

Estesícoro. En la *Iliada*, Heracles, aunque personaje de la saga popular, aún no es un dios; es, más bien, un guerrero poderoso y temible que no se arredra ni ante los mismísimos dioses, plenamente confiado en la infalibilidad de su tremendo arco, por todo lo cual aparece como

*testarudo, autor de graves hechos,
a quien poco importó
obrar acción impía,
quien con sus flechas y arco
causó problema a dioses
que habitan el Olimpo*⁶⁴.

Este «Juan sin miedo» que es Heracles, que aterroriza hasta a los muertos, ya en la *Odisea* participa de la vida de los bienaventurados, regalándose en sus banquetes y casado con Hebe, la hija del gran Zeus y «Hera de sandalias de oro». En cuanto a su espectro, con el que se encuentra Odiseo en su descenso al Hades, está siempre alerta entre los muertos, amenazándoles con su arco, parecido a la noche tenebrosa, proyectando su terrible mirada a un lado y otro, como quien en cualquier momento se halla presto a disparar su dardo⁶⁵.

Pero ya precisamente en la *Iliada*, concretamente en el libro segundo⁶⁶, cuando aún se concebía a Heracles tan sólo como héroe, se nos informa de que tenía un hijo en Rodas, Tlepólemo. Estamos en pleno *Catálogo de las naves*; en el recuento figura el hijo de Heracles, que acude a Troya con sus pertrechos para robustecer el campo aqueo; y el personaje se nos presenta envuelto en la aureola de señor de Rodas, *oikistés* de la isla:

*Tlepólemo Heraclida,
valiente y de alta talla,
de Rodas nueve naves*

⁶⁴ *Il.* V 403-404.

⁶⁵ *Od.* XI 601-608.

⁶⁶ *Il.* II 653-670.

*condujo de rodios aguerridos,
que Rodas habitaban
en tres grupos partidos:
Lindo, Yálisho y Cámiro blancuzca.
A ellos capitaneaba
Tlepólemo famoso por la lanza,
a quien pariera Astioquia
para la heráclea Fuerza,
aquella que de Efira
desde el borde de Seleente el río
en botín se llevara,
habiendo destruido
ciudades muchas
de mozos que por Zeus fueron nutridos.
Y Tlepólemo,
una vez que en palacio bien construido
ya fuera criado,
un día mató al tío de su padre
por materna línea,
Licimnio, rama de Ares,
que ya iba envejeciendo.
Al punto construyóse naves
y gente numerosa reuniendo
se hizo a la mar huyendo,
que ya le amenazaron
los demás nietos e hijos
de la heráclea Fuerza.
Y luego que errabundo
llegó a Rodas, dolores sufriendo,
por tribus en tres grupos se asentaron,
y por Zeus, que en dioses y hombres manda,
fueron estimados,
y por encima de ellos
vertió el hijo de Crono
divinal riqueza.*

Estamos, a nuestro entender, en la pista que nos va a proporcionar la ubicación más concreta del poeta Estesí-

coro. Hasta ahora hemos podido comprobar cómo un héroe especial, de la saga popular, después de un fabuloso transporte en la copa del sol, se introducía en un umbroso bosque de laureles, situado en el extremo Occidente; el escenario de las aventuras de Heracles en estas tierras occidentales nos lo perfiló el poeta en unos cuantos versos de la *Gerioneida*⁶⁷ que rezan así:

*Casi enfrente de famosa Eritia,
junto a las fuentes de Tarteso el río
inextinguibles, de argénteas raíces,
de una roca en el hueco.*

Estrabón⁶⁸, que es quien nos transmite, a modo de cita, esta serie de versos, comenta: «parece que los antiguos llamaban al Betis, Tarteso, y a Gades y las islas que tiene enfrente, Eritia. Por lo cual conjeturan que dijo así Estesícoro acerca del boyero Gerión, que fue parido» (y a continuación aparecen los versos que acabamos de traducir).

Es evidente que la atención de Estesícoro se volcaba en un episodio trascendental, la colonización de Occidente concebida en la más amplia escala. Un héroe de particular esencia, que nada tiene que ver con el héroe homérico, emprendía las más fabulosas hazañas en tierras hasta poco tiempo antes ignotas. En el año 638 a. J. C. Coleo de Samos, con la tripulación de su nave, arribó a la isla de Platea, frente a la costa de Libia, en un bajel mercante; desde ella zarparon y navegaron rumbo a Egipto; un viento del Este les desviaba; y, como no dejaba de soplar, atravesando las «columnas de Heracles», llegaron a Tarteso, en el océano Atlántico, por tanto, más allá del estrecho de Gibraltar; la coyuntura de la suerte les resultó altamente favorable; por aquel entonces el mercado de Tarteso estaba aún sin explotar; y así, tan azarosa expedición se convirtió en un espléndido negocio⁶⁹.

⁶⁷ PMG 184.

⁶⁸ Strab. III 2, 11, I 228 Kramer.

⁶⁹ Hdt. 4, 152.

Cundió la admiración ante semejante noticia. Tarteso, con su mítico rey Argantonio, vino a ser una especie de El Dorado. Y cuando la memoria del hecho aún estaba fresca y todavía imponía, precisamente un héroe cuya vida fue constante trabajo hasta alcanzar el galardón de la convivencia con los inmortales, incita a las gentes, con su ejemplo, a seguir su huella sin miedo a los peligros.

Pero entre Grecia y Tarteso se yergue el eslabón inevitable de la Magna Grecia, en cuya colonización intervinieron metrópolis tanto jónicas como dorias. Entre las primeras es bien conocido el importante papel desempeñado por Calcis, y en el segundo grupo hay que contar con la colonización rodia de Gela, fundada en el 688 a. J. C., colonia que a su vez, años más tarde, se convierte en metrópoli de Acragante.

No es nada nuevo que Literatura y Lingüística son caras de la misma moneda. Con fe ciega en este presupuesto acudimos al testimonio de formas lingüísticas que nos brindan los escasos restos de la obra de nuestro poeta. No vamos a tratar el tema por amplio, pues lo reservamos para un trabajo aparte. Simplemente nos contentamos con exponer que entre los despojos de la poesía de Estesícoro figuran un infinitivo εἶν, que suena a eubeísmo —e inmediatamente pensamos en Calcis— y otro infinitivo que significa lo mismo, cuya forma, εἶμεν, parece, a primera vista, típicamente rodia. Si hasta ahora nadie ha negado que un escritor escribe para un público de lectores u oyentes, las consecuencias que pueden obtenerse del sencillo hecho que acabamos de exponer son bastante más importantes de lo que aparentemente el detalle en sí implica. Es evidente que Estesícoro escribe su poesía para que le entiendan colonos eubeos y rodios. Y, por lo que al elemento rodio se refiere, y pasando de la forma de su obra al contenido, no estará de más que recordemos lo que a propósito de Tlepólemo, el hijo de Heracles y *oikistés* de Rodas, poco antes expusimos. De todos modos, aún hay más; no en vano relacionamos a nuestro poeta con

la épica posthomérica, impregnada de gusto por lo fabuloso y lo popular.

Hubo en Rodas en el siglo VII a. J. C. un poeta épico que por sus méritos llegó a figurar en el canon de los cinco grandes, al lado de Homero, Hesíodo, Paníasis y Antímaco. Nos referimos a Pisandro de Cámiro, que sin duda precedió al ya mencionado poeta Paníasis, y es posible que también fuera predecesor de Estesícoro, si bien en no muchos años. La Suda lo sitúa hacia el año 645 a. J. C., fecha que a Wilamowitz parecía excesivamente alta ⁷⁰. La verdad es que este poeta, autor de una *Heraclía* en dos libros, planteaba problemas ya a los antiguos en cuanto a su datación y precisamente —y esto es curioso— por su relación con Estesícoro. Así, por ejemplo, Megáclides en la obra de Ateneo ⁷¹ consideraba a nuestro poeta el primer autor que presentó al héroe Heracles con la clava y la piel de león; otros ⁷², por el contrario, adjudicaban la prioridad en este asunto al rodio Pisandro. Por si esto fuera poco, se hablaba de un tal Pisino de Lindo, también rodio, como poeta predecesor de Pisandro en la narración de gestas de Heracles ⁷³.

Lo que, sin embargo, resulta indudable es que en Termidras, localidad de la isla de Rodas, existían unas aguas termales, en relación con las cuales se veneraba a Heracles ⁷⁴. Y, curiosamente, el fragmento 7 Kinkel ⁷⁵, de lo poquito que nos queda de Pisandro, alude a ciertas termas, que precisamente en las Termópilas hizo brotar Atena para reconfortar al héroe después de sus hazañas:

*Para él en la Termópilas la diosa
de ojos de lechuza, calientes baños hizo
a la orilla del mar.*

⁷⁰ U. v. Wilamowitz-Moellendorf, *Euripides Herakles* I 309.

⁷¹ Ath. XII 512 e ss.; Eust., II. 1279, 8; PMG 229.

⁷² Strab. 688; Suda s. v. Πεισανδρος.

⁷³ Clem. Al., *Strom.* VI 751 P.

⁷⁴ Apollod., *Bibliotheca* II 5, 11.

⁷⁵ EGF I, fr. 7.

Ya antes hemos aludido al testimonio de Diodoro según el cual las termas de Himera fueron regalo de las Ninfas a Atena, empeñada en dar gusto a Heracles⁷⁶. A esto unamos otras alusiones más directas a nuestro poeta: por ejemplo, asegura Himerio⁷⁷ que Estesícoro adornó a su patria Himera con sus versos. Otras fuentes refieren, en forma más o menos velada, que en la obra de Estesícoro salían a relucir las famosas termas de su patria⁷⁸. Y nosotros pensamos que ya van siendo muchas termas las que van brotando en honor de Heracles, desde Rodas hasta Himera, como para que nos pase desapercibido el hecho de que Pisandro y Estesícoro, Rodas e Himera, y la figura de Heracles en las composiciones de ambos poetas se explican perfectamente a la luz de un único e importantísimo fenómeno: la gran colonización de Occidente.

Con esto llegamos al planteamiento que establecimos al comienzo de este trabajo. Era nuestro propósito entender mejor a un poeta del que se sabe poco, encuadrándolo cronológicamente a base de lo poco que de él se sabe. De este modo, gradualmente, hemos venido a parar a un período cuyos límites extremos son: por un lado, el final del siglo VIII y el comienzo del VII: los calcidios fundan Regio, los rodios Gela. Éste es el término *post quem*. Por otro lado, como es conocido, tras la batalla de Alalia, en el 535 a. J. C., los cartagineses cierran el estrecho de Gibraltar y destruyen Tarteso. En este punto habría que situar el término *ante quem*. Y entre estos dos límites extremos localizamos fechas de sumo interés para entender a nuestro poeta: la aventura de Coleo de Samos tuvo lugar en el 638 y la fundación de Acragante en el 580. En el 649, Zancle con ayuda de exiliados de Siracusa funda una colonia, Himera, a la que Estesícoro se refería en sus poemas.

⁷⁶ D. S. V 3, 4.

⁷⁷ Himer., or. XXVII, 27; 126 s. Colonna. PMG 270.

⁷⁸ Vibius Sequester, *De fluminibus fontibus etc.* p. 6, 6 Bursian; Sil. Ital. XIV 232 ss.; PMG 270.

Nos hallamos, pues, en la encrucijada de dos siglos, momento realmente crucial en la historia de Grecia, porque en él se plantea la profunda crisis que abre el camino hacia un mundo nuevo, del que vemos emerger el maravilloso proceso que condujo a la democracia ateniense.

En esta época a la que nos referimos contemplamos un inexorable descenso de los poderes de la aristocracia: Baquíadas en Corinto, Pentílidias en Mitilene, Basílidias en Éfeso y Eritras, antiguos γεωμόροι de Samos y ἱπποβοῦται de Calcis van perdiendo poco a poco su prestigio y sus prerrogativas. Los nobles que, lanza en ristre, provistos de espada, escudo y costosa armadura, acudían a las citas guerreras en que no se estilaban las armas arrojadas, ahora van a tener que aceptar la nueva técnica de la falange de hoplitas y admitir que un Heracles, trotamundos, armado de flechas y arco y una maza, y vestido con piel de león, se gane a pulso el ascenso a la superior esfera de la vida de los inmortales.

Las protestas de Hesíodo⁷⁹ contra un mundo injusto en que los aristócratas, jueces, tras engullir regalos de soborno, emiten sentencias con torcidos juicios, empiezan a surtir efecto. En el nuevo mundo de la Magna Grecia, el inmediato a Estesícoro, Zaleuco de Locros y Carondas de Catana, promulgan leyes⁸⁰ que permiten la adopción y protegen a las herederas, que prohíben las ventas de *kleros* o lotes de terreno de propiedad originaria, con el fin de impedir que los privilegiados se enriquezcan en exceso a costa de los menos favorecidos. También dictan leyes directamente dirigidas contra el poder arbitrario de los aristócratas que presidían los tribunales y contra los procedimientos judiciales, típicamente nobiliarios, que a la sazón eran vigentes en clanes y fratrías. Por último, buena parte del esfuerzo de estos legisladores va encaminado a suprimir los asesinatos en serie producidos por las venganzas sucesivas entre los clanes; para ello hacen inter-

⁷⁹ Hes., *Op.* 221, 264.

⁸⁰ Arist., *Pol.* 1265 b, 12; 1274 a, 31; 1274 b, 6; 1274 b, 23; 1266 b, 18.

venir en asesinatos u homicidios la nueva institución de un tribunal estatal con decisión inapelable. A la vista de estos hechos es casi inevitable recordar que Estesícoro, autor de una *Orestía*, brindó a Esquilo la posibilidad de su *Orestíada*.

Y, justamente en esta misma línea, se nos ocurre pensar que, dejando aparte la *Orestíada* de Esquilo, de los tres grandes trágicos atenienses, es precisamente Eurípides quien por la temática de sus obras se aproxima más a nuestro poeta. En efecto, no nos parece dudoso que Estesícoro con su *Iliupersis*, *Orestía*, *Helena* y *Palinodia* haya influido en las *Tróades*, *Orestes* y *Helena* de Eurípides. Podríamos aducir otros puntos de contacto observables entre nuestro poeta y el más joven de los tres grandes dramaturgos de Atenas. Pero, de momento, lo que nos interesa destacar es que no puede ser ninguna casualidad que Eurípides, el autor de la *Medea*, el poeta trágico que puso en escena personajes que estaban muy lejos de la saga heroica y muy cerca de los espectadores de sus dramas, el que fue magnífico pintor de la pasión de amor, el introductor del tema erótico en el drama, el creador de un nuevo tipo de teatro que va a influir en la aparición de la novela, sea el que mayor influencia de Estesícoro delata en su obra. Ello se debe, tal vez, a que ambos, aunque en períodos cronológicos bien diferentes y entre sí distantes, coincidieron en vivir tiempos de crisis; y los tiempos de crisis son difíciles, fundamentalmente porque en sí aúnan elementos antagónicos, lo arcaico y lo innovador.

Con referencia a la época de Estesícoro podríamos ejemplificar ampliamente en este sentido: es la época de las tiranías, y a nuestro modo de ver, es correcta la interpretación de Burckhardt, que vio en el tirano el eslabón indispensable entre la aristocracia y la democracia.

Otro ejemplo claro de la crisis de este período es el del arte de la cerámica, que trata de romper las cadenas del estilo geométrico, para presentarnos una apariencia más

verosímil de la vida. La figura humana aparece cada vez menos sometida al rigor de la esquematización escueta. Se puede hablar, sin ofender a la verdad, de un período de experimentación artística: también aquí descubrimos, junto a viejas supervivencias del estilo geométrico, clarísimos rasgos de una nueva habilidad, que anuncia la maravillosa pintura ática de figuras negras. La cerámica corintia en su conjunto, que presupone una fuerte industria basada en la afianzación de la moneda, y la temática favorita de la época (Heracles, centauros, Gorgonas, etc.) confirman la innovación. En arquitectura hay que reconocer que estamos ante un espléndido momento del que hablan precisamente los templos tan bien conservados de Sicilia e Italia meridional. La piedra ha sustituido a la madera y empiezan a probarse con éxito los nuevos estilos. En suma, volviendo a la crisis de la nobleza, no es ningún milagro que antes de que Pisístrato se adueñe de la Acrópolis de Atenas, surja un Solón, un buen ciudadano más que un tirano, imbuido de una honda responsabilidad en su empeño de hacer triunfar el bien común sobre las particulares prerrogativas de una aristocracia a la que él mismo pertenecía. Y Pítaco, *aisymnetes*, conciliador, en Mitilene de Lesbos, también es un indicio claro de la tensión crítica del momento.

Ante este panorama crítico no es de extrañar que Estesícoro, el más homérico de los poetas, comunicara un rumbo nuevo a su poesía. Es fácil comprobar que al lado de los homerismos de nuestro poeta hay elementos totalmente nuevos, considerables innovaciones de un autor de *Palinodias*⁸¹, que, consciente de que componía para un público cada vez más alejado del aristocrático código del honor y modo de vida nobiliario, creó nuevos poemas por él mismo llamados δαμώματα⁸². Así se explica que la temá-

⁸¹ P. Oxy. XXIX, fr. 26, col. I; PMG 193.

⁸² Ar., Pax 797 ss.; PMG 212.

tica de las creaciones de Estesícoro coincida con la de la épica posthomérica, que tan desagradable resultaba a Calímaco, y que sea precisamente esta misma temática la que se introduce en la tragedia griega.

ANTONIO LÓPEZ EIRE

COMEDIA ATICA Y SOCIEDAD ATENIENSE

I

CONSIDERACIONES GENERALES EN TORNO A LA COMEDIA MEDIA Y NUEVA

1. Bajo el título general de «Comedia ática y sociedad ateniense» pretendo abordar en estos trabajos el estudio de los principales tipos cómicos del drama tardío ateniense desde una doble perspectiva literaria y sociológica. Como creaciones literarias los personajes de la comedia gozan de los amplios privilegios de los seres nacidos en el país de la ficción donde toda anarquía y extravagancia tienen carta de naturaleza. Pero esa libertad, especialmente ostensible en los protagonistas de la comedia aristofánica, no es más que una libertad también ficticia. El héroe cómico de Aristófanes puede trascender los condicionamientos políticos y sociales, transgredir las leyes biológicas, ascender al cielo o bajar a los infiernos, burlarse de los hombres y los dioses, hacer que prevalezca sobre todos y contra todo su propia voluntad. Lo que es incapaz de conseguir es romper con las tiránicas exigencias de la «comedia de la idea dominante»¹ que, obsesa por el mensaje, renuncia a la coherencia de la trama, quebranta la unidad de los caracteres y hasta destruye la misma ilusión escénica,

¹ La denominación es de T. B. L. WEBSTER, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, 1953, 67 ss.

cuando el poeta habla por cuenta propia en boca del corifeo en la parábasis. Sometido el personaje principal a las veleidades de semejante servidumbre, ¿qué decir de los personajes secundarios reducidos a contrapunto ridículo de las estupendas hazañas del héroe cómico?

La Comedia Antigua, encorsetada por estrictas normas formales, de un lado, y distorsionada, del otro, por las exageraciones de la fantasía, se antoja documento de menguado crédito para las conclusiones de orden histórico. Pero, no obstante, la enorme abundancia de sus alusiones concretas a acontecimientos e instituciones, la riqueza de sus invectivas personales, su mismo carácter político y polémico, hacen de ella cantera inagotable de datos para el historiador y el sociólogo. Valga mencionar aquí el libro ya clásico de Viktor Ehrenberg² sobre la sociedad contemporánea de Aristófanes.

2. Paradójicamente la Comedia Nueva de finales del siglo IV, según nos es conocida por los amplios fragmentos de Menandro y las imitaciones romanas de Plauto y de Terencio, pese al conocido tópico que la define como *imitatio uitae*³, es mucho más pobre en datos concretos. Sus personajes fundamentales son el joven enamorado y disoluto, el siervo astuto e intrigante, el padre riguroso, la joven deshonrada, la hetaera, la vieja malhumorada, a los que acompañan secundarios figurones, como el soldado fanfarrón, el filósofo, el médico, el alcahuete, el parásito y el cocinero. Los argumentos, de trama a menudo complicada, son monótonos en las combinaciones de los mismos elementos y de un sentimentalismo trágico-cómico a veces irritante. Amores contrariados, niños expuestos, violaciones, reconocimientos y final feliz en boda o doble boda se repiten hasta el hastío, dando una impresión harto

² *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford, 1951.

³ Cf. DONAT., *De Comedia* V 1: *comediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis* (ap. G. KAIBEL, *Com. Graec. frag.* I, pág. 67).

pobre del nivel moral, de los gustos y de los ideales de la sociedad que se recreaba con tales piezas.

Ante una imagen semejante de la Atenas de finales del siglo iv la reacción de los estudiosos varía de acuerdo con su mentalidad y temperamento, tal como el airado o complacido espectador toma postura frente al Chicago corrupto y violento de las películas de gangsters. El fanático de la Atenas del siglo v verá en estas comedias un claro signo de decadencia, de crisis patriótica y religiosa, de agotamiento físico y moral; el filólogo marxista descubre el fiel reflejo en ellas de una sociedad burguesa, anodina y vulgar; el mesurado y el acomodaticio saben encontrar aspectos amables en ambiente semejante y reconocen la deuda inmensa contraída por la civilización europea con los tópicos humanitarios que salpimentan los parlamentos de los personajes; por último, el escéptico avisado se niega a reconocer valor testimonial alguno a la Comedia Nueva ni para la contingencia histórica ni para la sociología, por estimar pura ficción la trama y convencionales los rasgos de sus protagonistas⁴.

3. Y como siempre ocurre, la razón es de todos y de ninguno. Para enjuiciar el valor testimonial de la Comedia Nueva es preciso: primero, reconstruir su génesis y evolución, como heredera que es de una tradición secular de representaciones dramáticas; segundo, imaginarse su función dentro de la sociedad ateniense contemporánea. El primer punto es fundamental para ponderar lo que hay en ella de convenciones tradicionales adaptadas sucesivamente a las circunstancias cambiantes de la realidad. Vale en especial esto para el enjuiciamiento de los *dramatis personae*, continuadores, por un lado, de puros entes de ficción, provistos de las características exigidas por su cometido escénico, y por otro, reflejo de realidades sociológicas netamente definidas que debe modificarse y ajustarse al cambio de circunstancias, so pena de perder su representabi-

⁴ Sobre esta cuestión, cf. lo dicho en II § 18.

lidad. El teatro, como todas las creaciones humanas, se rige por unas normas propias que no son exactamente correlativas a las imperantes en una realidad histórica y social determinada. Pero, si cabe el desfase entre el grado evolutivo de una determinada manifestación artística y el de una sociedad cualquiera, este desfase jamás puede llegar al anacronismo, so pena de la muerte de dicha manifestación. El tipo del «gracioso» en un teatro cómico actual no se presenta evidentemente con la misma compostura que en la comedia de Lope o en la de Arniches. Y ello por la externa exigencia de ajustarse a las nuevas realidades para no perder valor referencial, y por la exigencia interna también de renovación propia del arte. No es difícil, pues, comprender que los «caracteres», aun dentro de la fijeza de sus rasgos, se presenten con semblante diferente en el transcurso del tiempo.

4. Pero, como sobre los orígenes de la Comedia no hay acuerdo, voy a relegar para más adelante este tema escabroso, para hablar brevemente de lo que, a mi ver, era el objetivo perseguido por los comediógrafos de finales del siglo IV, por un Dífilo, un Filemón, un Menandro. Considerar, para centrarnos en el más representativo de todos, que Menandro trató de imitar la vida, hasta el punto de quedar en lo incierto quién imitó a quién⁵, es llevar a sus últimos extremos la teoría de las artes como «imitación». Que se propusiera componer sus comedias conforme a las teorías aristotélicas o dar tratamiento escénico a las investigaciones de Teofrasto sobre los caracteres⁶, es asimismo

⁵ Ἀριστοφάνης ὁ γραμματικὸς εὐστοχώτατα πεποίηκεν εἰς αὐτὸν ἐκεῖνο· ὦ Μένανδρε καὶ βλε, πότερος ἔρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο; (SYRIAM., *Comment. in Hermog.* II 23 Rabe = *Testim.* 32 K.-Th.).

⁶ Sobre esta cuestión, vide los trabajos de TIERNEY, «Aristotle and Menander», *Proc. Roy. Ir. Acad.* 43, Sect. C 1936; W. SCHMID, «Menanders Dyskolos und die Timonlegende», *RhM* 122, 1959, 157-182; P. STEINMETZ, «Menander und Theophrast. Folgerungen aus dem Dyskolos», *RhM* 103, 1960, 185-191 y A. BARIGAZZI, *La formazione spirituale di Menandro*, Turín, 1965.

harto dudoso. En un trabajo anterior⁷ he demostrado, creo que con suficientes visos de probabilidad, la deuda de Menandro con un inmediato predecesor suyo en la temática, en los motivos, en la métrica, en el ideario y hasta en la misma fraseología. Menandro —y lo mismo que digo de él puede valer de Dífilo o Filemón— quedaba con ello debidamente encuadrado dentro de una tradición dramática ininterrumpida, lo que valía para apreciar adecuadamente sus desvíos o innovaciones dentro de la misma, sin necesidad de hacer de él un revolucionario o de entroncarle con tradiciones —la tragedia, la filosofía— ajenas al arte que cultivaba. Menandro aprendió a componer sus piezas asistiendo a las representaciones de las obras de sus inmediatos antecesores, que no escribían ya «comedias de la idea dominante», sino piezas pensadas fundamentalmente para entretener, aunque para lograr ese fin ocasionalmente recurrieran al escarnio de personajes de poca monta, a la velada alusión política o a la suave crítica social.

5. A los dos siglos de vida, cualesquiera que hayan sido sus orígenes, la comedia se había secularizado por completo y, salvo las fechas de las representaciones, tenía la misma relación con Dioniso que la verbena de San Isidro con un posible culto al Santo. Encontrar como Gilbert Murray⁸ huellas de un rito de fecundidad en los banquetes nupciales con que suelen terminar las piezas es darle excesivas alas a la especulación. Rastrear intenciones políticas o moralizantes en la Comedia Nueva es asimismo pecar de excesiva sutileza interpretativa; lo cual —por supuesto—

⁷ «Alexis y Menandro», *Est. Clás.* 14, 1970, 311-345.

⁸ «Ritual Elements in the New Comedy», *CQ* 37, 1943, 46-54. No resistimos la tentación de reproducir el sarcástico juicio que le merece a Dunkin este trabajo: «The transition from Old to New Comedy, would, therefore, at least according to this highly ingenious kind of speculation, have signified little more than a simple reflection of the demand for a more refined fertility magic» (*Post-Aristophanic Comedy. Studies in the Social Outlook of Middle and New Comedy at both Athens and Rome*, Urbana, 1946, pág. 55, nota 57).

no quiere decir que no se desprendan de sus piezas, como de toda obra que opera sobre datos de la experiencia humana, moralejas aplicables a cualquier hijo de vecino en situación análoga a la escenificada. Para Menandro la Comedia era simplemente un arte que operaba con elementos muy simples —los tipos heredados—, con los cuales, como piezas prefabricadas, había que construir una trama ajustada a la estructura δέσις/λύσις, con un final feliz, cuanto más hábilmente mejor. Probablemente, si se le hubiera preguntado su opinión sobre sus comedias, hubiera respondido como el Sócrates del *Fedro* decía de toda obra escrita, que eran no más que παιδιά, un mero juego. En la Comedia Nueva evidentemente nos topamos con un arte por el arte, como solaz, entretenimiento o evasión, dirigido a un público que, como el de las comedias fílmicas americanas, admiraba las formas de vida de las clases acomodadas atenienses y gustaba de ver escenificados sus problemas, exigiendo, eso sí, una solución satisfactoria a los mismos.

Pero lo mismo cabe decir de la comedia de una generación anterior, como lo confirma el testimonio de Platón, quien, a pesar de todos sus esfuerzos por restituir a las representaciones cómicas su supuesto valor educativo (ἄνευ γὰρ γελοίων τὰ σπουδαῖα καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τὰ ἐναντία μαθεῖν μὲν οὐ δυνατόν, *Leg.* VII 816 d), se ve obligado a reconocer que la comedia, al menos en el concepto general, es un mero juego destinado a provocar la hilaridad (δοῦσα μὲν οὖν περὶ γέλωτά ἐστιν παλγνία, ἃ δὲ κωμῳδίαν πάντες λέγομεν, *ibid.* 816 e). Platón, asimismo, tiene plena conciencia de la interrelación entre público y autor y se queja amargamente de la decadencia del teatro, a partir del momento en que el público, en lugar de seguir las representaciones en silencio, mostró con gritos y aplausos su aprobación a los poetas (*Leg.* 700 c-d), erigiéndose en crítico de su labor. De esta manera, a los efectos perniciosos de las artes miméticas en el auditorio, señalados en la *República*, se vienen a sumar los producidos por las

exigencias de los gustos del vulgo en las artes dramáticas, llegándose a esa situación que despectivamente denomina «teatrocracia» (*Leg.* 701 a). No cabe testimonio más explícito de que la comedia se había convertido en su época en un arte de consumo, en el que, si los autores moldeaban las aficiones del público hasta cierto punto, los gustos de éste condicionaban en grado mucho mayor las directrices de la creación dramática.

Aristóteles corrobora, no ya la secularización, sino la trivialización de la comedia, al oponerla como μίμησις φαυλοτέρων (*Poet.* 1449 a 30) a la tragedia, que es una imitación de «cosas serias» (*ibid.* 1449 a-b 8 y 1449 b 24), y al definir lo ridículo como ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν frente a la ἀμαρτία (1453 a 10) de funestos resultados que constituye la esencia de lo trágico. La función social de la comedia y su justificación como arte la pone en la necesidad de descanso y de distracción que tiene el ser humano: δοκεῖ δὲ ἡ ἀνάπαυσις καὶ ἡ παιδιὰ ἐν τῷ βίῳ εἶναι ἀναγκαῖον (*Ethic. Nic.* IV 8, 14, 1128 b 3). La comedia vendría a ser para la colectividad lo que es la διαγωγή μετὰ παιδιᾶς en el trato individual (*ibid.* 1127 b 35). Por lo demás, el Estagirita estaba tan consciente como Platón de las presiones ejercidas en la creatividad de los dramaturgos por las debilidades del público (διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν), que les impone a los trágicos contra toda ley estética dar un final feliz a sus piezas (ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς, *ibid.* 1453 a 35), cuando eso —añade con cierta ingenuidad— es lo propio de la comedia.

6. Hechas estas consideraciones, llega el momento de abordar de frente el problema genético hasta aquí demorado. Un simple cotejo en lo formal y en lo temático de la Comedia Antigua, tal como está representado en Aristófanes, con cualquiera de las piezas de la Nueva delata al punto diferencias fundamentales. La Comedia Antigua carece de trama y de caracteres; en la Nueva faltan el *agón*,

la *parábasis*, las partes corales, la «idea dominante», las alusiones políticas. Su estructura en cinco actos, la técnica dípica de caracterizar los personajes, el elemento erótico y el gran papel desempeñado en ella por el prólogo y la *anagnórisis* están mucho más cerca de la tragedia sofoclea tardía y, sobre todo, de la de Eurípides que de la comedia aristofánica. Integrantes también de la tragedia son las esticomitias, el monólogo, el epílogo y el θεός ἀπὸ μηχανῆς, es decir, la aparición de un dios o una persona de forma inopinada para resolver un conflicto sin salida. Por todo ello, habida cuenta del tono serio —tragicómico diríamos más bien— de la comedia menandrea, y del comedimiento de su lenguaje, tan lejano de la jocosidad desbordada y las licencias verbales de la Ἀρχαία, no es de extrañar que la tesis de una dependencia por parte de Menandro, en lo formal y en la temática, respecto de Eurípides, tan aficionado a alguno de los recursos enumerados, a la φθορὰ παρθένων, exposición de niños ilegítimos, y ἀναγνωρισμός ulterior de padres e hijos o hermanos, haya contado siempre con firmes partidarios como Pasquali⁹, Büchner¹⁰ y Pertusi¹¹.

7. En realidad, semejante enjuiciamiento es excusable si se tiene en cuenta el lamentable estado en que se conservan los restos de la Comedia del siglo IV anterior a Menandro. Si se exceptúan las Ἐκκλησιάζουσαι, el Πλοῦτος y el *Persa* de Plauto, cuyo original es, sin duda, anterior a Alejandro Magno, de alrededor de los 600 títulos y los 40 autores conocidos, sólo nos ha llegado una mínima parte, tamizada por los gustos e intenciones especiales de los transmisores de fragmentos¹². Las tres cuartas partes

⁹ «Studi sul dramma attico. II. Menandro ed Euripide», *At. e Rom.* 21, 1918, 57-77.

¹⁰ «Die Neue Komödie» en Id., *Studien zur römischen Literatur* VII, Wiesbaden, 1968, 138-139.

¹¹ «Menandro ed Euripide», *Dioniso* 16, 1953, 27-63.

¹² El número de autores y de obras tuvo que ser bastante mayor. El ANONYM., *Περὶ κωμῳδίας* 12 (Kaibel, *CGF* I, pág. 9) eleva el número de poetas a 57 y el de sus piezas a 607, en tanto que Ateneo (VIII 336 d)

de ellos se encuentran en Ateneo para ilustrar temas de tan poca monta como peculiaridades de la comida, bebida, cocineros, cortesanas y parásitos. Una quinta parte son aforismos recogidos por Estobeo, otros son referencias a filósofos en Diógenes Laercio o se ocupan de cuestiones de léxico como los conservados en Pólux, Focio y la *Suda*. De todo ello apenas cabría colegir otra cosa que la de haber sido «eating, sex, riddles, philosophy, literature and life» los «main topics»¹³ de la comedia del siglo iv. Pero esta impresión superficial, a poco que se deje correr la imaginación sobre las sugerencias de los títulos conservados, y se medite sobre las consideraciones de Aristóteles o el prólogo de la *Poiesis* de Antífanos, se revela en seguida injusta. Los poetas de este siglo se impusieron como programa las palabras de Aristófanes en *Las avispa*¹⁴, y aspiraban sobre todo a la originalidad, aunque su gran fecundidad les obligara a veces a plagiar por rapidez de ejecución¹⁵. La pena es la imposibilidad de compulsar esa supuesta «originalidad» en piezas enteras.

8. No obstante, alguna idea cabe formarse de los rasgos generales de toda esta producción teatral perdida —llamada Comedia Media por Marco Aurelio¹⁶, Apuleyo¹⁷ y otras autoridades tardías¹⁸— a partir de las últimas piezas de

afirma haber leído más de 800 comedias de la *Mese*; cf. las consideraciones de Körte al respecto (*RE* XI 1, s. v. «Komödie», cols. 1265-1266).

¹³ Cf. NORWOOD, *Greek Comedy*, Boston, 1932, 41 y la crítica de Lever en pág. 167 de «Middle Comedy, neither Old nor New but Contemporary», *Cl. Journ.* 49, 1953-1954, 167-181.

¹⁴ Ἄλλὰ τὸ λοιπὸν τῶν ποιητῶν, | ὧ δαιμόνιοι, τοὺς ζητοῦντας | καὶνὸν τι λέγειν κάξευρίσκειν | στέργετε μᾶλλον καὶ θεραπεύετε, | καὶ τὰ νοήματα σφύσθη' αὐτῶν... (vv. 1051-1055).

¹⁵ Alexis escribió 245 comedias, de las que conocemos seis títulos sin fragmentos y 130 con ellos; Antífanos, 260, de las que conocemos un título sin fragmentos y 134 con ellos (cf. E. MENSCHING, «Zur Produktivität der Alten Komödie», *MH* 21, 1964, 15-49). Sobre los plagios de Alexis, vide A. KÖRTE, *RE* XI 1, 1921, s. v. «Komödie», col. 1266.

¹⁶ Εἰς ἑαυτὸν XI 6.

¹⁷ *Florida* III 16.

¹⁸ Pólux, Ateneo, Platonio, el Anónimo «Sobre la comedia», el *tractatus Coislinianus*, los escolios a Dionisio, la *Suda*.

Aristófanes, las alusiones contemporáneas y el examen de los fragmentos. Comencemos, como es de justicia, por comentar lo que los hombres del siglo iv dijeron sobre la índole de sus comedias. Aristóteles en un archiconocido pasaje de su *Poética*¹⁹ contrapone la historia a la poesía, calificando esta última de más filosófica por exponer «más bien» lo general (τὰ καθόλου) y referir aquélla los hechos particulares (τὰ καθ' ἑκάστων). Si la historia se ocupa, por ejemplo, del relato de τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν, a la poesía le incumbe dilucidar el tipo de parlamentos y de acciones que corresponden según lo verosímil o lo necesario a un individuo de un modo de ser determinado. Y este cometido de clasificar la realidad psicológica y social del hombre, así como el de ordenar en casilleros correlativos sus formas de pensar, expresarse y obrar, es el que asume, más que ningún otro género «poético», la comedia. Los comediógrafos idean un argumento (μῦθος), basándose en probabilidades (διὰ εἰκότων); buscan después nombres para sus personajes, adaptando sus discursos a su modo de ser y obrar, y componen así una comedia en la que los espectadores ven reflejados los hechos y los dichos de los individuos múltiples de su entorno, debidamente encuadrados en sus circunstancias de edad, sexo, profesión y condición social. Y precisamente en la satisfacción intelectual de identificar los entes de ficción con las realidades sociológicas contemporáneas reside el gozo deparado por la creación artística, que para Aristóteles no era sino μίμησις (imitación). Esto era lo que realizaban, según el testimonio del filósofo, los cómicos de su época a diferencia de los λαμβοποιοί que hacían blanco de sus invectivas a los individuos de carne y hueso.

9. En otro lugar, ya no de la *Poética*, sino de la *Ética a Nicómaco*²⁰, Aristóteles contrapone el hombre de humor (εὐτράπελος) al chocarrero (βωμολόχος), ejemplificando su

¹⁹ 9, 1451 b, 1-15.

²⁰ IV 14, 8, 1128 a 20.

mutua oposición con los distintos procederes de los cómicos antiguos y contemporáneos, a los que lógicamente llama «nuevos» (καινοί). A los antiguos les hacía reír el lenguaje grosero y directo, propio de quien en sus chanzas es ἄγροικος καὶ σκληρός. A los modernos, en cambio, les complace la alusión velada o indirecta, más propia del hombre libre y educado que del esclavo y del inculto, lo cual implica —añade— una notoria diferencia de decoro: διαφέρει δ' οὐ μικρὸν ταῦτα πρὸς εὐσχημοσύνην. En resumen: las características de la comedia contemporánea de Aristóteles, desde la perspectiva del filósofo, son: 1) el μῦθος o trama argumental; 2) la verosimilitud de éste; 3) la universalidad de los protagonistas y de la acción (secuela lógica de la verosimilitud de la intriga); 4) la alusión indirecta (ὀπίνοια); 5) la εὐσχημοσύνη o decoro.

10. Confrontados los puntos de vista aristotélicos con la opinión que tenían los propios comediógrafos sobre su tarea, saltan a la vista las concordancias. Antífanos en su Ποίησις²¹ hace hablar de esta guisa a la Comedia:

La tragedia es un género feliz en toda obra, ya que en primer lugar los espectadores reconocen los argumentos antes de hablar nadie, de modo que el poeta no tiene más que recordarlos. Si se pronuncia el nombre de Edipo, ya conocen por entero el resto: su padre, Layo, su madre, Yocasta, sus hijos, sus hijas, qué le va a ocurrir, qué ha hecho. Si a su vez se menciona a Alcmeón, inmediatamente quedan mencionados todos sus hijos, y que en un arrebató de locura mató a su madre, y que acto seguido llegará Adrasto enfurecido y se marchará de nuevo y regresará otra vez. Encima, cuando ya son incapaces de decir nada y se les ha acabado por completo el aliento en sus dramas, levantan, como si fuera un dedo, la μηχανή y los espectadores se dan por satisfechos. En cambio, a nosotros no nos es posible eso, sino que tenemos que inventarlo todo: nombres nuevos, asuntos nuevos, parlamentos nuevos y,

²¹ Fr. 191, II 256 Edm.

por añadidura, lo ocurrido anteriormente, lo que está pasando ahora, la terminación y el arranque. Si pasa por alto un solo punto de éstos un *Cremes* o un *Fidón*, se le silba. Pero a *Peleo* y a *Teucro* les es posible hacerlo.

Según esto, lo importante en la comedia es la invención (*εὑρεσις*) y la novedad en la trama, que debe construirse imaginando previamente los antecedentes, y acabar de un modo coherente con ellos y la acción representada sin echar mano del cómodo recurso del *deus ex machina*. Si Antífanos expone aquí ideas tomadas de la *Poética* de Aristóteles, como parece estimar Webster²², o por el contrario expresa el sentir y la praxis común de los comediógrafos de su época, que darían la base a la doctrina del filósofo, es algo que no nos incumbe discutir. Lo que sí nos interesa es saber hasta qué punto estos asertos corresponden a lo que por otros caminos podemos conocer de la Comedia Media.

11. En efecto, las palabras de Aristóteles parecen tener más bien su aplicación a la *Nea*, lo que vendría a apoyar la tesis de la Comedia bipartita de Fielitz²³ y de Kock²⁴, planteando el problema anteriormente aludido del salto brusco de la *Archaia* a esta diferente modalidad dramática. De ahí que sea preciso contrastar con otros testimonios y con los propios textos conservados los asertos de Aristóteles, para que resalte lo que tienen de reflejo fiel de la realidad o más bien de *desideratum* especulativo. Una

²² *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, 1953, pág. 58.

²³ *De Comoedia Attica bipartita*, Diss. Bonn, 1866.

²⁴ CAF II 12 ss. Kock acepta la línea argumental de Fielitz, quien, basándose en que los autores anteriores al siglo II d. J. C. sólo mencionan una comedia «antigua» y otra «nueva» (Vell. Pat. I 16, 3, Quint. Inst. Or. XI 65-72, Dion. Or. XVIII 6, Plut. Quaest. conv. VII 8, 3, 712 a), niega la existencia de la «media», habitualmente admitida, suponiendo que sería una división ideada por algún gramático de la época de Adriano. Pero, con razón, opone A. Körte: «Dass in Hadrianischer Zeit irgendwelche Grammatiker den Mut zu einer Neueinteilung der K. gehabt und diese durchgesetzt hätten, widerspricht allem was wir von Betrieb der antiken Philologie wissen» (RE XI 1, col. 1257). La división tripartita de la comedia en antigua, media (ca. 400-320 a. J. C.) y nueva, debe remontar a la filología alejandrina.

ojeada a los títulos conservados permite establecer una doble división en la temática de la Comedia Media: por un lado, piezas de argumento mitológico; por otro, piezas intituladas con nombres de oficios, étnicos y relaciones de parentesco, siendo muy escasos los títulos alusivos a situaciones u objetos. Las piezas de tema mitológico o tratan directamente el mito o reproducen pura y simplemente nombres de tragedias. Körte²⁵ ha observado la reaparición de veinte títulos de Eurípides en los autores de la *Mese*, algunos tan significativos como *Alcestitis* (Antífanos), *Bacantes* (Antífanos), *Jon* (Eubulo), *Medea* (Antífanos, Eubulo), *Orestes* (Alexis), etc. De esta simple inspección se deduce que Aristóteles y Antífanos tan sólo tienen a medias razón cuando hablan, el uno de la «universalidad» y de la «verosimilitud» de los argumentos de la comedia contemporánea, y el otro de la «invención» de éstos por parte de los cómicos. Tan sólo en el segundo grupo de piezas tendrían validez los asertos anteriormente expuestos. Y de ahí que sea menester apreciar en lo que vale el adverbio *μᾶλλον* con el que atenúa Aristóteles sus afirmaciones en el pasaje anteriormente comentado de la *Poética*²⁶.

12. La lectura de los fragmentos nos permite averiguar en qué residía la *uis comica* de las comedias de tema mítico. La parodia mitológica presentaba en situaciones anacrónicas a los dioses y a los héroes, deparándoles caricaturescos rasgos que les hacían desmerecer en virtudes y aventajar en defectos a los hombres de carne y hueso. Alexis²⁷, por ejemplo, pone en escena a Heracles recibiendo de su maestro Lino la invitación de coger para revelar su

²⁵ RE XI 1, s. v. «Komödie», col. 1263. A comedias de tema mitológico aluden títulos como Ἀνθρωπογονία, Ἀσκληπιός, Γανυμήδης (Antífanos), Αἶνος, Τροφώνιος (Alexis) y la numerosa serie que lleva por nombre el nacimiento de algún dios: Ἀθηναῖς γοναί (Hermipo), Ἀρτέμιδος καὶ Ἀπόλλωνος γοναί (Filisco), Ἀφροδίτης γοναί (Antífanos, Filisco), Διονύσου γοναί (Anaxándrides).

²⁶ Cf. § 8 y nota 19. La frase en cuestión aquí dice: ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

²⁷ Fr. 135, II 436-438 Edm.

naturaleza un libro de una biblioteca, donde, junto a Orfeo, Homero y Hesíodo, están las obras de Epicarmo —un detalle significativo sobre el que habremos de volver más adelante (§ 14)—, las de los trágicos y las de autor tan reciente como Quérilo de Samos. Heracles toma un tratado de cocina, lo que le vale la felicitación de Lino. En la misma pieza se hacía alusión a un famoso médico de la época, especializado en la curación del morbo sacro, Menécrates, apodado Zeus²⁸. Por su parte, la παρατραγωδία seguía la pauta marcada por la *Archaia*, muy en especial por la comedia aristofánica, acudiendo al recurso de invertir las situaciones, como la de hacer, según señala Aristóteles²⁹, amigos a dos irreconciliables enemigos por naturaleza.

Pues bien, uno y otro tipo de comedias mitológicas derivan directamente de la Comedia Antigua. El *Plutos* de Aristófanes puede ejemplificar bien la parodia mitológica, y el *Aiolosikon* —réplica cómica del *Aiolos* de Eurípides—, con la *Medea* y *Las fenicias* de Estratis pueden valer de ejemplos de *paratragedia*. Ambos tipos de comedias, según ha estudiado ampliamente Webster³⁰, se prestaban a la crítica política, como es el caso de la *Galateia* de Nicócares y el *Kyklops* de Antífanos, basados en el dítirambo de Filóxeno de Citera, que criticaban a Dionisio de Siracusa —como después el *Dionysios* de Eubulo—, presentándole ante el público ateniense como un tirano peligroso frente a quienes propugnaban entablar una alianza con él.

13. En este tipo de obras está en su lugar la δρόνοις, que reemplaza a la αἰσχρολογία del βωμολόχος de la Comedia Antigua. ¿Pero era universal en época de Aristóteles este tipo de alusión indirecta y elegante? ¿Hasta tal punto se había perdido en la Comedia la λαμβική ιδέα y guardaban

²⁸ Cf. L. GIL-I. R. ALFAGEME, «La figura del médico en la comedia ática», *CFC* 3, 1972, 60-61.

²⁹ *Poet.* 1453 a 36: ἐκεῖ (scil. ἐν τῇ κωμῳδίᾳ) γὰρ οἱ ἂν ἐχθιστοὶ ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἰγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται καὶ ἀποθνήσκει οὐδείς ὅπ' οὐδενός.

³⁰ *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, 1953, 15 ss.

los autores la εὐσχημοσύνη? Nuestra documentación parece indicar lo contrario. Isócrates se queja en su discurso «Sobre la paz»³¹, datable del 355, de que tan sólo se concede en la democracia ateniense verdadera libertad de palabra a los demagogos y a los autores de comedias. En el 345 Esquines³² menciona sin reparo alguno violentos ataques personales de los cómicos. Anteriormente Platón había considerado oportuno tomar medidas en *Las leyes*³³ contra el escarnio de los ciudadanos en la comedia. Por otro lado, el examen de los fragmentos demuestra claramente que los cómicos de la *Mese* no fueron tan comedidos de modales ni tan asépticos políticamente como nos los pretende mostrar Aristóteles. Hace ya bastantes años le fue posible a Legrand³⁴ establecer una lista de 124 fragmentos de la Μέση con ataques personales más o menos violentos y, siguiendo su camino, más recientemente, Webster³⁵ ha reconstruido las alusiones políticas de múltiples comedias. Por otra parte, descripciones como la ofrecida por Epícrates³⁶ de la Academia de Platón distan de guardar las buenas maneras que encomiaba Aristóteles en la comedia de su época. En punto, pues, a las licencias del

³¹ Ἐγὼ δ' οἶδα μὲν διότι πρόσαντές ἐστιν ἐναντιοῦσθαι ταῖς ὁμετέραις διανοαῖς, καὶ ὅτι δημοκρατίας οὐσης οὐκ ἔστι παρρησία, πλὴν ἐνθάδε μὲν τοῖς ἀφρονεστάτοις καὶ μηδὲν ὁμῶν φροντίζουσιν, ἐν δὲ τῇ θεάτρῳ τοῖς κωμωδοδιδασκάλοις (VIII 14).

³² *Contra Timarco* 157. Durante la representación de una comedia el actor Parmenón dirigió un anapesto al coro, en el que había τινὰς πόρνους μεγάλους Τιμαρχώδεις. El público captó inmediatamente que se referían a Timarco y no al sobrino homónimo de Ifícrates.

³³ Como un caso especial dentro de la ley que prohíbe la κακῆγορία en el estado, se plantea el problema de si se debe permitir a los cómicos el burlarse de alguien cuando lo hacen en broma y sin animosidad. La conclusión es que no, proponiéndose la siguiente regulación: ποιητῇ δὴ κωμωδίας ἢ τινος λάμβων ἢ μουσῶν μελωδίας μὴ ἔξέστω μήτε λόγῳ μήτε εἰκόνι, μήτε θυμῷ μήτε ἄνευ θυμοῦ, μηδαμῶς μηδένα τῶν πολιτῶν κωμωδεῖν. De esta manera no sólo la invectiva directa, sino la ὁπρόνοια se excluyen.

³⁴ Daos. *Tableau de la comédie grecque pendant la période dite nouvelle*, Lyon-Paris, 1910, 29, 1.

³⁵ *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, 1953, 37-56.

³⁶ Fr. 11, II 354-356 Edm.

lenguaje y a la invectiva personal, la Μέση se revela, al menos en parte, continuadora de la *Archaia*.

14. Parece, por consiguiente, como si la innovación de la Comedia Nueva se limitase a la composición de μῦθοι καθόλου, pero también en este aspecto se descubre que no hizo sino adentrarse por caminos desbrozados por la Antigua. En 1921 Antón Kolář³⁷, examinando los títulos de las comedias pertenecientes a los tres períodos, llegaba a la conclusión de que los siete grupos en que podían clasificarse reaparecían en todos ellos, dándose tan sólo diferencias numéricas de distribución. Así, por ejemplo, las piezas intituladas con nombres de parentesco, escasas en la *Archaia*, abundaban en la *Mese* y en la *Nea*, en tanto que las de tema mitológico, frecuentes en la *Archaia* y *Mese*, escaseaban en la *Nea*. De ahí que llegara a la conclusión de que entre la Comedia Antigua y la Nueva no se daba en este punto concreto una diferencia cualitativa, sino una fundamentalmente cuantitativa.

Pero estamos en condiciones de poder matizar mucho más. Aristóteles en la *Poética*³⁸, si declara abiertamente ignorar quién dio los personajes, los prólogos y el número de actores a la comedia, señala que los primeros en componer argumentos (μύθους ποιεῖν) fueron Epicarmo y Formis y que el primero en abandonar la λαμβικὴ ἰδέα en Atenas y en καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους fue Crates. El significado de la expresión, después del comentario anterior al otro pasaje de la *Poética*, es claro: Crates ensayaría por primera vez hacer un teatro con trama argumental y personajes típicos, de acuerdo más o menos con el que hizo anteriormente Epicarmo en Sicilia. Una simple ojeada a los diez títulos conocidos de sus piezas parece corroborar el aserto de Aristóteles: cuatro de ellos aluden a comunidad de origen (*Los samios* I 164 Edm.), residencia

³⁷ «Der Zusammenhang der Neuen Komödie mit der Alten», *Philol. Woch.* 41, 1921, 688-696.

³⁸ 1449 b 5.

(*Los vecinos* I 154 Edm.), *status* jurídico (*Los metecos* I 162 Edm.) y profesión (*Los oradores* I 164 Edm.), lo que, si no supiéramos que el *floruit* de Crates debe ponerse ca. 450 a. J. C., nos remitiría a un autor de la *Mese* o de la *Nea*. Pero en apoyo del testimonio aristotélico no sólo puede aducirse esta inferencia plausible, sino la evidencia documental de los últimos hallazgos papirológicos. Por una noticia del lacedemonio Sosíbio³⁹ conocíamos la existencia de un «juego» cómico (κωμικὴ παιδιὰ) espartano representado por los llamados δικηλισταί, en el que con lenguaje vulgar (εὐτελεῖ τῇ λέξει) se imitaba a personajes de la vida real, por ejemplo, un ladrón de frutas o un médico extranjero. Por otra parte, un papiro publicado recientemente por Rea⁴⁰ nos ha dado la lista de las obras de Dinóloco, hijo o discípulo de Epicarmo, según la *Suda*, y ἀνταγωνιστῆς Ἐπιχάρμου de acuerdo con Eliano (*Nat. an.* VI 51). En ella junto a siete títulos de tema mitológico se encuentra un Ἱατρός, probablemente seguido de un título alternativo. Pues bien, en Crates precisamente aparece por primera vez el ξενικός Ἱατρός en la Comedia ática, disponiéndose a aplicar una ventosa y amenazando con practicar una incisión⁴¹. Un descubrimiento papirológico viene a comprobar, por tanto, la suposición de Körte de que en la comedia de Crates había «realistische Sittenschilderungen» a la manera de Epicarmo, aunque por desgracia no se pudiera demostrar por los fragmentos⁴². El médico que como tipo cómico tan sólo nos era conocido en los *Menaechni* de Plauto, es aludido en la versión ateniense del extranjero como *medicus dorice loquens* en la *Mandragerizome* de Alexis⁴³ y en una escena de la *Aspis*⁴⁴ de Menandro recientemente devuelta por los papiros. Con todo ello

³⁹ *Apud* Athen. XIV 621 d.

⁴⁰ *The Oxyrhynchus Papyri* 33, 1968, pág. 74.

⁴¹ Fr. 41, I 168 Edm.

⁴² *RE* XI 1, s. v. «Komödie», col. 1241, 28-33.

⁴³ Fr. 142, II 442 Edm.

⁴⁴ Cf. L. GIL, «Menandro *Aspis* 439-464: comentario y ensayo de reconstrucción», *CFC* 2, 1971, 125-140.

podemos trazar perfectamente la historia de un tipo cómico al que vemos: 1.º, como personaje de la farsa lacedemonia; 2.º, en el pequeño drama siciliano de Dinóloco; 3.º, en la comedia ática de Crates, es decir, en el primer ensayo ateniense de crear un teatro de tipos; 4.º, en la Comedia Media de Alexis; 5.º, en la Comedia Nueva de Menandro, y 6.º, en el teatro latino de Plauto⁴⁵.

15. Tan ilustre ascendencia descarta el influjo directo del teatro de Epicarmo, que componía comedias de tipo mitológico o sobre tipos de la vida real, en la Comedia Media, aunque ya vimos que Alexis concretamente conocía sus obras. La influencia del drama siracusano en la comedia ática se remonta al siglo anterior, como testimoniaba Aristóteles para los μῦθοι καθόλου de Crates y comprueban los hallazgos papirológicos.

Pero no fue Crates el único autor del siglo v en abrir cauces para el ulterior desarrollo de la comedia. Ferécra-tes, un contemporáneo de Aristófanes, a quien el anónimo autor del *περί κωμωδίας* califica de εὑρετικός μῦθων⁴⁶, compuso tres piezas, denominadas con nombres de heteras Θάλαττα, Κοριαννῶ, Πετᾶλη⁴⁷. En los fragmentos, sobre todo de la segunda, se encuentran con trazo firme los rasgos del tipo, según habría de presentarse en la comedia del siglo iv. A mayor abundamiento, sabemos por una noticia del *περί κωμωδίας*⁴⁸ que Ferécra-tes fue actor y émulo de Crates, con lo que la línea transmisora del influjo de

⁴⁵ Sobre el médico en la comedia, cf. Süß, *De personarum antiquae comoediae Atticae usu*. Diss. Giess., Bonn, 1905, 29-33; M. GIGANTE, «Il ritorno del medico straniero», *PP*, fasc. 127, 1969, 302-307; L. GIL-I. R. ALFAGEME, «La figura del médico en la comedia ática», *CFC* 3, 1972, 35-91.

⁴⁶ Vide nota 48.

⁴⁷ Cf. frags. 51-56, II 226-228; 67-78, II 230-234; 134-140, II 256-258 Edm.

⁴⁸ Φερεκράτης Ἀθηναῖος νικᾷ ἐπὶ θεάτρου. Γενόμενος δὲ ὑποκριτὴς ἐξήλωκε Κράτητα καὶ αὐτὸ τοῖσι δορεῖν ἀπέστη, πράγματα δὲ εἰσηγούμενος καινὰ ἡδονκίμει, γενόμενος εὑρετικὸς μῦθων (§ 8, Kaibel, *CGF* I 8). El texto está alterado, probablemente, por una doble mención a Crates que produciría un salto de ojo (e. g.: γενόμενος δὲ ὑποκριτὴς <τοῦ Κράτητος τὸ πρῶτον, ὕστερον δὲ διδάσας> ἐξήλωκε Κράτητα).

la comedia siciliana se puede seguir hasta los umbrales mismos de la *Mese*.

De finales del siglo v data el primer ensayo de teatro psicológico, el *Monotropos* de Frínico⁴⁹, basado muy probablemente en un personaje real, un tal Timón, hijo de Equécrates del demo de Colito⁵⁰, que, tras haber comprobado la ingratitud de sus amigos, rehuyó la compañía de los hombres⁵¹. Aludido personalmente por Aristófanes⁵² y Platón el cómico⁵³, sirvió de modelo a un carácter ficticio de misántropo que pasaría a la Comedia Media y Nueva. Anaxilas y Ofelión compusieron sendas piezas con el título de *Monotropos* y Antífanos un *Timón* que pudieron inspirar en buena parte el *Dyskolos* de Menandro⁵⁴.

16. Hay, pues, documentación suficiente para probar que ya desde mediados del siglo v se practicó ininterrumpidamente en Atenas un género de comedias de caracteres que se elaboró en el transcurso del siglo iv. La politización enorme del público impidió, no obstante, que esta línea teatral prosperase. Los gustos de la gente se inclinaban más bien a las violencias de la sátira política y social que a las sutilezas de un teatro burgués y psicológico. Pero esto no quiere decir que en la dirección opuesta, la del teatro al estilo aristofánico, no hubiese «caracteres», al menos en germen, que sirvieran de modelo a la *Mese*. En no pequeña parte —como veremos con más detalle en los siguientes estudios— el elenco de *dramatis personae* de la comedia posterior es una herencia directa de la *Archaia*. El joven disoluto tiene un antecedente en el Fidípides de *Las nubes* y en el Bdelicleón de *Las avispas*; el viejo gruñón en el Demos de *Los caballeros* y en el Filocleón

⁴⁹ Fr. 18, I 456 Edm.

⁵⁰ Cf. Luc. *Tim.* 7, Tzetzes, *Chil.* VII 273.

⁵¹ Cf. Plut. *Ant.* 79.

⁵² *Lys.* 809, Av. 1548.

⁵³ Fr. 218, II 558 Edm. (cf. Plut. *Ant.* 70).

⁵⁴ Cf. W. SCHMID, «Menanders Dyskolos und die Timonlegende», *RhM* 122, 1959, 157-182.

de *Las avispas*; el soldado fanfarrón en el *Lámaco* de *Los acarnienses*; el parásito adulator en el *Paflagonio* de *Los caballeros*; el esclavo impertinente en el *Jantias* de *Las ranas* y el *Carión del Pluto*. La *Mese* y la *Nea* heredaron de la *Archaia* los nombres parlantes, que si en ésta designan un determinado individuo como *Bdelicleón* o *Lisístrata*, luego habrían de servir para caracterizar a tipos representativos de clases sociales, parásitos, soldados, heteras, etc. A la comedia antigua remontan, igualmente, las figuras alegóricas, aunque con una modalidad nueva de empleo: ya no toman parte en la acción como actores, sino que se limitan a recitar el prólogo, a la manera de la tragedia eurípidea.

17. Se ha seguido también la pervivencia de otros elementos de la Comedia Antigua en la *Mese* y en la *Nea*, con lo cual las influencias de la tragedia en ella se reducen considerablemente. Kolář⁵⁵ encontraba restos del agón en el *Trinumnus* (627-682) y el *Rudens* (938-119), de la parábasis en el *Curculio* (462-486), de situaciones inverosímiles en *Mostellaria* y *Captivi*, etc. Los estudios más interesantes en esta dirección han versado sobre la pervivencia del coro⁵⁶ hasta Menandro, así como la del antiguo vestuario de los actores mediante la comparación con las representaciones de los vasos de cerámica⁵⁷. En lo que hace a los elementos fundamentalmente eurípeos de la Comedia Nueva cabe hallar una satisfactoria explicación, dentro de la historia misma del género, en la *paratragedia* y en la parodia directa de temas mitológicos. A estos dos cauces internos de canalización de influjos trágicos, Webster⁵⁸

⁵⁵ *Op. cit.* en la nota 37.

⁵⁶ Cf. LEO, «ΧΟΡΟΙ», *Hermes* 43, 1908, 308-311; MAIDMENT, «The Later Comic Chorus», *Class. Quart.* 29, 1935, 1-24; ZUNTZ, «De papyri Berol. 11771 comoedia Alexidi ascripta», *Mnemosyne* 5, 1937, 53-61.

⁵⁷ Cf. la bibliografía comentada por K. J. Dover en págs. 148-149 de «Greek Comedy», cap. IV de *Fifty years (and Twelve) of Classical Scholarship*, Oxford, 1968.

⁵⁸ *Studies in Greek Comedy*, Manchester, 1953, pág. 8.

añade la acción externa de Licurgo y de Aristóteles, la de «Licurgo porque estableció la del siglo v como tragedia clásica» y la de Aristóteles «porque fundó su teoría del drama en las piezas de Sófocles y Eurípides».

18. Con cuanto llevamos dicho es posible representarse la evolución de la comedia ática de la siguiente manera. Aparte de la «comedia de la idea dominante», la *Archaiá* lega al siglo iv una comedia de tema mitológico y una comedia realista, juntamente con unos cuantos tipos dramáticamente productivos. El desinterés creciente por la política, el ideal cada vez más extendido de la ἀπραγμοσύνη, aparta a los autores de la «comedia de la idea dominante», con lo cual el coro, que se erigía en portavoz del poeta en la parábasis, progresivamente pierde importancia. Únase a esto la dificultad, en un período de depresión económica, de encontrar coregos suficientemente adinerados. Agotado el campo de la parodia mitológica y trillado hasta la saciedad el de los tipos tradicionales, en las últimas décadas del siglo iv, se aborda el de la psicología, ensayándose tímidamente un teatro de caracteres. Las diferencias humanas determinadas por las circunstancias étnicas, de *status* social y oficio, no interesaban ya tanto como las que marcaba el τρόπος o el ἠθικός χαρακτήρ a los distintos individuos pertenecientes a los casilleros de la tradición. De esta manera aparecerán, fundamentalmente en el teatro de Menandro, heteras o soldados que se salen del molde común, revelando cualidades que no son las esperadas de su clase. Al propio tiempo se harán más abundantes las comedias intitulas por una especial manera⁵⁹ de ser, cuyo nombre a veces coincide con el de uno de los caracteres de Teofrasto. Y en este nuevo giro dado a los elementos tradicionales reside la novedad, el éxito y el mérito de la Comedia Nueva. El público ateniense de las dos últimas décadas del siglo iv, que no gozaba de los mismos derechos

⁵⁹ Ya frecuentes en la *Mese*, según reflejan títulos como Ἐργολικός, Ἀντερόσια, Μισοπόνηρος, etc.

políticos y en el que había profundas diferencias económicas, se consolaba viendo cómo los ricos tenían las mismas o mayores penas que los pobres y cómo éstos podían superar a aquéllos en virtud y hasta en felicidad. Hasta cierto punto, la Comedia Nueva, como producto burgués, era alienante, pero no se puede negar que en su manera especial de presentar los problemas comunes de los hombres contribuyó en grado mayor que la filosofía a propagar ese especial sentimiento de solidaridad con el semejante que habría de llamarse después *humanitas*.

19. Esta visión panorámica de la evolución de la Comedia permite hacerse una idea previa de su valor como documento sociológico. Los tipos tienen, como hemos podido ver, una considerable antigüedad en el teatro y, por consiguiente, gran parte de sus rasgos son pura convención. Pero, al propio tiempo, sus variaciones reflejan los cambios, ora en los condicionamientos socio-económicos, ora en el ámbito más sutil de los juicios colectivos de valor. Es esto algo que se puede percibir muy bien en el caso del médico. Lamentablemente se ha perdido la casi totalidad de las piezas con títulos de oficios⁶⁰, que nos hubieran deparado un testimonio inapreciable sobre la vida de la Atenas del siglo iv. No obstante, de los documentos que nos quedan, debidamente contrastados con otros de diferente naturaleza, es posible extraer datos de cierta importancia para el tema que nos ocupa.

LUIS GIL

⁶⁰ Cf. las enumeradas por Körte, *RE* XI 1, s. v. «Komödie», col. 1263, 50 ss.: Ἀκέστρια, Ἀλείπτρια, Αὐλητής, Ζωγράφος, Κναφεύς, etc., todos ellos de Antifanes.

TRAGEDIÓGRAFOS LATINOS MENORES EN EL PERÍODO DE LA REPÚBLICA

Muy dura ha sido la tradición con el teatro latino tanto republicano como imperial, hasta el extremo de no conservarnos ni una sola tragedia completa de las múltiples escritas en su período de auténtico esplendor, esto es, desde la mitad del siglo III a. J. C. hasta la caída de la República. Quizá por ello pueda parecer un poco extraño que pretendamos hablar aquí de tragediógrafos «menores», y acaso se nos pueda preguntar si es que realmente los hubo «mayores». Pues bien, sí los hubo: la personalidad y la obra de Enio, Pacuvio y Acio quedan muy desdibujadas para nosotros, víctimas de esa inclemencia de la tradición a que aludíamos, que ha querido transmitirnos solamente algunas noticias, unos cuantos títulos de sus piezas, un reducido número de fragmentos, en la mayoría de los casos meros versos sueltos. No obstante, esos tres poetas componían la tríada esencial de la tragedia latina; si los romanos, espectadores de su obra, creían poder descubrir en ella el paralelo latino de los tres grandes griegos, es indudable que en su opinión resultaban ser algo así como los tragediógrafos «mayores» de la literatura nacional. Ahora bien, que esto era así nos lo pude demostrar la lectura de unos pasajes de Cicerón:

*Quam sunt inter sese Ennius, Pacuvius Acciusque dissimiles, quam apud Graecos Aeschylus, Sophocles, Euripides...*¹.

¹ Cic. *de orat.* III 27.

...An quia delectat Enius Pacuuius Accius multi alii qui non uerba sed uim Graecorum expresserunt poetarum?...².

*Ennio delector, ait quispiam, quod non discedit a communi more uerborum; Pacuuius, inquit alius: omnes apud hunc ornati elaboratique sunt uersus, multo apud alterum neglegentius; fac alium Accio; uaria enim sunt iudicia, ut in Graecis...*³.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero parece innecesario hacerlo. Al poco tiempo de la muerte de Acio, Cicerón establece ya claramente cuál es la tríada suprema de los tragediógrafos latinos; al lado de éstos, todos los demás quedan relegados a un plano muy secundario. Las causas de ello es lo que pretendemos buscar en estas páginas; las consecuencias son muy claras: condena al olvido de aquellos dramaturgos que no consiguieron ser incluidos en esa tríada de los grandes. Semejante relegación dura hasta nuestros días, en que disponemos de amplios estudios sobre Enio y Pacuvio en especial, en menor grado sobre Acio⁴, mientras que los restantes han quedado reducidos a poco más que meros nombres diseminados en las grandes enciclopedias clásicas, en las historias del teatro latino, en los repertorios de literatura fragmentaria. Fruto de esta diseminación es que no se consiga ver cuál pudo ser su significado en la historia del teatro latino⁵.

² Ac. I 10.

³ *Orat.* 36.

⁴ Creemos que puede eximirnos de la arriesgada tarea de ofrecer aquí una bibliografía el remitir al lector a la cuidada selección hecha por H. J. METTE, «Die Römische Tragödie und die Neufunde zur Griechischen Tragödie (insbesondere für die Jahre 1945-1964)», *Lustrum* 9, 1964, páginas 7-211.

⁵ Es lo que ocurre, por ejemplo, en los artículos dedicados a ellos en la *Real-Encyclopädie* de PAULI-WISSOWA-KROLL (Stuttgart, 1893 ss.); en las historias del teatro de W. Beare (*La escena romana*, Buenos Aires, 1955, trad. española de *The Roman stage*, London, 1950) o de E. PARATORE (*Storia del teatro latino*, Milano, 1957); o en el estupendo estudio que a los autores fragmentarios ha dedicado H. BARDON (*La littérature latine inconnue*, 2 vols., París, 1952-1956).

Dicho esto, creemos que resulta clara la finalidad de este trabajo. Absurdo sería, en efecto, tratar de justificarlo queriendo conceder a los tragediógrafos «menores» una importancia que sin duda no tuvieron. No obstante, del mismo modo que la sola conservación íntegra de la obra de Catulo no ha conseguido relegar al olvido a los muchos componentes de la escuela neotérica, ni los discursos de Cicerón a los oradores republicanos, sino al contrario, también creemos que es necesario hacer justicia a unos cuantos autores que, pese a su calidad de dramaturgos secundarios, tuvieron un significado decisivo en el desarrollo del género por ellos cultivado.

Para concluir esta especie de introducción a nuestros propósitos, señalaremos que no vamos a ocuparnos tampoco de Livio Andronico y Nevio: su papel de introductor del teatro en Roma y de importante comediógrafo respectivamente, así como la labor de poetas épicos desarrollada por ambos, han hecho que se les haya concedido una mayor atención. En pocas palabras, sólo los verdaderamente «menores» para la tradición y la investigación actual nos ocuparán aquí; esperemos no ser injustos también nosotros olvidando a alguno de ellos.

ATILIO⁶

En el canon de los mejores comediógrafos republicanos que incluía Volcacio Sedígito en su libro *De poetis*⁷, concedía el quinto puesto, a continuación de Licinio Imbrex y antes de Terencio, a un cierto Atilio, que deberíamos situar en la época de Plauto, quizá algo después. Un puesto realmente importante, para un autor del que sólo nos iban a llegar tres versos sueltos. En buena estimación lo debió

⁶ Cf. F. MARX, 2 & 3) *Atilius*, *RE* II 2 (1896), col. 2076; O. RIBBECK, *Comicorum Rom. fragmenta*, Lipsiae, 1897, 3.^a ed., págs. 37-38; W. BEARE, *op. cit.*, pág. 96; E. PARATORE, *op. cit.*, pág. 160; H. BARDON, *op. cit.*, I, pág. 38.

⁷ *Apud* Gell. XV 24.

de tener igualmente Varrón, quien, según Carisio⁸, opinaba que *πάθη uero Trabea, Atilius, Caecilius facile mouerunt*, dándonos al tiempo una pista sobre su cronología al colocarlo entre los comediógrafos Trabea y Cecilio Estacio.

En cambio, el juicio de Cicerón era más severo. En una de sus cartas a Atico⁹, recuerda un verso suyo de la siguiente manera: *qua re sine, quaeso, sibi quemque scribere: 'Suam quoique sponsam, mihi meam; suum quoique amorem, mihi meum'*. *Non scite. Hoc enim Atilius, poeta durissimus...* El verso tiene todo el aspecto de pertenecer a una comedia; el mismo Cicerón alude en otro lugar¹⁰ a una de Atilio titulada *Misogynos*, cuyo paralelo habría que buscar en el *Μισογύνης* de Menandro.

Ahora bien, en otro pasaje de la obra del orador, donde se ataca a los detractores de las letras latinas¹¹, encontramos un Atilio nuevo: *a quibus tantum dissentio, ut, cum Sophocles uel optime scripserit Electram, tamen male conuersam Atilii mihi legendam putem, de quo Lucilius: 'ferreum scriptorem', uerum, opinor, scriptorem tamen, ut legendus sit.*

¿Nos encontramos ante un mismo autor, o hemos de pensar en la existencia de un tragediógrafo y un comediógrafo homónimos? Se ha querido defender la segunda solución¹², pero sin razón de peso. Creemos que para la identificación de ambos pueden servir de apoyo estas consideraciones: 1) Cicerón no hace distinción alguna entre el cómico y el trágico; 2) aplica al autor dos calificaciones muy semejantes al referirse a su vertiente cómica (*poeta durissimus*) y a la trágica (*scriptor ferreus*); 3) comedia y tragedia suelen ser cultivadas por un mismo autor en los primeros tiempos del teatro latino: Livio Andronico, Nevio, Enio.

⁸ Char. gramm. I 241 Keil.

⁹ Cic. Att. XIV 20, 3.

¹⁰ Cic. Tusc. IV 11.

¹¹ Cic. fin. I 5.

¹² Cf. F. Marx, loc. cit.

Las noticias de Cicerón son nuestra principal base de información sobre Atilio; de su obra entresacaba el orador una *Electra*, traducida de la de Sófocles, y, lo que es peor, mal traducida. Lo cual era de esperar en un poeta *durissimus, ferreus*. ¿No podría justificar esto su relegación al grupo de los «menores» y el desinterés de los autores clásicos por su producción? Volcacio le dedicaba el quinto puesto entre los comediógrafos; acaso, pues, la vena cómica tuviera en él más fuerza que la trágica, tal como le ocurría a Nevio, y a diferencia del caso de Enio.

En época de Cicerón la obra podía ser leída, y en opinión suya debía serlo... aunque sólo por un sentimiento patriótico. De ahí podemos concluir que no se pensase en la posibilidad de representarla: lo cual es justo, poseyendo buen número de las escritas por Enio, por Pacuvio, y sobre todo las recientes de Acio. A pesar de ello, no había caído en el olvido: Suetonio¹³ nos indica que, durante los juegos fúnebres en honor de Julio César, se cantaron versos del *Armorum iudicium* de Pacuvio y de la *Electra* de Atilio con una finalidad clara: *ad miserationem et invidiam caedis eius accommodata*. Quizá fue ésa la última ocasión en que la tragedia atiliana tuvo vida. Que sepamos, nunca más fue nombrada por lo escritores latinos, ni siquiera citada por los gramáticos o los anticuarios, de forma que a nosotros no ha llegado ni un solo verso. La razón parece clara en este caso: si un ferviente entusiasta de la poesía republicana, en especial de la tragedia, como fue Cicerón, la consideraba ejemplo deplorable de la poesía patria, no es fácil que otra gente pensase en leerla, ni mucho menos en llevarla a los escenarios. Justificación suficiente para el olvido de un mal tragediógrafo que, para colmo, tuvo la desdicha de ser contemporáneo de una figura de primerísimo relieve: Quinto Enio.

¹³ Suet. *Iul.* 84.

POMPILIO ¹⁴

A un epigrama incluido en un fragmento de las *Saturae Menippeae* de Varrón se reduce toda la información que poseemos sobre este tragediógrafo ¹⁵:

*Pacui discipulus dicor, porro is fuit Enni,
Enniu' Musarum: Pompilius clueor* ¹⁶.

Aclaración muy breve, pero no desprovista de contenido. En primer lugar, es un anticipo de la idea selectiva, tendente a una tríada de tragediógrafos, que hemos visto atestiguada en Cicerón; Pompilio considera grandes de la tragedia a Enio y Pacuvio; como anterior a Acio, es evidente que no puede incluirlo en su tríada, de la que además es muy lógico que quisiera formar una parte que no le concedió la posteridad, la cual hizo con él lo mismo que él hacía con Andronico, Nevio y Atilio.

Recordemos aquí una inteligente observación de W. Beare ¹⁷: «como por una especie de ordenamiento oficial, parece que hubo siempre en Roma un escritor reconocido de tragedias, mientras la tragedia tuvo vida, y raramente más de uno». En efecto, así parece haber sido desde la primera fase de la tragedia latina, ocupada en especial por Enio; su sucesor, Pacuvio, era precisamente su «discípulo», además de estar casado con una hija del maestro ¹⁸; y he aquí a Pompilio sumándose como tercer componente de la ilustre cadena, al declararse a su vez discípulo de Pacuvio.

¹⁴ Texto en O. RIBBECK, *Tragicorum Rom. fragmenta*, Lipsiae, 1898, 3.^a ed., pág. 263; W. BEARE, *op. cit.*, pág. 108; H. BARDON, *op. cit.*, págs. 52 s.

¹⁵ Estimamos, con H. Bardon, *loc. cit.*, que no hay razón de peso para considerarlo autor de sátiras; remitimos también a la obra del filólogo francés sobre ciertos detalles concernientes a Pompilio que no interesa tocar aquí.

¹⁶ Varro *Men.* 256 B.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 58.

¹⁸ Plin. *nat.* XXXV 19; imposible cronológicamente que fuese nieto, según pensó San Jerónimo: *Ennii poetae ex filia nepos* (*Chron.* pág. 142 Helm).

Sin embargo, algo debió de ocurrir para que la tradición no lo estimase justo, e inventase una anécdota, según la cual el joven Acio iba a visitar en Tarento a Pacuvio, ya anciano y enfermo, con el fin de recitarle su *Atrous*, y recibir de este modo la consagración de heredero de su tarea¹⁹. ¿En qué pudo consistir ese algo? Imposible saberlo: sólo Varrón se volvió a acordar del tragediógrafo, incluyendo en su *De lingua latina* un senario suyo, sin característica alguna de relieve:

*Heu, qua me causa, Fortuna, infeste premis*²⁰.

Pacuvio murió *prope nonagenarius*²¹ hacia 130 a. J. C.; su sucesor, Acio, cincuenta años más joven que él²², había nacido en 170 a. J. C.: en consecuencia, Pompilio, discípulo del primero, puede ser fechado con relativa aproximación en la segunda mitad del siglo II a. J. C. Pocos años más tarde, el extenso *corpus* de los escritos ciceronianos, tan llenos de alusiones a los poetas anteriores, no le concedía ni un solo recuerdo. Una vez más pensamos que hay que tener presente la selectividad de la tradición: si Varrón podía citar el epigrama de Pompilio y un fragmento de su obra, es casi seguro que Cicerón lo conociese igualmente. En suma, no es muy arriesgado pensar que nuestro tragediógrafo no haya resistido la competencia de Pacuvio y Acio.

GAYO TICIO²³

Más o menos contemporáneo de Pompilio fue el caballero romano Gayo Ticio: Macrobio²⁴ ha conservado un buen fragmento de su discurso en defensa de la *Lex Fannia*

¹⁹ Gell. XIII 2, 2.

²⁰ Varro *ling.* VII 93.

²¹ Hier. *loc. cit.*

²² Hier. *Chron.* pág. 144 Helm.

²³ Cf. F. MÜNZER, 7) *Titius*, *RE* VI A 2 (1937), col. 1555 s.; W. BEARE, *op. cit.*, pág. 108; H. BARDON, *op. cit.*, págs. 97-99; págs. 132-133.

²⁴ Macr. *Sat.* III 16, 15 s.

sumptuaria, promulgada en 161 a. J. C.; por su parte, Cicerón²⁵ lo coloca como aproximadamente contemporáneo de los oradores Lucio Licinio Craso (140-91) y Marco Antonio (143-87): fechas que acaso se puedan poner de acuerdo pensando que nuestro autor haya tenido una prolongada vida, y que su defensa de la *Lex Fannia* haya sido obra de juventud, lo cual parece muy congruente con el porte jovial del trozo que de ella conservamos.

No nos queda absolutamente nada de la obra trágica de Ticio; no obstante, no creemos rebuscar demasiado los dos textos de Cicerón y Macrobio si decimos que en ellos hemos encontrado ideas muy ricas de significado. He aquí, en primer lugar, el del orador:

Eiusdem fere temporis fuit eques Romanus C. Titius, qui meo iudicio eo peruenisse uidetur quo potuit fere Latinus orator sine Graecis litteris et sine multo usu peruenire. Huius orationes tantum argutiarum, tantum exemplorum, tantum urbanitatis habent, ut paene Attico stilo scriptas esse uideantur. Easdem argutias in tragoedias satis ille quidem acute, sed parum tragice transtulit. Quem studebat imitari L. Afranius poeta, homo perargutus, in fabulis quidem etiam, ut scitis, disertus.

Primer dato llamativo es la categoría social del tragediógrafo: nada menos que un *eques Romanus*. Que sepamos, es él quien inicia una larguísima lista de personajes importantes en la vida pública que cultivaron, al menos ocasionalmente, la poesía trágica, no como profesión esencial, sino como simples *amateurs*: en nuestro trabajo tendremos ocasión de conocer algunos otros de la época republicana; por lo que hace a la imperial, un elenco de los mismos puede encontrarse en otros artículos que hemos escrito en fecha reciente²⁶. He aquí, pues, una innovación

²⁵ Cic. *Brut.* 167.

²⁶ «El teatro latino en la época de Augusto», *Helmantica* 24, 1973, págs. 511-526; «Agonía de la dramática latina: el teatro en tiempos de los Julio-Claudios», *ibid.*, 1974, en prensa.

de Gayo Ticio que iba a tener profundas repercusiones en la historia del teatro de Roma.

Además de ello, Ticio fue igualmente el primer orador-tragediógrafo latino. En un penetrante trabajo sobre la tragedia latina²⁷, el profesor Mariner analiza entre otros aspectos diversos datos y noticias que le llevan a concluir que el romano «debía seguramente creer en una especial connivencia entre ésta y el género oratorio»²⁸. También nosotros hemos tenido hace poco ocasión de recordar la principal representación de las consecuencias de esa «connivencia», esto es, las tragedias de Séneca²⁹. Pero he aquí que Cicerón nos muestra un ejemplo clarísimo de en qué podía terminar la relación estrecha entre los dos géneros; según él, Ticio trasladaba las *argutias* que empleaba en sus discursos a las tragedias, y el resultado era obvio: *quidem acute, sed parum tragice*. En este sentido, cobra gran interés el fragmento de la defensa de la *Lex Fannia* a que hemos aludido ya³⁰, con un pintoresco retrato de unos jueces que, después de una animada partida de dados bien regada de vino, se dirigen al comicio para cumplir con las apariencias de su cargo, deteniéndose en todos los callejones para orinar lo bebido, que apenas les permite mantener los ojos abiertos. Inútil sería pretender encontrar en los discursos de Cicerón un pasaje tan vivo, tan gracioso, tan lleno de sátira maliciosa y desenfadada a un mismo

²⁷ «Sentido de la tragedia en Roma», *RUM* 13, 1964, págs. 463-492.

²⁸ *Op. cit.*, pág. 482.

²⁹ «Finalidad político-didáctica de las tragedias de Séneca», probable publicación en *Emerita* 42, 1974.

³⁰ *Macr. Sat. III* 16, 15 s.: *ludunt alea studiose, delibuti unguentis, scortis stipati. ubi horae decem sunt, iubent puerum uocari ut comitium eat percontatum quid in foro gestum sit, qui suaserint, qui dissuaserint, quot tribus iusserint, quot uetuerint. inde ad comitium uadunt ne litem suam faciant. dum eunt, nulla est in angiporto amphora quam non impleant, quippe qui uesicam plenam uini abeant. ueniunt in comitium, tristes iubent dicere. quorum negotium est narrant, iudex testes poscit, ipsus it minctum. ubi redit, ait se omnia audiuisset, tabulas poscit, litteras inspicit: uix prae uino sustinet palpebras. eunt in consilium. ibi haec oratio: 'quid mihi negotii est cum istis nugatoribus. quin potius potamus mulsum mixtum uino Graeco, edimus turdum pinguem bonumque piscem, lupum germanum qui inter duos pontes captus fuit?'.*

tiempo. En contrapartida, difícilmente este modo de escribir podía adecuarse a la tragedia, el género *grauue* por excelencia de la literatura romana; un recurso literario calificado por Cicerón de *parum tragice* es evidente que no era adecuado si se aplicaba a aquélla.

Hasta tal punto Gayo Ticio debía saltarse los cánones consagrados e intocables de la tragedia, en especial su *grauitas*, que pretendió imitarlo nada menos que un autor de comedia, Lucio Afranio. Con lo dicho, pensamos que es fácil explicar el silencio de las fuentes clásicas sobre su obra: ningún autor serio —y el latino lo es casi siempre cuando escribe— podría tomar en consideración semejante tipo de tragedia. Ahora bien, ¿por qué Ticio, provisto de ese ingenio agudo, ágil y alegre de que hacía gala en su discurso, cultivó la tragedia y no la comedia, para la que parecía mejor dotado? La respuesta es sencilla: se trataba de un *eques Romanus*; como tal, ponerse a componer comedias hubiera resultado en su tiempo una grave falta contra el *decorum* propio de su clase social³¹.

A pesar de estas deficiencias, las tragedias de Ticio fueron puestas en escena en alguna ocasión: de otro modo, no tendría explicación el que un cultivador de *atellana*, Novio, hiciese alusión a ellas en un pasaje de su comedia *Paedium*:

nec umquam
*uidit rostrum <in> tragoedia tantum Titi theatrum*³².

En resumen, Ticio nos ofrece una primera muestra de lo que puede resultar la tragedia cuando cae en manos del dramaturgo aficionado. Por tanto, no puede extrañar en absoluto la falta de trascendencia de su producción; en cambio, esa innovación que supuso al iniciar la lista de los tragediógrafos *amateurs* va a tener enormes consecuencias,

³¹ Cf. A. POCIÑA PÉREZ, *Aspectos sociológicos del teatro latino*, tesis doctoral, Univ. de Salamanca, 1973, *passim*.

³² O. RIBBECK, *Com. cit.*, pág. 321.

incluso inmediatamente: veamos a continuación a un perfecto seguidor suyo en este sentido.

GAYO JULIO CÉSAR ESTRABÓN³³

Casi lo mismo que acabamos de escribir a propósito de Gayo Ticio podría decirse sobre Gayo Julio César Estrabón, miembro distinguido de la *gens Iulia*, edil curul en 90 a. J. C., que presentó su candidatura al consulado en 88, aunque no fue elegido. Al año siguiente, era asesinado por los partidarios de Mario³⁴.

He aquí, pues, otra relevante figura de la vida política, de origen noble, senador, y además notable orador, que también se ocupó del cultivo de la tragedia en una fecha en que, aunque ya anciano, todavía vivía el último de los tres grandes trágicos, Lucio Acio³⁵.

Además de proporcionarnos las principales noticias biográficas, Cicerón ofrece un inteligente resumen de su valor como orador y tragediógrafo: *Festiuitate igitur et facetiis, inquam, C. Iulius L. f. et superioribus et aequalibus suis omnibus praestitit oratorque fuit minime ille quidem uehemens, sed nemo umquam urbanitate, nemo lepore, nemo suauitate conditior. Sunt eius aliquot orationes, ex quibus sicut ex eiusdem tragoediis lenitas eius sine neruis perspicitur potest*³⁶.

En suma, un espíritu urbano, elegante, festivo, pero carente en contrapartida de vehemencia, de lo que podríamos llamar *uis tragica*, cualidad sin la que es muy difícil imaginarse a un buen tragediógrafo. De nuevo Cicerón proporciona un retrato suyo, en todo semejante al anterior, en un pasaje del *De oratore*: ...*Quid, noster hic Caesar*

³³ Cf. E. DIEHL, 135) *C. Iulius L. f. Caesar Strabo*, RE X 1 (1917), cols. 428-431; fragmentos de su obra en O. RIBBECK, *Trag. cit.*, págs. 263 s.; W. BEARE, *op. cit.*, págs. 107 s.; E. PARATORE, *op. cit.*, pág. 215 (simple alusión); H. BARDON, *op. cit.*, I, págs. 158 s.

³⁴ Cic. *Brut.* 307; *de orat.* III 10; etc.

³⁵ Aunque nacido en 170 a. J. C., todavía lo conoció Cicerón en el año 86, en casa de Décimo Bruto (*Brut.* 107).

³⁶ *Brut.* 177.

*nonne nouam quamdam rationem attulit orationis et dicendi genus induxit prope singulare? Quis umquam res praeter hunc tragicas paene comice, tristis remissee, seueras hilare, forensis scaenica prope uenustate tractauit atque ita, ut neque iocus magnitudine rerum excluderetur nec grauitas facetiis minueretur?*³⁷. A pesar de la aclaración final, y también de esa indudable habilidad para tratar en plan cómico lo dramático, no vemos de qué modo el ingenio festivo de Estrabón podía casar con la gravedad de fondo y forma que exigía la tragedia clásica, y suponemos que ello contribuiría en no pequeña medida a restar fuerza a sus piezas.

Sin duda así lo creía Lucio Acio: Valerio Máximo cuenta una anécdota según la cual el gran tragediógrafo, aunque de condición social inferior, no se levantaba cuando Estrabón aparecía en el *conlegium poetarum*, sencillamente porque lo consideraba inferior en el cultivo de la musa trágica³⁸. Por ello, no cremos que haya que conceder mucho valor a la observación que, de pasada, hizo Asconio Pediano sobre nuestro hombre en su comentario al *Pro Scauro* de Cicerón: *inter primos temporis sui oratores et tragicus poeta bonus admodum habitus est*³⁹; la calificación *bonus admodum* referida a su función de poeta trágico no parece más que el rápido cliché típico para referirse sin demasiado criterio a un escritor, al que nos tiene tan acostumbrados, por ejemplo, la *Crónica* de San Jerónimo.

Ahora bien, su obra tuvo una cierta transcendencia, al menos entre los eruditos y anticuarios imperiales, como demuestra el hecho de que podamos encontrar alguna referencia a ella en el gramático Pompeyo Festo, dos siglos más tarde en Mario Victorino y Macrobio, y todavía en el siglo VII en las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla. Ellos nos conservan tres títulos de sus tragedias: *Adrastus*, *Teuthras* y *Tecmesa*⁴⁰, cuya temática puede imaginarse con

³⁷ *De orat.* III 30.

³⁸ Val. Max. III 7, 11.

³⁹ Ascon. *Scaur.* pág. 30 Clark.

⁴⁰ Cf. O. RIBBECK, *Trag. cit.*, págs. 263 s.

ayuda de los mitógrafos, en especial Higino, para las dos primeras ⁴¹, y del *Ajax* sofocleo para la última; no obstante, los cuatro versos conservados no apoyan en absoluto una reconstrucción:

(ADRASTVS)

*Cum capita uiridi lauro uelare imperant
prophetae sancti, caste qui purant sacra* ⁴².

(TEVTHRAS)

Flammeam per aethram late feruidam ferri facem ⁴³.

(INCERTI LOCI)

...corpusque suaui telino unguimus ⁴⁴.

Evidentemente, esta absoluta pobreza de restos no permite conclusiones sobre su estilo: así, de la diferencia métrica entre el fragmento de *Adrastus* (dos senarios) y el de *Teuthras* (un trocaico), no puede concluirse nada respecto a su utilización de los metros, como tampoco del empleo de una fuerte aliteración en el verso de esta última pieza: su utilización normal en la poesía latina, sobre todo por los tragediógrafos arcaicos, impide ver en ella un procedimiento estilístico especial de nuestro autor.

Por el contrario, una noticia de Mario Victorino hace suponer que no fueron extrañas en César Estrabón preocupaciones lingüísticas, sin duda respondiendo a un deseo de estilo; frente a la costumbre anterior de escribir y pronunciar *Alcumena*, *Tecumesa*, él fue quien *primus Tecmesam inscripsit tragoediam suam, et ita in scaena pronuntiari iussit* ⁴⁵. También él, como mucho antes Enio

⁴¹ Hig. *Fab.* 242 (*Adrastus*); 99 (*Teuthras*).

⁴² Fest. pág. 299 M. = O. Ribbeck, *Trag.* pág. 263.

⁴³ Macr. *Sat.* VI 4, 19 = O. Ribbeck, *Trag.* pág. 263.

⁴⁴ Isid. *etym.* IV 12, 7.

⁴⁵ Mar. Victorin. *gramm.* VI 8 Keil.

y contemporáneamente Acio, quería dejar su impronta en el cultivo del latín artístico.

En resumen, una vez más la tragedia latina caía en manos del autor aficionado, cuando ya su último gran representante «de oficio» vivía sus últimos años. La consecuencia fatal de esto queda bien documentada por medio de un rápido examen de aquellos que difícilmente podríamos llamar «tragediógrafos» de la época de Cicerón:

CASIO DE PARMA⁴⁶

Casio de Parma, partidario de los cesaricidas Casio y Bruto, también fue dramaturgo aficionado en más de una ocasión, según se desprende de un pasaje de Porfirión: *...scripserat enim multas alias tragoedias Cassius*⁴⁷. De entre ellas, Varrón cita en dos ocasiones un senario de la titulada *Brutus*:

*nocte intempesta nostram deuenit domum*⁴⁸.

El texto es suficientemente claro: Lucrecia está relatando a su marido y amigos la llegada a su casa del hijo de Tarquino el Soberbio y la violación de que fue víctima. Por tanto, el tema de la tragedia, evidentemente *praetexta*, es fácil de deducir: la expulsión de los reyes por obra de Junio Bruto, tratada de acuerdo con la leyenda romana. Poco antes, Acio había compuesto una *praetexta* de idéntico título y temática, pero quizá con un tratamiento un poco distinto.

La obra trágica de Casio ha sido objeto de dos estudios, que nos eximen de detenernos más sobre ella: nos referimos al breve, pero profundo, de H. Bardon en su *La littérature latine inconnue*⁴⁹, y al amplio y muy documentado

⁴⁶ Cf. O. SKUTSCH, 80) *C. Cassius Parmensis*, RE III 2 (1899), cols. 1643-1744; véanse también los trabajos citados a continuación.

⁴⁷ Porph. *Hor. epist.* I 4, 3.

⁴⁸ Varro *ling.* VI 7; VII 72; sobre la problemática planteada sobre la atribución del verso a Acio o a Casio, cf. los trabajos de Bardon y La Penna recordados más abajo.

⁴⁹ Cit., I, pág. 327.

de A. La Penna *Cassio Parmense nella storia del teatro latino*⁵⁰. Ambos autores coinciden en explicar el *Brutus* de Casio como tragedia de «tesis política»: en ella se contendría una defensa clara de la república, en un momento en que ésta agoniza, completamente natural en uno de los enemigos de la dictadura de César.

Encontramos, pues, una nueva vertiente de la tragedia escrita por autores aficionados: la expresión de sentimientos personales, convirtiéndola en medio de manifestar sus ideas políticas. Un siglo más tarde, las tragedias de Séneca nos ofrecen el punto culminante a que se puede llegar por este camino⁵¹.

LUCIO CORNELIO BALBO⁵²

He aquí un curiosísimo personaje de la vida pública en tiempos de César y Augusto, que escribió al menos una *praetexta*: se trata de Lucio Cornelio Balbo «Minor», sobrino del homónimo político de origen gaditano, que el año 40 a. J. C. fue el primer cónsul nacido en una provincia. Balbo, después de conseguir la ciudadanía romana al mismo tiempo que su tío, realizó en los años 49 y 48 a. J. C. importantes misiones diplomáticas por encargo de César. Precisamente el fracaso de una de ellas fue lo que convirtió en tema de una tragedia *praetexta* cuyo título ignoramos⁵³, y que hizo representar en su ciudad natal, Cádiz, en el año 43: *Sed praeter furta et rapinas et uirgis caesos socios haec quoque fecit, ut ipse gloriare solet, eadem quae C. Caesar: Ludis, quos Gadibus fecit... Illa*

⁵⁰ SCO 19-20, 1970-1971, págs. 286-292.

⁵¹ Cf. A. POCIÑA PÉREZ, «Finalidad político-didáctica de las tragedias de Séneca», cit., *passim*.

⁵² Cf. E. GROAG, 70) *L. Cornelius Blabus*, RE IV 1 (1900), cols. 1268-1271; L. PEDROLI, *Fabularum praetextarum quae extant*, Génova, 1954, pág. 15; págs. 74 s.; W. BEARE, *op. cit.*, pág. 295; E. PARATORE, *op. cit.*, pág. 215.

⁵³ En un detallado estudio nuestro sobre el problema («Quelques notes critiques sur le théâtre latin, I-IV», de publicación todavía imprevista), probamos suficientemente que los pretendidos títulos *Iter* (O. Ribbeck) y *Bogudiana* (L. Pedrolí), no tienen justificación alguna de peso.

*uero iam ne Caesaris quidem exemplo, quod ludis praetextam de suo itinere ad L. Lentulum procos. sollicitandum posuit, et quidem cum ageretur, fleuit memoria rerum gestarum*⁵⁴.

Extravagante personaje, quizá buen aficionado al teatro (en el año 13 a. J. C. dedicaba en Roma un teatro construido a sus expensas), y extravagante también su obra dramática: una *praetexta* sobre sus propias empresas políticas. Que sepamos, nunca antes ni después se escribió en Roma un tipo de teatro tan «particular». Razón de que el único autor que nos habla de la pieza de Casio, Cicerón, aluda a ella *praeter furta et rapinas et uirgis caesos socios*. El silencio de la tradición para con la obra de este curioso hombre parece más que justificado.

QUINTO TULIO CICERÓN⁵⁵

Veamos ahora un cultivador de la tragedia *more Graeco*, más decidido todavía: el hermano del gran orador, quien nos habla precisamente de sus aficiones de dramaturgo en algunas de las cartas a él dirigidas. Lo hemos calificado de decidido, por cuanto sabemos que en sólo dieciséis días escribió nada menos que cuatro piezas: *Quattuor tragoedias sedecim diebus absoluisse cum scribas, tu quicquam ab alio mutuaris? et ἔλεος quaeris, cum Electram et †Troadem† scripseris? Cessator esse noli et illud 'γνώθι σεαυτὸν' noli putare ad adrogantiam minuendam solum esse dictum uerum ut bona nostra norimus; sed et istas et Erigonam mihi uelim mittas*⁵⁶. Realmente, parecen muchas tragedias para tan corto plazo de tiempo. ¿Qué pretendería el autor con esa producción apresurada, de cuya existencia tenía que enterarse su hermano por una carta, y cuya única esperanza de conocerlas se cifraba en su lectura?

⁵⁴ Cic. *epist.* X 32.

⁵⁵ Cf. F. MÜNZER, 31) *Q. Tullius Cicero*, RE VII A 2 (1943), cols. 1286-1306; H. BARDON, *op. cit.*, pág. 328.

⁵⁶ Cic. *ad Q. fr.* III 5, 7.

Pero no se paró ahí Quinto Cicerón: también hizo una adaptación latina de los Σύνδειπνοι, drama satírico de Sófocles. Y he aquí que el resultado de esa redacción contra reloj, y de la dedicación marginal a un arte tan difícil como es la literatura dramática, queda reflejado en la dura crítica que le hizo su hermano: Σύνδειπνους Σοφοκλέους *quamquam a te actam fabellam uideo esse festiue, nullo modo probavi*⁵⁷. Con todo, nuestro dramaturgo no desistía: desde Britania le enviaba al orador de nuevo una *Erígona*, que éste prometía comentar cuando la hubiese leído⁵⁸. Buen ejemplo, en conclusión, de un tipo de poeta que ha abundado en todos los tiempos, por desgracia demasiado. ¡Cuánta elegía cursi han escrito boticarios rurales entre receta y receta, y cuánto Horacio y Virgilio han intentado remedar clérigos soñadores entre novena de la tarde y misa de la mañana! Suerte es que el tiempo les hará la misma justicia que hizo al centón trágico de Quinto Cicerón.

GAYO JULIO CÉSAR

La costumbre de personajes importantes de redactar una tragedia va extendiéndose ya a los jóvenes de buena familia. No será necesario esperar a Plinio el Joven para encontrar a un culto muchacho de catorce años con pretensiones de tragediógrafo⁵⁹; en la biografía de César escrita por Suetonio se recuerdan, entre otras muchas obras suyas, una tragedia *Oedipus* escrita en su juventud: *Feruntur et a puero et ab adolescentulo quaedam scripta, ut 'Laudes Herculis', tragoedia 'Oedipus', item 'Dicta Collectanea': quos omnis libellos uetuit Augustus publicari...*⁶⁰. Así, pues, la pieza de César, obra temprana, conservada entre sus papeles, nunca subió a los escenarios, ni siquiera

⁵⁷ *Ad Q. fr.* II 16, 3.

⁵⁸ *Ad Q. fr.* III 1, 13.

⁵⁹ *Plin. epist.* VII 4, 2.

⁶⁰ *Suet. Iul.* 56.

vio la luz como libro. Un fin semejante les aguardaba a otras muchas escritas en la época imperial.

SANTRA ⁶¹

Cierra este desfile de tragediógrafos eventuales Santra, gramático contemporáneo de Cicerón, de cuya obra *Nuntii Bacchi* ⁶² sólo nos queda noticia gracias a dos citas gramaticales de Novio, que ofrecen dos brevísimos fragmentos de la misma:

*ita oppletum sono
furenter omni a parte bacchatur nemus* ⁶³.

*...ex templo ex cita euadit pia
genetrix et omnis uocis expergit sono* ⁶⁴.

En ellos, Nonio ha puesto de relieve el empleo de *bacchari* (poético) y de *expergo pro expersfacio* (quizá con intención arcaizante). Probablemente en la pieza de Santra influía en alguna medida su dedicación primordial a la gramática por lo que se refiere al estilo.

CONCLUSIONES

Nueve tragediógrafos «menores» hemos encontrado en el período 240-40 a. J. C., además de los iniciadores del género (Livio Andronico y Gneo Nevio) y de los tres «mayores»: Quinto Enio, Marco Pacuvio y Lucio Acio. Muy bien pudo haber otros muchos, de los que no ha quedado noticia alguna.

⁶¹ Cf. P. WESSNER, *Santra*, *RE* I A 2 (1920), cols. 2301-2302; fragmentos de sus tragedias en O. RIBBECK, *Trag.* cit., pág. 284; de su obra gramatical, H. FUNAIOLI, *Grammaticae Rom. fragmenta*, Lipsiae, 1907, págs. 384-389; W. BEARE, *op. cit.*, pág. 108; H. BARDON, *op. cit.*, I, pág. 328.

⁶² Seguimos a H. Bardon (*loc. cit.*), que critica la corrección de O. Ribbeck, *op. cit.*, en *Nuptiae Bacchi*.

⁶³ Non. 78, 28.

⁶⁴ Non. 104, 17.

Primera característica notable es el aumento de su número a medida que avanza el tiempo, hasta el extremo de que más de la mitad de ellos se sitúan cronológicamente en pleno siglo I a. J. C. Más adelante, su cantidad seguirá multiplicándose: para el período comprendido entre 40 a. J. C. y 15 d. J. C. hemos registrado en otro lugar⁶⁵ nada menos que siete. En conclusión, es curioso comprobar que, al tiempo que la tragedia latina decae y muere en los escenarios, se acrecienta el número de sus cultivadores.

Segunda característica, de notable importancia, es que todos ellos, a excepción de Atilio, Pompilio y Santra, sean relevantes figuras de la vida política; simples cultos aficionados, que en algún momento de su vida, con frecuencia durante su juventud, sienten el deseo de escribir alguna pieza trágica. De este modo, se tiende poco a poco hacia una nueva concepción de la tragedia, interpretada como poesía escrita ante todo, aunque guardando la apariencia externa de obra dramática. Interpretación nueva que acabará por desnaturalizar la esencia misma de su estructura dramática⁶⁶.

La tragedia latina republicana ha conocido tres grandes y prolíficos cultivadores: 23 títulos conservados de Enio, 13 de Pacuvio, 45 de Acio⁶⁷, unidos a los muchos que probablemente se habrán perdido, parecen suficientes para abastecer un teatro en el que, contemporáneamente, triunfaban las obras de un crecido número de cultivadores de diversos tipos de comedia: *palliata*, *togata*, *atellana* y mimo. Empresa difícil debía ser el intento de sobresalir al lado de esos tres grandes: sin duda Atilio y Pompilio no lo consiguieron; en cuanto a los demás, creemos que ni siquiera lo intentaron.

⁶⁵ «El teatro latino en la época de Augustus», *cit.*, págs. 511 s.

⁶⁶ Cf. A. POCIÑA PÉREZ, «Agonía de la dramática latina...», *cit.*; también «Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca», *Emerita* 41, 1973, págs. ...

⁶⁷ Datos tomados de la colección de fragmentos de O. RIBBECK, *Trag.*, *cit.*, *passim*.

Para suponer que todos estos autores ocuparon un plano realmente secundario nos hemos valido de dos criterios primordiales: la opinión de los autores clásicos y el olvido de su obra. El primero pensamos que tiene un valor incuestionable; en cuanto al segundo, se nos puede argüir que entre las razones de la pérdida o conservación de los textos antiguos entran muchas otras que no son precisamente la selectiva. No obstante, notemos que la obra de todos estos autores debió de ser conocida, por ejemplo, por Cicerón; ahora bien, el orador hace alusión con increíble frecuencia a Enio, Pacuvio y Acio, casi nunca a los nueve «menores»: ¿no hay que ver en ello un criterio selectivo? Por otra parte, no ha llegado a nuestro tiempo ninguna tragedia de los tres grandes, pero disponemos de unos 230 fragmentos de las de Enio, 311 de las de Pacuvio, 548 de las de Acio: no parece que sea precisamente un fruto de la casualidad. En suma, caben dos explicaciones: o bien los gramáticos de la época imperial, principales transmisores de fragmentos, no disponían ya de los textos de la obra de algunos de nuestros nueve poetas —prueba de su escasa trascendencia—, o bien no los consideraban «autoridades» dignas de ser citadas. En ambos casos, la selección dio al traste con su obra.

Resulta indudable, pues, que el puesto secundario de estos autores se debió a la deficiente calidad de su producción. Es imposible en muchos casos saber cuáles eran las razones de esa deficiencia, pero queremos insistir en una que parece primordial en todos ellos: su carácter de dramaturgos eventuales, aficionados. Muchas veces hemos oído decir que el artista nace y se hace: lo admitimos así, sin detenernos a reflexionar sobre esa afirmación. Lo que sí sabemos con seguridad es que dramaturgo quizá se nace, pero sobre todo se hace. Es fácil encontrar un buen poema de un aficionado, pero muy difícil una buena obra teatral.

CICERÓN, ORADOR: UNA AUTOCRÍTICA Y UNA REVISIÓN

I. «UN ABOGADO ENAMORADO DE LA LITERATURA» *

«A la tercera va la vencida». En las dos anteriores ocasiones en que tengo que agradecer a la Dirección de estos cursos de Humanidades mi participación en ellos, procuré esquivar las implicaciones políticas. Creo que lo conseguí, pese a que, en la primera, a propósito de un problema literario de estructura en la epopeya de Lucano, ya el solo planteamiento en que se le hallaba producía la sensación de encontrarnos «metidos en política». La finta, sin embargo, fue sencilla y hacedera, con solo probar que era precisamente el indebido ingrediente político el que dificultaba una visión nítida de una cuestión que era en realidad de índole estrictamente literaria. En la segunda ocasión, todo fue más fácil todavía: bastaron unas leves consideraciones para invalidar el socorrido argumento que basa en tabúes políticos la preferencia de los comediógrafos latinos arcaicos por los temas de la comedia nueva de los modelos áticos y su apartamiento de los típicos de la antigua.

Este año, en cambio, la vieja sabiduría castellana se impone. Congregados aquí para recapacitar sobre la visión

* Este texto recoge la primera de las lecciones del ciclo impartido por el autor en la Universidad Internacional «Menéndez y Pelayo» de Santander dentro del Curso de Humanidades Clásicas de 1973 sobre «Los autores griegos y latinos en su mundo y en el de hoy».

actual de los clásicos, en lo que concierne a Cicerón toca reconocer que la política es componente de primer orden a la hora de filtrar el color que a él resulta corresponderle en el espectro. Lo fue en su mundo: informó su vida tanto, que le costó la vida. Lo es en el de hoy, tal vez como no lo haya sido a lo largo de toda la historia de su fama. (Un síntoma: la reproducción, hace media docena escasa de años, con honores de quinta edición, de la casi centenaria obra de T. Zielinski sobre Cicerón en el transcurso de los siglos¹. Estos siglos se cierran, al alborear el XIX, con la Revolución. He aquí, probablemente, uno de los condicionamientos de la vigencia de la obra —aparte de su magistral categoría—: lo que ha sido Cicerón para el Cristianismo primitivo, la Edad Media, el Renacimiento, la Reforma y la Ilustración cabe en sendos capítulos de un libro, en tanto que no ya para criticar, sino simplemente para inventariar cómo se le ha ido viendo desde el XIX inclusive, quizá no sería suficiente un libro entero o varios libros.)

Pero este plegarse a la sabiduría de «a la tercera va la vencida» no significa en el presente caso un dejar entrar aquí la política en extensión, por la puerta grande. Entonces no bastarían tampoco tres horas de reflexión. Se trata más bien de abrirle paso a través de un orificio estrecho, por el cual, como bala procedente de la boca de un arma, penetrará tanto más profundamente cuanto más resistencia le haya ofrecido la salida: la influencia de la política en la figura que a la Filología moderna le ofrezca la personalidad de Cicerón se revelará tanto más honda cuanto más reducido sea el espacio en que se la contemple proyectarse.

Más apropiado que hablar de una puerta grande habría sido imaginarla de dos batientes al hacer referencia a los aspectos de la presencia de lo político en la visión ciceroniana actual que aquí van a preterirse. Son los más obvios, lo que no significa que, por aparecer en la fachada,

¹ ZIELINSKI, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*, Stuttgart, 1967⁵.

dejen de poder ser recorridos hasta muy adentro del edificio. Uno de ellos es objetivo, se da en Cicerón mismo. Otro, subjetivo: puede haberse gestado en el ánimo de los filólogos e historiadores que le enjuician.

Objetivamente, Cicerón ha dado pie a una consideración política de su figura por un motivo principal y otro en que se proyecta éste, a modo de corolario: actuó en política y, en gran parte como sintiendo necesidad de justificar su actuación, teorizó sobre política (*De legibus*, *De re publica*). Es natural que ambos motivos —y, sobre todo, el primero, ya más importante en sí mismo, pero potenciado, además, por la gran trascendencia del momento histórico en que ocurrió—² hayan dado lugar a encontradas opiniones, variadísimas desde la mayoritaria que lamenta esta dedicación a una actividad para la que el orador no estaba psicológicamente dotado («por su mal le nacieron alas a la hormiga») hasta la entusiásticamente encomiástica de Maffii³, que la considera poco menos que única posición honrada en la víctima de una situación dramática: un ciudadano que no encuentra entre los políticos de su país y época un depositario fiel de sus rectas aspiraciones, capaz de llevarlas a la realidad en bien de la patria. «Biografía política» ha podido subtitularse la obra dedicada a Cicerón por David Stockton⁴ hace un par de años, como cinco antes había podido presentarlo su compatriota Smith como el «hombre de estado»⁵. Otros veintitún trabajos sobre aspectos políticos he contado en la bibliografía (¡seleccionada!) de 1961 a 1964 —por tanto, pasada ya la efervescencia de publicaciones a que dio lugar la celebración del bimilenario de la muerte— con que Bodo Finger cierra la miscelánea sobre «Cicerón, hom-

² Sobre los detalles cronológicos del período, especialmente el que media entre el exilio y el regreso, cf. P. GRIMAL, *Etudes de chronologie cicéronienne*, París, 1967.

³ MAFFII, *Cicerón y su drama político*, trad. ESCLASANS, Barcelona, 1942.

⁴ STOCKTON, *Cicero. A Political Biography*, Oxford, 1971.

⁵ SMITH, *Cicero the Statesman*, Cambridge, 1966.

bre de su tiempo»⁶, volumen en que no faltan tampoco estudios sobre el político, como en el editado cuatro años antes por Dorey⁷, lo mismo que fueron prácticamente de índole política los tres estudios de los señores d'Ors, Pastor y Magariños, una de las pocas aportaciones con que en España se celebró aquella conmemoración bimilenaria⁸: «Cicerón sobre el estado de excepción», «Cicerón perseguido» y «Enseñanzas y problemas políticos en el *Pro Sestio* de Cicerón», respectivamente; en tanto que los tratados políticos ciceronianos podían dar lugar a ponderaciones sobre su originalidad en la elaboración de las teorías de la legitimidad y del principado por parte de Kendall-Wilhelmsen⁹ y Ettore Lepore¹⁰, respectivamente también. Amplia es, asimismo, la extensión dedicada al político en las dos grandes biografías de esta segunda mitad de nuestro siglo: amplísima, en realidad, en la de Oto Seel¹¹, sólo aparentemente menor en la de Carlos Büchner¹². Es más: la actuación política constituye uno de los ingredientes principales en obras tendentes a enjuiciar la conducta de Cicerón desde un ángulo moral y humano, como son la ya clásica de Gastón Boissier¹³ y las que antagónicamente van camino de serlo también, debidas a Orestes Ferrara¹⁴ y a Jerónimo Carcopino¹⁵.

Esta extensión objetiva quedaría justificada en sí misma, pues, por la importancia de la actuación y de la teoría

⁶ FINGER, *Auswahl zu einer Cicero-Bibliographie der letzten Jahre*, en *Cicero ein Mensch seiner Zeit* ed. RADKE, Berlín, 1968.

⁷ *Cicero* ed. DOREY, Londres, 1964.

⁸ *Cicerón*, en *Cuadernos de la «Fundación Pastor»* III, 1961.

⁹ KENDALL-WILHELMSSEN, *Cicero and the Politics of the Public Orthodoxy*, Pamplona, 1965.

¹⁰ LEPORE, *Il princeps ciceroniano e gli ideali politici della tarda repubblica*, Nápoles, 1954.

¹¹ SEEL, *Cicero. Wort, Staat, Welt*, Stuttgart, 1953.

¹² BÜCHNER, *Cicero. Bestand und Wandel seiner geistigen Welt*, Heidelberg, 1964.

¹³ BOISSIER, *Cicerón y sus amigos*, trad. SALAZAR, Buenos Aires, 1944.

¹⁴ FERRARA, *Cicerón y Mirabeau. La moral de dos grandes oradores*, trad. CALLEJA, Madrid, 1949.

¹⁵ CARCOPINO, *Les secrets de la correspondance de Cicéron*, París, 1957.

política ciceronianas aun en el caso de una coincidencia total o, si más no, mayoritaria, de sus tratadistas. Se trataría de una extensión en una misma línea, unidimensional. Pero no: como ya ha quedado automáticamente sugerido al aludir a uno de estos aspectos —el moral—, tal dimensión objetiva aparece cruzada por la subjetiva del ideario propio de cada crítico. Esta cuadratura hace auténticamente descomunal la envergadura del arco con puerta de dos batientes por donde veíamos que hacen su entrada en los estudios ciceronianos —prácticamente desde su constitución dentro de la gran Filología— las ideologías políticas. Una sincera declaración de incompetencia personal evitará aquí ponderar más o menos comparativamente el grado de su importancia. Muchas horas de biblioteca serían necesarias para poder asegurar o negar con alguna garantía si en la producción en torno al Cicerón político, tan vasta, los juicios vienen sistemáticamente determinados por la adscripción ideológica o incluso la simple procedencia nacional de los respectivos críticos; o bien si se dan paradojas al estilo de la señalada a propósito de Lucano¹⁶, convertido en abanderado póstumo de unos liberales e incluso libertarios que le enaltecen saltándose a la torera su vinculación personal al bando de los *antipopulares*, a cuya república aristocrática (digna de llamarse más bien oligárquica por parte de esos liberales y libertarios) considera único régimen legal y constitucional a lo largo de todo su poema. Una impresión superficial más bien parece aconsejar desembarazarse de prejuicios de este tipo, por el momento, y trabajar ante la opinión de cada crítico considerándole responsable de ella a título personal, y no como elemento de grupo o de nación. Juicios de los más antagónicos —como los de Maffei y Ferrara, Boissier y Carcopino, entre los aludidos hace unas líneas— resultan pertenecer a connacionales; y, si de clasificar según el eje ideológico se tratara, las

¹⁶ MARINER, *La «Farsalia», poema sin dioses, ¿también sin héroes?*, en *Estudios Clásicos* XV, 1971, 133-159, especialmente 151-153.

dificultades de agrupación —por lo menos, al comienzo— se antojan también insuperables: muy costoso se hace encontrar un común denominador entre idearios sostenidos por Mommsen, Carcopino y Ferrara, por ejemplo, entre los «condenadores» de Cicerón, y lo propio hay que anticipar al menos si se trata de casar, en el grupo de los «defensores», el revolucionarismo fascista de Maffii con el conservadurismo de Boissier. (Y más difícil aún si se llegara a la expresión cumbre de los juicios positivos que se haya formulado en la actualidad: la afirmación, en ocasión solemne, por parte del amigo y colega doctor A. Ruiz de Elvira¹⁷, de que «en manos de los sicarios de Antonio moría uno de los hombres de alma más pura de todos los tiempos».)

Afortunadamente, el reducido propósito de los presentes intentos permite orillar sencillamente estas dificultades. Quedó declarado que no se trataría aquí de Cicerón como político ni como estadista, sino como orador. Las consideraciones a propósito de aquel aspecto de su personalidad sirvan, pues, únicamente como cautelas a la hora de ver cómo él se proyecta también sobre el que ahora constituye nuestro tema. En efecto, aun cerrando la puerta grande por donde haría entrada la consideración política si la tomáramos en toda su extensión, no podremos honradamente evitar que penetre y se clave a gran profundidad por el orificio —resquicio casi— que hay que dejarle abierto cuando se trate de revisar, el último día, si efectivamente es acertada o no la autocrítica que acerca de su actividad de orador debemos al propio Cicerón.

Pues habremos de ver —si no me equivoco— que es justamente sobre todo no del lado de la política, ni por motivo político, pero sí con un fundamento en la política como ha podido ser también piedra de escándalo y signo de contradicción la oratoria ciceroniana. Este reconoci-

¹⁷ *Memoria sobre Concepto, Fuentes y Método de la disciplina*, parte leída ex profeso por el propio autor en sus oposiciones a cátedra universitaria, Madrid, 1955.

miento va a ser la novedad principal —o, quizás, la única, si es que hay alguna— en estas reflexiones. Y aquí, en esta leve paradoja que implica la afirmación de que algo esencialmente artístico, como es el arte oratoria, en lugar de ser objeto de juicios de índole estrictamente estética, puede haberse visto legítimamente implicado en valoraciones de carácter axiológico de otro campo ajeno, como es el político, estriba la disculpa que pueden pretender aquella aspiración de profundidad y esta novedad en el presente estudio. La profundidad con que suele impresionar lo inesperado; la novedad de la sorpresa. Nada más.

De rechazo, permítaseme sugerir también que, muy probablemente, la personalidad artística de Cicerón ha influido asimismo en que hayan resultado signo de contradicción para tantos su actividad y sus teorías políticas. Aquí la paradoja es mucho mayor, y vale la pena observarla con algún detenimiento, aunque sea de paso, porque su mayor tamaño proporciona una mejor visión de lo que ha sido su figura «en el transcurso de los siglos». Además, su proyección diacrónica no hará sino explicar mejor las oposiciones tan privativas a veces que se notan en el conjunto de los juicios en que actualmente la memoria de aquella personalidad se halla inmersa.

En comparación con este conjunto de oposiciones, las etapas anteriores que pueden señalarse en el proceso histórico de la consideración ciceroniana se revelan como intensamente unitarias, no ya sólo las primeras —Cristianismo y Edad Media—, sino incluso el Renacimiento y la Ilustración. Grande ha sido el cambio desde el primero a la última, y a veces lo ha sido también de un estadio a otro contiguo. Sin embargo, el delineamiento como signo de contradicción no aparece hasta el siglo pasado, para no decrecer, sino ir aumentando hasta nuestros días. Enorme es la diferencia entre una primera consideración casi monoteísta, propia del Cristianismo primitivo y del medieval, y la inmediata del Renacimiento, que en lugar de cristianizar a Cicerón se dejaba poco menos que paganizar

por el prestigio de su pensamiento. Mucho va de aquel Marco Tulio, autor del *Hortensius* con el que San Agustín se convertía moralmente, probable dechado en quien debía de estar pensando cuando acuñó su acogedora fórmula *anima bona naturaliter christiana*, cristianizado por la Edad Media (¿no había escrito el propio Agustín *animam seruasti, tuam praedestinasti?*, ¿qué menos que considerar salvado a aquel a quien debía el principio de su conversión?) ya más que por naturaleza, *de iure* ya que no *de facto*, con aquella especie de bautismo de deseo que consistía en poner en su boca moribunda aquel escolasticísimo acto de cuasi perfecta contrición *causarum Causa, miserere mei*, a este otro Marco Tulio, tan modelo de los renacentistas en el decir, que acaba por serlo para muchos de ellos también en el vivir. La Edad Media se lo apropia; el Renacimiento se le apropia. Y no vaya a cuestionarse esta última afirmación tomando pie de la polémica entre ciceronianistas y no ciceronianistas. No, porque su base era meramente accidental y *a posteriori*: no incidía en si Cicerón era o no modelo insigne, sino en si era lógico o no tenerlo como modelo único. (Más que de ciceronianos y anticiceronianos habría que hablar de unitarios y antiunitarios en el ciceronianismo, enfrentados por razones perfectamente comprensibles hoy en uno y otro bando, al mantener los primeros que una imitación vital debía proponerse un modelo también vivo y concreto, pues una abstracción modélica debía producir un revoltijo que no fuese latín ninguno; y al oponerles los segundos que ni siquiera de Cicerón conocían todas las obras, con lo que mal podían excluir de la imitación aquellos elementos que se hallaban en otros autores mientras les quedara la duda de que a lo mejor el propio Cicerón los había empleado en partes de su obra no transmitidas.)

Mucho va, también de este Cicerón modélico en el Renacimiento, al Cicerón racionalmente asimilado —ya no entusiástica, sentimental, filialmente, para decirlo con Petrarca— de los eruditos de la Ilustración. Ya no hay

razones que aconsejen tomarle como ejemplo en el vivir; sin embargo, todavía aquella vida sigue captando la admiración de quienes no ponen en disputa la excelencia de su arte. Todavía para Scalígero o Antonio Agustín el Arpinate sigue siendo muy grande. Todavía mantiene aquella consideración semiprincipesca del «Demóstenes te impidió a ti ser el primer orador; tú a él haber sido el único». Y sobre esta unidad en la admiración sigue operando, potenciándola, el mismo sentimiento unitario que desde San Jerónimo al menos «Tullianus es, non Christianus» había llevado a considerar principales, si ya no principescos, los restantes aspectos de la personalidad príncipe de las letras latinas, cuyo nombre pasaría a adjetivar antonomásticamente la lengua en que se habían fraguado, con todo lo que ello significa. (Y quizá más aún de lo que de pronto parece significar, si se calibra que ya antes de que el latín fuera por antonomasia la lengua de Cicerón, lo había sido reflexiva y programáticamente para el primer profesor oficial de esta lengua, a poco más de un siglo de la muerte de aquél y no como mera apreciación personal, sino fundada en un precepto de Tito Livio, al recomendar ante todo la lectura de Cicerón y luego la de cualquier otro autor, con tal de mantener entre ellos un orden basado en su mayor similitud con respecto al primero indiscutible¹⁸.)

Con esta primacía indiscutible entre los latinos llega aureolada la fama de Cicerón, pese a la variación de sus matices, hasta el siglo XIX. Entonces es cuando empieza a serle perjudicial. Hasta el momento había servido para encumbrarle también como político y estadista, como filósofo y literato, como erudito y como sabio, en suma. A partir de la crisis drumanno-mommseniana —que representa para la memoria de Cicerón la culminación de lo que para Livio había supuesto la «desmitificación» llevada a cabo por Niebuhr—, empieza automáticamente la curiosa actitud de quienes se enfrentan a Cicerón con ánimo de pedirle cuentas, a modo de legitimistas ante un usurpador, por

¹⁸ Quintil., *Inst. Or.* II 5, 20.

haber detentado unas prerrogativas injustas. Como si él tuviera la culpa de que su superioridad oratoria —que, en principio, se le sigue reconociendo— hubiera arrastrado a las épocas precedentes a concederle también fácil y alegremente la palma en su valer como político, filósofo, jurista y sabio. Probablemente éste es el fundamento de la actitud judicial que adopta desde entonces el revisionismo ciceroniano, lo mismo por quienes constituyen la parte actora que por los que se alinean entre los defensores; ésta es la explicación que cabría proponer para la sorpresa ante esas posturas expresada por Maffii con estas sinceras frases ¹⁹:

Los historiógrafos más famosos de este período, a nuestro parecer, han hecho la biografía de Cicerón con espíritu polémico, como si les llamasen a absolverlo o a condenarlo en un proceso llevado a término de acuerdo con la mentalidad de nuestro tiempo. O lo exaltaron con ditirambos fuera de tono y de perspectiva —como Schmidt, que, para defender a Cicerón, creyó necesario denigrar a César, considerándolo enfermo de cuerpo y espíritu— o lo envilecieron con fáciles ironías póstumas. Los más agrios fueron Drumann y Mommsen. Éste quiso ver en César el campeón de las reivindicaciones plebeyas y convirtió arbitrariamente a Cicerón en el siervo sumiso de la oligarquía noble, «digno de un Aristófanes latino».

Hasta aquí, Maffii. Bueno: hasta aquí sólo por unos momentos, pues vale la pena que salgamos aleccionados también de lo que continúa en el pasaje indicado: cuán difícil resulta —una vez iniciada la contemplación ciceroniana como de «signo de contradicción»— escapar de su influencia ambiental. Loables son sus propósitos de imparcialidad formulados a renglón seguido:

Estos criterios parciales han pasado ya de moda. La importancia del concepto del Estado —frente a los par-

¹⁹ MAFFII, o. c., pág. 12.

tidos mudables y a los hombres caducos— ha crecido de tal modo a los ojos, en el ánimo, en la conciencia misma de los pueblos modernos, que ya puede hoy intentarse un retrato genuino del Arpinata, sin prejuicios deformadores ni falsas interpretaciones.

Pero ¿los ha mantenido? Mejor: ¿ha conseguido mantenerlos? Mucho lo dudará seguramente quien lea, a pocos párrafos de distancia, este también sincero elogio de la postura de Gaston Boissier:

La humanidad de Cicerón, su figura moral, las costumbres de la época cesárea, resultan evidentes. No obstante, se concede un escaso relieve al encadenamiento de los hechos que apretaron al Arpinata como dentro de una garra de hierro y a los esfuerzos desesperados que hizo para librarse de ella, intentando dominar una situación que se le escapaba de las manos constantemente. Todo ello no constituía el objeto primordial del libro, y fue dejado en la penumbra. Boissier se preocupó más de las relaciones personales de Marco Tulio con los protagonistas en el escenario de Roma al final de la República que de la acción que él ejerció entre sus conciudadanos.

No parece aventurado sospechar que, ya desde las páginas iniciales de su obra, el autor se siente como llamado también a la vista de la causa ciceroniana, y acude, si no con la toga del defensor, por lo menos entre los opinantes citados y aducidos por la defensa...

Difícil, en efecto, desenmarañarse de esa red: la supuesta falta de consistencia de la grandeza de Cicerón como político y como jurista indigna a quienes lo ven encumbrado cimeramente en la gloria artística desde siglos, y veremos cómo también de este pedestal indiscutido tratan de apearlo, o de rebajarlo al menos; la reconocida perdurabilidad de esta glorificación estética inclina a otros a salvar aquella inconsistencia o a paliarla en cuanto honradamente —a su entender, al menos— les es posible. No

podrá decirse que lo hayan conseguido: a cerca de dos siglos de una obra tan abiertamente anticiceroniana como fue, en los umbrales del XIX, el *Elogio de Catilina* de Lucet²⁰, una tesis recientemente defendida ante la Universidad del S. Cuore, de Milán, puede haber versado sobre la vanidad de Cicerón como factor determinante de su acción y de su pensamiento²¹.

Y no es que —como ha ocurrido otras veces a propósito de antagonismos que se muestran inconciliables— la persistencia de las diversas posiciones encontradas se deba a que se hayan ignorado mutuamente, encastillados sus prohombres en las respectivas torres de marfil y sin dignarse cruzar lanzas. No: en este caso, no existe tal ignorancia mutua; al contrario, los argumentos del adversario se conocen y se combaten. Se llega a más: se zahieren, a veces incluso algo más allá de lo que comportaría un cruzarse las lanzas caballeresco. Hay ejemplos por ambas partes. Así, Ferrara ha podido rebajar a «masa intelectual» —*contradictio in adiecto* pintorescamente divertida— a quienes continúan en la acera de enfrente admirando a Cicerón más allá de la que él considera justa «gloria por la maestría con que manejó el idioma padre de nuestra literatura y factor principal de nuestra civilización». He aquí su queja: «La Historia ha empezado a ser tratada en forma crítica desde la mitad del siglo pasado. Con anterioridad, algún solitario genial entrevió lo que en nuestro tiempo se empieza a aceptar a través de análisis depurados. Es la historiografía alemana, educada por la lógica filosófica, durante el período que siguió a las guerras napoleónicas hasta la constitución del nuevo Imperio germano, período de una maravillosa explosión intelectual, la que nos ha enseñado el camino que aún hoy recorreremos tímidamente. La masa intelectual, sin embargo, se detiene

²⁰ LUCET, *Eloge de L. Catilina, dans lequel on venge ce Romain célèbre des calomnies de Cicéron et de plusieurs autres écrivains*, Amsterdam-París, 1780.

²¹ PREMI, *La vanità di Cicerone come fattore determinante della sua azione e de suo pensiero politico*, Milán, 1971.

y duda. Y los estudiosos, enamorados del pasado tal como lo han recibido en sucesivas herencias, no concurren en número suficiente al proceso de revisión que exige el amor a la verdad»²².

Y he aquí cómo son enjuiciados desde la postura adversa los que concurren —al parecer— a este proceso: el Cicerón de Carcopino, tanto el que obra en diversos planos políticos sobre todo a lo largo del volumen de la Historia de Glotz por él redactado²³, como el que sobre todo en plano personal escribe y es juzgado en la obra anteriormente aludida sobre los secretos de su correspondencia —ambicioso, vano, inepto; calculador, oportunista, ególatra— acarrea al gran historiador francés esta crítica acerada de parte de Augusto Haury, un hombre que, puesto a estudiar el humor en Cicerón, encuentra difícilmente casables todos estos defectos con la actitud de «ternura» que —según nuestro gran Bardaxí— constituye la base de la contemplación del mundo propia de los humoristas: «Las apreciaciones [de Carcopino] sobre Cicerón dan prueba —como en las demás obras del autor— de muy poca objetividad: un epigrama pasa a ser un sarcasmo, una cena elegante, un escándalo, etc»²⁴. Y un hombre auténticamente parco en juicios, a lo largo de una obra fundamental y por lo común aséptica, Herescu, se permite adjetivar de «francamente injustos» los juicios emitidos sobre Cicerón en una de las obras más representativas de aquella «historiografía alemana postnapoleónica» que hace un momento oíamos incensar como modélica por Ferrara: la Historia de Roma de Drumann²⁵.

Ante este panorama, asalta la duda de si efectivamente la corriente historiográfica crítica y analítica y la desmitificación ciceroniana se condicionan mutuamente, como Ferrara pretendía, y si la postura apologética frente a la

²² FERRARA, o. c., págs. 13 y 12, respectivamente.

²³ CARCOPINO, César, en *Histoire générale fondée par Gustave Glotz. Hist. ancienne*. III partie: *Hist. romaine* II 2, París, 1950^a.

²⁴ HAURY, *L'ironie et l'humour chez Cicéron*, Leiden, 1955.

²⁵ HERESCU, *Bibliographie de la Littérature latine*, París, 1943, 71-72.

desmitificadora se ha de tener sólo como producto de encaillamiento y rutina. Pues es fácil concederle que la historia puramente científica, como hoy se la concibe, nace precisamente donde y cuando él lo registra; pero ¿es lo mismo historia científica que historia crítica? ¿Acaso antes de Niebuhr y Drumann no hubo —sobre todo durante la Ilustración, pero ya incluso al menos desde el segundo Renacimiento— una lógica filosófica que enseñara al historiador a cribar sus fuentes y sopesar sus afirmaciones? ¿Carecieron de crítica un Scalígero, un Chacón o un Pedro de Marca? ¿No serán unos condicionamientos diferentes los que, aun con la balanza de la crítica en la mano, hacen calibrar de modo distinto unos hechos conocidos por las mismas fuentes?

Si se sucumbe al asalto de esta duda, hay que procurar no sucumbir a la vez a la tentación de lo fácil. Porque facilísimo sería señalar esta diferencia de condicionamientos en la diversidad de coyuntura histórica en que las mismas fuentes se han conocido y se han hecho objeto de crítica racional. Costaría muy poco formular más o menos así la razón de la profunda discrepancia y de su no ya sola persistencia, sino incluso agravación: la confusión reinante no ya en la masa intelectual, sino aun entre los estudiosos ciceronianos, no es sino un aspecto particular de una general confusión, típica de la época. Antes de la Revolución, cuando se tenían sólidamente arraigados unos conceptos unitarios fundamentales, era sencillo que los eruditos que estribaban sobre ellos coincidieran a menudo en sus apreciaciones, por muy críticos que fueran al elaborarlas. La convergencia, en cambio, se hace especialmente difícil desde que aquellos conceptos no sólo no están ya fundadamente arraigados, sino que se ven combatidos por los cuatro costados y, si subsisten, es solamente en rincones, cuarteados, mientras en el solar que ocuparon unitarios se levantan, a veces mucho más erguidos, otros principios no ya distintos, sino aun contrarios a ellos.

Por descontado que no será yo quien niegue la posible validez general de semejante argumentación. Cabe que sí, que épocas de cultura reciamente asentada sobre sólidos cimientos sean más propensas a una armonía de juicios en torno a muchas cuestiones; y que períodos de desgarramiento de los principios vitales de una civilización la predispongan a un caos insalvable en la apreciación de muchas figuras y de sus hechos. Realmente, del bossuetiano «varías, luego no eres la verdad» a la canonización de los pluralismos media una distancia abisal, y es perfectamente admisible que se despeñen en el abismo incluso los esfuerzos bien intencionados de múltiples generaciones de estudiosos.

Lo que me parece contraproducente es tomar este argumento del confusionismo general como curalotodo y, concretamente, en el caso que nos ocupa. Honradamente he de declarar que, si se le aplica sin más, puede ser muy nocivo; es capaz de llevar a otra canonización lamentable también: la de la rutina y el encasillamiento contra los que legítimamente hemos visto que se revolvía Orestes Ferrara. Lo aconsejable, antes de sestear a su sombra, es examinar si es sanamente aprovechable. De veras ¿los historiadores y filólogos no se ponen de acuerdo sobre un personaje prócer y conspicuo, del que tienen noticias a montones —como apenas las haya sobre otro en la Antigüedad—, cuya categoría señera les llegaba hereditariamente acreditada, precisamente porque ahora ellos divergen en las raíces mismas de su contemplación del mundo? Puede ser, y puede no ser. Pero deshojar la margarita del sí y del no es una actitud todo lo sugestiva que se quiera, pero nada científica: luego aquí no cabe. Hay que resolver con algo más consistente que unos pétalos, por muy blancos e impolutos que sean. Y este algo está a mano: una piedra de toque. Ya la anticipé: ahora procede aprovecharla aplicándola con tiento.

Si la contradicción de los ciceronianistas modernos dependiera efectivamente de unos puntos de vista inconcilia-

bles, el mosaico que deberían ir silueteando sus sentencias —absolutorias o condenatorias en una indefinida gama de matices— dependería, por definición, del diverso color del cristal con que encaran al encartado. Que esto no es así, sino que, al contrario, una misma nación y una misma ideología modernas producen filias y fobias, prociceronianos y anticiceronianos, quedó apuntado hace ya bastante rato. Pues bien: mientras no se demuestre error en el apunte, por muy cómodo que resulte cargar la explicación de las divergencias en la cuenta de los agitados tiempos que nos ha tocado vivir, no me parece científico ni honesto.

¿Qué hacer, entonces? Muy sencillo y muy costoso a la vez: pechar con la dificultad. Resulta que Cicerón, astro brillante de primera magnitud según el común sentir de quienes le examinaron a lo largo de siglos a simple vista o con rudimentarios anteojos, empezó a ofrecer imágenes contradictorias a diferentes —si bien hábiles y peritos— observadores pertrechados con telescopios de la historia científica, cada vez más potentes. No consta que la divergencia se deba a la distinta disposición de los aparatos con que se le enfoca ni de quienes los manejan ni al estado de las placas con que sus configuraciones se recogen. En tal caso, lo prudente es indagar si lo confuso de la figura recibida —ya que no se debe, al parecer, a impurezas del medio receptor— se debe o no a que sea confusa alguna de estas dos cosas, o ambas a la vez: el medio en que se intenta detectar límpidamente al objetivo, o la estructura misma del propio objetivo, que se resiste a ser captado con nitidez.

Ahora, nuevamente alerta a no despeñarse en el abismo del error por el atajo de lo fácil. ¿Quién duda, en efecto, que la primera mitad y parte central del siglo I a. J. C. —el tiempo en que le tocó vivir a Cicerón— constituye uno de los períodos más críticamente agitados de la Historia de Roma y aun de la universal? ¿Cómo pretender ver claro en un ambiente tan confuso?

De acuerdo. Reconozco que hay que admitir como gran verdad el descargo con que se escudan muchos de los historiadores de la época al ponderar la dificultad del cometido con que se enfrentan. Algo de ello se nos ha alcanzado en la lectura de uno de los párrafos de Maffii, que ahora puede servir para ejemplificar este tipo de descargo. Pero una cosa es admitir que el confusionismo de la situación hace difícil el trabajo de su historiador, y otra ya distinta sería achacar a este solo factor la insatisfacción que este trabajo suyo puede producir a sus lectores y, sobre todo, a sus colegas. Para ello hará falta también probar que de ninguno de los personajes que se movieron en aquel mismo ambiente se ha logrado una caracterización satisfactoria, o, por lo menos, no tan controvertida como las que de Cicerón se presentan. No hace falta esforzarse mucho para demostrar precisamente lo contrario: como «signo de contradicción» no se le puede comparar ni César ni Pompeyo, ni Salustio ni Hortensio, para no citar más que a los «grandes» que en torno a él se han movido en aquel mismo ambiente confuso. Sí, en cambio, y seguro que no sólo en cuanto represente su anti personal, sino por lo que tiene también de problemática su figura, un personaje de menos relieve, Lucio Sergio Catilina, de «noble abolengo, pero de natural malo y depravado».

Hay que partir gallardamente, pues, siquiera sea como hipótesis de trabajo, de que es la personalidad misma de Cicerón la que no se ofrece lisa y roma a la contemplación pormenorizada, sino muy al revés, matizada profusamente. El astro, al hacersele objeto de telefotografía, no ha revelado una superficie de grandes zonas desérticas, monótonas y aburridas, sino al contrario, diversidad de elementos accidentados e incluso —para algunos de los intérpretes de las placas obtenidas— cambiantes. Y procede hacerlo con tanta mayor tranquilidad y garantía cuanto que esta actitud no supone un prejuicio en favor ni en contra de Cicerón. A diferencia de lo que ocurre con Catilina, en

efecto, donde el achaque de duplicidad es al momento interpretable como sinónimo de maldad, la multiplicidad en Cicerón no supone, de buenas a primeras, un tomar partido: detractores y defensores se la recriminan y encomian, respectivamente. Los primeros, al reprocharle torpes vacilaciones o, si cargan las tintas, tildándole de natural veleidoso. Los segundos, al admirar hasta el pasmo su polifacética actividad, su amplitud de miras, su pro-teica capacidad coyuntural de asimilación.

He aquí, pues, razonado el título de esta primera parte. De entre todas las caracterizaciones que podrían tipificar a Cicerón como orador, elijo una claramente alusiva a la complejidad de su idiosincrasia. Viene aureolada por el prestigio de su autor, uno de los más competentes ciceronianistas nuestros, D. Alvaro d'Ors. Debe de ser muy meditada: no se la halla a lo largo de un párrafo encomiástico ni censorio ni de circunstancias; viene destacada como lema en cabeza de la introducción y comentario en su edición del *Pro Archia poeta*. Leámosla con atención: «Este corto y ameno discurso de Marco Tulio Cicerón nos muestra el nudo central de su personalidad: un abogado enamorado de la literatura»²⁶. Nos percatamos de cómo su breve contexto permite descartar de inmediato cualquier interpretación de esta duplicidad y de este enamoramiento que pudiera suponer la más leve sutura en la persona de Cicerón. No: d'Ors, al encomiar para sus lectores la pieza ciceroniana que encabeza como dotada de medida y amenidad, excluye automáticamente no sólo todo intento de pensar en un desquiciado, sino incluso en un torturado por un amor imposible. Parece claro que, aun tratándose, de entre la literatura, precisamente de poesía, el enamoramiento ciceroniano no ha querido ser presentado aquí como eufemismo de la aspiración frustrada de Cicerón al rango de poeta, por más que bien hubiera

²⁶ Cicerón, *Defensa del poeta Arquías*, anotada por Alvaro d'Ors, 2.^a ed., a cargo de F. TORRENT, Madrid, 1970, XI.

podido hacer suyos con tanta o más razón que su autor aquellos versos de Cervantes:

*yo que tanto me afano y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
los dones que no quiso darme el cielo.*

Que esto no lo ha supuesto d'Ors lo patentiza el contexto amplio, el propio discurso, en el que Cicerón esgrime extensamente el argumento de la superioridad del poeta sobre él mismo. Es más: en un párrafo concreto (28) reconoce que es Arquías el que está llevando a cabo la narración poética de su consulado. Pero sin tortura, sin envidia, sin ni siquiera emulación.

Nuestro siglo —al revés del pasado— va queriendo saber cada vez menos de amores imposibles; pero, en cambio, se siente muy interesado en las cuestiones de desdoble de personalidad. Y no le ha faltado a Cicerón el ser tomado como objetivo de este interés, al presentarlo E. Jackson como político en Roma y filósofo en Túscolo²⁷. Nada parecido a esto en la fórmula d'orsiana: nuevamente el contexto breve y una leve matización estilística obligan a marginar todo supuesto de escisión de personalidad. Se nos lo presenta como *nudo central*: expresión de mayor intimidad y unión es ya imposible. Ni siquiera cabe un paliativo —del que también podría hablarnos mucho nuestra época—, admitiendo siquiera este enamoramiento de la literatura como el típico motivo de evasión, de di-versión de lo estrictamente profesional, que sería en este caso la abogacía. Esta solución a la burguesa, a lo hijo de buena familia con inquietudes literarias, cedentes ante la presión paterna o a las propias ambiciones personales que inclinan a la profesionalización en una actividad productiva, no cabe en esta línea de pensamiento: ni evasiones ni diversiones encajan con lo que es centro y encima está anudado.

²⁷ JACKSON, *M. Tullius Cicero of Rome and Tusculum*, en *Journ. of the Michig. Schoolmasters Club*, 1932, 85-91.

No parece quedar, por tanto, más posibilidad de interpretación recta que la de tomar todos los elementos de la formulación en su sentido más noble, que resulta ser prácticamente también el más literal y obvio, y al que todo el discurso así lematizado se acomoda como anillo al dedo. Enamoramiento en el sentido aristotélico del amor, de querer bien al ser amado, en este caso la literatura poética, de la que el *Pro Archia* constituye uno de los ditirambos más célebres de la historia universal de las letras. Amor razonado según oficio de defensor, y apasionado con embeleso de amante rendido, que culmina —después de proclamar (4) que un poeta es tesoro tan apetecible que si, jurídicamente, no perteneciera a la ciudad, habría que hacer lo posible para adscribirsele— en aquella petición a los jueces —tan poquísimamente forense— de que sea santo para ellos el nombre mismo de poeta (19). Amor de entrega y posesión, que supone el don de todo lo bueno del ser propio como un bien al amado, sin reservar nada para sí y que, en paradoja de alcance místico, aspira a tener consigo y en sí a este mismo amado, colmado de tantos bienes, porque el Bien es apetecible en sí y por sí. Cicerón que se entrega en redondo, de cabeza a la defensa de la poesía; Cicerón que pregona haber recibido de ella lo mejor de que dispone para poder defender a quien sea, en la profesión que constituye su vida.

Lejos de mí pretender que hayamos tenido que llegar a nuestros tiempos para alcanzar esta visión ciceroniana; pero sí creo que puedo señalarlos como especialmente aptos para comulgar con persuadido asentimiento a la idea alumbrada por d'Ors. Porque nuestro siglo es también el que ha potenciado el encarnacionismo: el hacer sustancia propia de aquello que se lleva como propio en la mente. No lo ha inventado. En el relato bíblico del principio de la Humanidad, Adán dice que Eva es carne de su carne; y Platón teorizó la realización de las Ideas; y San Juan supo y enseñó que el Verbo se había encarnado y es vieja la fórmula monárquica de que el rey encarna a la Patria.

Pero sí lo ha potenciado, casi hasta mitificarlo. La exigencia de una incorporación impregnante del pensamiento en la vida y en la conducta es hoy una de las reglas de moralidad más universalmente proclamada, ya valga como sentida y cierta, ya se simule sólo como fingida. Exhibe realizaciones paradigmáticas muy concretas y variadas, desde las ideologías más dispares, que alcanzan lo mismo a los ayunos rigurosos de Gandhi como encarnación personal de un pueblo físicamente famélico y políticamente hambriento de independencia, que a los sacrificios muy probables de los pilotos de los Stukas y los casi seguros de los conductores de torpedos dirigidos —todos ellos protagonizando en sus vidas el sacrificio real de sus patrias— y que a las inmolaciones voluntarias de Jan Palak o de los bonzos, antorchas vivientes de sus ideologías en concunción.

Osaría decir incluso que este mundo nuestro está especialmente dispuesto para penetrar el encarnacionismo ciceroniano. Este mundo nuestro, que se va despegando de lo sobrenatural y que desprecia casi como nunca el valor de los símbolos, puede en cambio entender llanamente el encarnacionismo óntico, vital. Tiempos de más profunda espiritualidad pudieron penetrar mejor la sobrenaturalidad de la Encarnación del Verbo; épocas y civilizaciones de más ahondado simbolismo podían entender mejor que en las palabras de Yahvé a Oseas (1-3): «Tómate una mujer de la vida, y engendra en ella para ti hijos de mala madre» se encarnaba un reproche vivo de Israel, que pisoteaba la Ley de fidelidad al Dios único. En cambio, el haberse hecho la palabra carne viva en Cicerón nuestro mundo, tan físico, puede calibrarlo estupendamente, ya que se trata de una encarnación sencilla y precisamente natural. Y admirar la justeza con que los siglos han considerado al orador encarnación antonomástica de la lengua latina, visto que de Saussure ha enseñado al siglo nuestro que las lenguas son cabalmente abstracciones y que sólo es concreto

el uso que el individuo hablante hace de ellas; ¿y quién mejor hablante de latín que Cicerón?

En esta faceta de orador, de hablante casi sin rival en su mundo, Cicerón, encarnación viva en su acto concreto de hablar de lo más bello que podía encontrar su comunidad idiomática en las abstractas posibilidades sistemáticas de la lengua latina, se encuentra cerca, muy al alcance, del mundo de hoy.

SEBASTIÁN MARINER BIGORRA

POESÍA ANTIGUA Y MODERNA:
LA POESÍA COMO LENGUA Y LOS LÍMITES
DEL HOMBRE

Éstas son las palabras de un apasionado lector de poesía que a la vez es filólogo. Quizá la mezcla no resulte desafortunada; o no del todo desafortunada, al menos, porque mi intento es, ahora, el de hacer camino entre la arrogancia inoportuna de un planteamiento estrictamente filológico del hecho poético y el entusiasmo irrelevante que todo lo justifica con desusados adjetivos y signos de admiración. Es probable que el ser poético de un hecho literario radique en algo más concreto y objetivo que en su ser, por ejemplo «ese espíritu, / desconocida esencia, / perfume misterioso / de que es vaso el poeta», como en unos versos de Bécquer. Pero no es improbable, a mi juicio, que ese algo más concreto y objetivo, una vez detectado y planteado de un modo filológicamente viable, resulte no agotar todas las posibilidades de lectura poética de un texto. Un verso puede, discolamente, resonar de nuevas implicaciones más allá o incluso al margen de su explicación filológica. No solamente puede, sino que debe.

En el prólogo a sus *Elegies de Bierville* escribió Riba:

Un poema no s'explica; és a dir, les seves paraules no són canviabls per unes altres, el seu cant no pot ésser dut més ençà de les nocions i les imatges que comporta, perquè justament la seva comesa és dur el lector més enllà d'elles, pel camí d'una veu insostituïble.

Dudo que la dificultad de la poesía pueda decirse más clara y exactamente. Explicar significa, en efecto, abrir y aclarar, pero esas dos operaciones no pueden hacerse sino sustituyendo, cambiando, y el discurso que explica no es intercambiable, sin más, con lo fijado de un modo insustituible, el poema, lo explicado. Explicar un poema es, de algún modo, traducirlo.

Pero para traducir se necesitan dos lenguas distintas, o dos niveles lingüísticos distintos dentro de una misma lengua, y es bien cierto que yo no quiero referirme ni a lo que normalmente se entiende por traducción ni a las perífrasis en prosa de textos poéticos (la de Dámaso Alonso de las *Soledades*, o, en otro sentido, la de Alfonso Reyes del *Poema del Cid*). No, lo que yo quiero decir es otra cosa: sencillamente, que la poesía es una lengua.

La poesía es, como dijera von Humboldt de las lenguas, una visión irreductible del mundo y de las cosas; o bien, como dijera Meillet, un conjunto de signos «où tout se tient», un sistema coherente de enfrentarse al mundo y a las cosas. Es cierto que, como tal, depende del sistema de la lengua que el poeta comparte con coterráneos y contemporáneos, pero no es menos cierto que se ordena como sistema peculiar, con normas y características propias, muy a menudo porque consigue formar una como isla en el sistema total de la lengua: está en ella pero aislada, distante a la vez que íntimamente unida.

Así puede decirse de «explicar» que es, en cierta manera, «traducir», cuando de un poema se trata, porque lo que se intenta es reducir el sistema peculiar poético para su integración al total lingüístico a que pertenezca; y en esta traducción sí puede decirse, más hondamente, que lo traducido es traicionado, porque las nociones y las imágenes del poema se nos acercan, al ser explicadas, y su cometido, por medio de una voz insustituible, es el contrario: hacer que el lector las trascienda.

Ello viene implicado por la característica misma de las relaciones entre el sistema poético y el usual:

L'esprit de l'homme, decía Boileau, est naturellement plein d'un nombre infini d'idées confuses du vrai que souvent il n'entrevoit qu'à demi,

y la función del poeta consiste en hacer de estas ideas confusas que son como una «sombra», «un pensamiento nuevo», pero no nuevo en el sentido de extraño, imposible, según Boileau, sino en la medida en que se adelanta al sistema usual, cotidiano.

Era Rimbaud quien había de formular esto más exactamente —y con mayor claridad para nuestros fines— al advertir que esta novedad no debe predicarse únicamente del pensamiento de cada poeta —no del significado resultante de los distintos significados de su obra—, sino que radica, más exactamente, en «la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle». La poesía es así adelantado tenaz de lo novedoso humano, de lo desconocido que se intuye y hacia lo cual se tiende. Esto explica su conflicto con el sistema lingüístico del que forma parte: las relaciones entre ella y este sistema son críticas, como crítica es, tan a menudo, la posición del poeta en su mundo y en su época. «A los poetas», dice Teócrito que decía la gente de su época, «ya los honran los dioses. / ¿Quién querría oír a otro? Bastante tenemos con Homero» (*ibid.* 16, 19-20). Y es que hay una tendencia a conservar lo poético cuando parece agotado e integrado, pero cuesta abrirse a los caminos de novedad que hemos convenido debe ofrecer un poema.

Conservar la *Odisea*, por ejemplo, cuando la *Odisea* no es sino un tema aprendido en un manual, con someras y precisas indicaciones sobre su época y sus otras circunstancias, nada hay más fácil, precisamente porque el manual tiende a agotar, cuando resume, selecciona y explica, y tiende también a integrar al poema en un discurso comprensivo en el que sólo es un eslabón o un dato más o menos importante. Pero los ojos fijos en la peripecia vital del retorno a la entrañable Ítaca, la ondulación constante,

como la mar, ora agitada y ora calma, del hexámetro homérico, aquellos fugaces pero subyugantes, misteriosos personajes, tan distintos, Elpénor, Nausicaa o Calipso, todo esto es irreplicable, como poesía, porque su único camino es, precisamente, la poesía en que fue fijado. Y esto es la dificultad y la apertura de lo poético, y de lo artístico en general: a pesar de haberse fijado, una vez, en un camino que hemos llamado irreplicable, o insustituible, sin embargo, cada vez que el camino se anda resulta sugerencia de nuevos derroteros, y no todos los caminantes se deleitan por igual en los mismos lugares. Requiere esto más atención, y más cuidado, que la pura conservación en el manual, pero también vale mucho más la pena.

El ejemplo anterior es, seguramente, en exceso lineal, pero desde nuestro tiempo tiene muy hondas implicaciones y no es vano meditar sobre ello. La crisis de la poesía se ha extendido, de hecho, a la literatura, suplantada y absorbida en nuestra época, aquí y allí, por nuevos métodos de comunicación y de representación de la realidad. De vez en cuando la literatura parece conservar un último reducto de popularidad en la novela, en ciertas novelas. Pero es una apariencia falsa: a cambio de esta popularidad esa literatura paga un precio excesivo, su renuncia, más o menos total, a lo poético que, en mayor o en menor grado, es lo único que puede salvaguardar su ser literatura. Si tomamos como ejemplo la serie de Fleming sobre James Bond, serie que ha gozado de un notorio favor incluso en ciertos medios intelectualizados, podremos ilustrar lo que pretendo explicar. Umberto Eco ha notado que el éxito de la serie se debe al esquematismo de la visión del mundo que en ella se propone; sólo el esquematismo en el lenguaje puede dar razón de una visión del mundo cerrada en un sistema de oposiciones groseras que se traduzcan en una dicotomía «buenos»/«malos», en lo ético, o «bello»/«feo», en lo estético, etc. Y esta serie ejemplifica bien la dimensión y las características de lo popular en nuestros días; lo popular, en efecto, se basa hoy en sistemas resul-

tantes de un esquematismo impuesto que puede rastrearse en los más distintos lugares, y también en sistemas extra o para-lingüísticos, en ciertos films, en la decoración cuando toma como punto de partida el «buen» y el «mal» gusto, en los carteles publicitarios, en la fotografía o en los «comics».

En una novela de Fleming se tiende a descifrar un problema (robos importantes, asesinatos, etc.) generalmente «político» (que presenta una oposición parecida a «occidente»/«no-occidente» en la que el término caracterizado connota valor, superioridad absoluta del varón sobre la mujer, inteligencia, capacidad deportiva, etc. y el otro es esquemáticamente exclusivo de cuanto de positivo se predica del primero). Como a la inteligencia del héroe suelen los malos oponer astucia y malas artes —y a veces hasta una mujer, que resulta, en todo caso, integrada por la superioridad incuestionable del héroe como varón—, el caso es que, tras unas peripecias más o menos ocurrentes, se impone lo positivo en bloque (héroe y valores por el héroe representados) a lo negativo (los malos y sus contravalores). Pero lo característico es que la misma naturaleza del héroe y de lo esquemático de la narración presuponen el final que se ha dicho, y cualquier alteración en el esquema —si no se re-integra convenientemente— es perturbadora: así, en *Casino Royale* la alteración en el supuesto «superioridad absoluta del varón sobre la mujer».

Este esquema no es exclusivo de la serie de Fleming, desde luego, y de él participan, de algún modo, casi todas las llamadas novelas policíacas. Pero lo característico del tratamiento de Fleming es su tendencia al esquema, y su hiperbólica exageración de las cualidades, positivas y negativas, del héroe y de los malos. Justo como la característica de una novela policíaca como *Der Richter und sein Henker* de Dürrenmatt es la alteración sistemática del esquema que quiere hacer peligrar la convencional frontera entre lo «justo» y lo «injusto» con insistentes llamadas a motivos psicológicos, sociales, políticos, etc. La alteración del es-

quema es lo característico en Dürrenmatt, y esta alteración es lo poético en su novela.

Quiere todo ello decir que el sistema poético es anti-esquemático, en la medida, justamente, en que plantea la crisis de un esquema previo y no tiende hacia un esquema, por lo general, predeterminado, sino hacia la expresión de una totalidad que no es, en última instancia, sino el hombre; es, en su irreductibilidad, una visión del mundo ofrecida a este hombre, o, si se prefiere la expresión de Rimbaud, el alma universal en la que se despierta lo desconocido hacia lo que se adelanta el poeta; y así es que el poema resulta, «en el cielo cambiante del lenguaje»,

*como el dibujo obscenamente puro
ardiendo en la pared decrepita,*

según unos claros versos de Octavio Paz, en los que la pared decrepita es el esquema que ya no sirve, y el dibujo la poesía que tiende, en su pureza, a lo no conocido, aunque sí sentido y deseado, de Rimbaud; la pureza es luz hacia esta meta, luz que brilla ardiendo en la monotonía gris de su contexto sin vida, lo esquemático, con llamas de pureza que no pueden, desde aquella esquemática monotonía, parecer sino obscenas; y luz que arde contribuyendo al desmoronamiento de la pared, ya decrepita.

Recopilemos ahora: lo que suelen hacer los manuales —con mayor o menor altura, e independiente de la necesidad, también, de su cometido— es reducir a esquema aquello cuya característica es lo antiesquemático. Esta reducción es solidaria de la mayor universalidad de la cultura, pero no por ello deja de atentar contra ella en el sentido que se ha dicho. Para el objetor de la poesía de Teócrito que bastante tiene ya con Homero, la *Iliada* y la *Odisea* no pueden ser, para él, sino unos breves versos y un resumen aprendidos en la escuela, un esquema. Tenía esto que haber sucedido, por primera vez tan claramente, justo en la época helenística, en un período que tantos puntos de contacto presenta con nuestro propio tiempo.

Octavio Paz ha observado, agudamente, que vivimos ahora, a la vez, «la elevación del nivel de vida y la degradación del nivel de vida», o, lo que viene a ser lo mismo, la tan traída y llevada democratización de la cultura y la paralela degradación, esquematización hasta el simplismo, de la cultura misma. Si la poesía es, como gustaba de repetir Seferis, como dijo a menudo Quasimodo, un acto de fe, y de fe precisamente en el sujeto y en el objeto de la cultura, el hombre; si esto es así, la poesía no puede, en modo alguno, avenirse con lo esquemático, porque nada hay tan irreductible a esquema como el hombre, siempre fugaz y mudable, como su tiempo y como su espacio.

Ya estamos ante el hombre, que es, en última instancia, aquello ante lo cual nos deja siempre la poesía. Quiero aquí traer a colación unas palabras de Seferis:

Quand, sur le chemin de Thèbes, Oedipe rencontre le Sphinx qui lui posa son énigme, sa réponse fut: l'homme. Ce simple mot détruisit le monstre. Nous avons beaucoup de monstres à détruire. Pensons à détruire. Pensons à la réponse d'Oedipe.

Ese hombre que quizá pueda venir definido por algo así como una exigencia genérica, quizá aquello que fue primeramente exigido como *philantropia* o como *humanitas*; como recomendaba una vez, reposadamente, Séneca (*De ira*, III 43): *interim, dum trahimur, dum inter homines sumus, colamus humanitatem*; o quizá, más exactamente, un anhelo inasequible, e irrenunciable, de aquello que los griegos, tan hondamente, llamaban *kosmos*, un orden justo e inmutable que resulta de la armonía, tal vez, de los contrarios, y en virtud del cual —se lee en un fragmento de Heráclito: 94 D.-K.— existen unos límites infranqueables que hasta el Sol tiene, y que incluso él, si los transgrediera, se vería de nuevo reducido a ellos, irremisiblemente, por las Erinis que restablecerían el orden. Lo que el mismo Seferis llamaba una exigencia de justicia y ejemplificaba en esa Afrodita que, como en un mito anti-

guo, renace continuamente de las aguas, para emplazar entre nosotros su atributo, el amor, que restablezca el orden.

Hay un verso, enigmático como una tragedia y amenazador, que pronunció por primera vez, ante su crimen consumado, Clitemnestra en el *Agamemnón* esquiléo:

ἔστιν θάλασσα — τίς δέ νιν κατασβέσει; —

(v. 958), y al que Seferis se encargó de involucrar en algún contexto del que resultara claro que esta mar de donde periódica e inevitablemente resurge el amor no es sino la justicia, el orden, la deseable armonía, de distintas caras, mudable y siempre igual, como nosotros.

Simple respuesta parece, para un enigma: *el hombre*. Pero no tan simple debía de parecerle a aquel Diógenes que andaba, dicen que decía, buscando a uno. Era, el buen Diógenes, buen heraldo de los tiempos helenísticos, y veía en aquellos ajetreados griegos, viajeros y comerciantes, que se afanaban por tantas cosas materiales, a hombres en el fondo insatisfechos, atormentados, en medio de las concentraciones urbanas, por la soledad. No menos podemos ver nosotros al hombre actual como caminante en este mundo al que los afanes cotidianos van dejando, cada vez más, un lastre de insatisfacción y de soledad. Pero si la poesía es un acto de fe, y un acto de fe en el hombre, y si lo constitutivo humano es ese amor, Afrodita renacida, exigencia de justicia que hace que nos encontremos a nosotros mismos, mejor es ser más optimistas que Diógenes, si fiamos en la necesidad, todavía, y más hoy que nunca, de la poesía, porque, en palabras de Allen Ginsberg, un poeta americano de la *beat-generation*,

*under the burden
of solitude,
under the burden
of dissatisfaction,
the weight,*

*the weight we carry
is love.*

Es el amor, otra vez, que parece tenazmente exigir su derecho a caracterizar lo humano. Y a ese amor, a esa *humanitas*, o a ese deseo de justicia, le pasa, en fin, lo que al hombre al que Séneca exhortaba: como en varios relatos de Borges es siempre el mismo hombre, incluso cuando juega papeles aparentemente opuestos que aparentemente se excluyen el uno al otro, como asesino y asesinado, como perseguidor y perseguido: aquí hay una posible lectura del *Edipo rey*, buscándose encarecidamente a sí mismo en un hipotético «otro» que él cree radicalmente opuesto, pero que es él mismo. Es siempre el mismo hombre, pues, pero es a la vez sólo lo aparente y mudable, fugaz como las hojas que tras una efímera sazón el viento barre: así, en un modo homérico de decir que cobra toda su dramática intensidad en una elegía de Mimnermo; su propia existencia es un sueño, o la sombra de un sueño: así en Píndaro y en Calderón, por ejemplo, con dos distintos, muy distantes consuelos. Así también, y yo entiendo que más radical y desoladamente, en Sófocles.

Para la poesía todo esto es claro, y es en este sentido, acto de fe y de fe en el hombre, que lo poético es siempre positivo; para lo poético, en efecto, el hombre es un complejo irreductible, como universal o individual, y es una constante irrenunciable lo que lo poético conlleva necesariamente: la tendencia a la pluralidad y a lo antiesquemático, en su propósito artístico, y esa apetencia de amor, de *humanitas* o de justicia que viene a ser lo mismo. Por ambas razones tiene razón Quasimodo cuando afirma que «el nacimiento de un poeta es siempre un peligro para el orden cultural constituido». La prueba está en que este orden cultural constituido siempre tiende a integrar aquella tendencia a lo desconocido y presentido que caracteriza al nacimiento de un poeta o de un acto poético: piénsese si no en los intentos de integrar el programa revoluciona-

rio del surrealismo en un cómodo esquema de interrelaciones con el sueño y el inconsciente, y un poeta de la alta burguesía parisina, Cocteau, tuvo que reconocer —como notó, magistralmente, Adorno— que lo que es asimilable al sueño, aunque deteriore la imagen, deja, sin embargo, la realidad tal cual, sin perturbaciones.

Pero aquí hay que plantear un problema, por decirlo de algún modo, técnico, que la propia naturaleza de la comunicación poética comporta, al basarse en signos consciente e inconscientemente desdoblables en dos caras solidarias: *significante* y *significado*. En un trabajo juvenil (de 1921) Roman Jakobson intentó, de algún modo, negar la posible diferenciación *significante/significado* (o *forma/fondo*) de las obras literarias; según él, pueden darse dos tipos de ideas en el poeta. La primera le hace decir: «yo soy un revolucionario respecto a lo usual artístico actual y entiendo su deformación como un acercamiento a la realidad». La segunda, en cambio: «yo soy un conservador y entiendo que la deformación de lo usual artístico actual es una alteración de la realidad». El primer problema común a ambas formulaciones es la interpretación de la palabra «realidad» que seguramente debe relacionarse con aquello que Jakobson postula debe entenderse como *realismo*, a saber: «la exigencia de una motivación consecuente, la justificación de los procedimientos poéticos»; eso es lo que «realidad» significa, como término positivo, en el primer caso (el de la obra revolucionaria), mientras que en el segundo se refiere, única y tendenciosamente, a la «realidad» usual actual (cf. «usual artístico actual»). «Realidad» tiene un sentido «poético», en el primer caso, y un sentido antipoético, «integrado», por así decirlo, en el segundo.

La traducción, en última instancia, de esto es: a la visión satisfecha y coherente, burguesa, del mundo como realidad incuestionable (con los menos cambios posibles, y en todo caso con cambios poco profundos), se opone el paulatino «descrédito de la realidad» (la expresión es de

Joan Fuster) que persigue el arte de vanguardia, y esta realidad, quiere decir Jakobson, y no la otra, la integrada, es la verdadera, porque es la revolucionaria. Ahora bien, la única lectura posible de esta segunda realidad «más realista» debe plantearse a nivel de forma, y por eso «el descrédito de la realidad» de que Fuster habla se refiere al mundo de la pintura; ahora bien, en el campo de lo poético literario no parece del todo claro que sólo la forma informe de este carácter «realista» que define, en última instancia, su ser o no poético.

A pesar del descrédito de la convencional división «forma»/«fondo» en literatura, es posible considerar la abstracción resultante de los diversos significantes, por ejemplo, de una obra como un todo; es cierto que este «todo» (en este caso la forma) es una pura abstracción, como ya he dicho, y que no es independiente del fondo (la otra abstracción, resultante de una acumulación unilateral de significados). Esto es porque forma y fondo no pueden ser sino solidarios. Pero no es menos cierto que pueden darse distintos grados de adecuación entre lo uno y lo otro; y distintos grados de adecuación entre el total resultante y lo que este total significa (y el modo como lo significa).

«Mentido robador de Europa», por ejemplo, es expresión cuyo significado total es Zeus, como el nombre mismo del dios griego en el artículo de un filólogo, por una parte, o el mismo nombre en el verso 165 del *Agamemnon* de Esquilo, por otra. En el texto filológico la relación entre significante y significado es, por así decirlo, neutra, pero el grado de adecuación entre uno y otro es notablemente distinto en Góngora o en Esquilo, porque la posible «realidad», entre otras cosas, del significado «Zeus» es radicalmente distinta en uno y en otro. Si para «rico» usa Cércidas un significante cuyo total significado es, por ejemplo, «sarcófago-de-grasa», es muy obvio que la relación entre significante y significado no es neutra. Y no hace falta recurrir a extremos tan claros, y se convendrá

sin dificultad en que muy a menudo el contexto cumple la finalidad de «des-neutralizar» una relación no tendenciosa.

Hay aquí una cuestión sin duda difícil y yo no estoy, desde luego, seguro de que su solución haya de ser el cargar las tintas en una o en otra —según convenga— de las caras de cada signo lingüístico para ver así confirmada en cada poeta una tendencia innovadora, o más bien que es a lo que se tiende hoy, progresiva. Supongamos una obra con un significado total neutro, o, si se prefiere, no comprometido; contra obras de este tipo han arreciado en nuestro tiempo críticas de quienes creían o creen que el compromiso del autor con su «realidad» era lo definitivo del hecho literario. Todo esto no deja de ser como una especie de juego en torno a «realidad» y a «realismo». La crisis del poeta con su tiempo es inevitable, pero a ese tiempo le pasa como a su lengua: es la «realidad» que comparte con coterráneos y contemporáneos; el compromiso de un poeta con esa «realidad» no puede producir sino retórica salvo en las épocas en que el impulso sociopolítico de uno o de unos gobernantes no está todavía institucionalizado de una forma definitiva: los roces entre el régimen de Castro y cierta literatura cubana no se han producido sino después de los años «épicos» y no fue Virgilio quien riñó con Augusto, sino Augusto en sus últimos años quien desterró a Ovidio.

Para el poeta, consciente o inconscientemente, existe una realidad propia que trasciende la realidad cotidiana, del modo como sólo en una lengua propia, que también trasciende la común de cada día, puede cumplirse su voluntad. Ahora bien, aducir aquí de nuevo la frase de Rimbaud y entender que esta característica de lo poético en su tender a lo nuevo y desconocido es igual a predicar de la poesía su carácter progresivo, éste es un paso que no debe darse. En primer lugar, y fundamentalmente, porque en parte el adjetivo progresivo y sus contrarios y afines son de difícil aplicación y se tiñen de muy distintas implicaciones según los contextos socio-políticos a que se

aplican y desde los cuales se aplican. Y luego porque la tendencia a lo nuevo y desconocido es más bien, si quiere racionalizarse, una tendencia a lo misterioso de la existencia humana y del destino del hombre; una tendencia que puede serlo a la reducción del misterio, objetivamente, pero que casi siempre acaba abriendo nuevos caminos a la entraña misma de este misterio.

Hay un texto de J. V. Foix (de 1935) más ilustrador que el antes aducido de Jakobson a este respecto; y el texto, del que suprimo unas líneas que son, yo creo, las que hacen referencia a la propia poesía de Foix en alguno de sus más peculiares rasgos, dice como sigue:

El poeta més aviat s'oposa a la seva època en allò que té d'ordinari i de trivial. Cerca entre les ruïnes i els monuments de tots temps, els principis del misteri. A cada època, i sota els règims més diversos, vetlla el misteri i n'invoca la permanència. (...) Cerca la vera realitat, el suprarreal, el real integrat.

A la realidad inmediata se opone aquí la verdadera realidad, la del poeta, que está por encima («suprarreal») de la otra, la inmediata, en la medida seguramente en que forma un todo coherente («real integrat») cuando la inmediata sólo nos ofrece partes de ella misma. Pero quizá lo fundamental no sea en última instancia el modo de relación entre una y otra realidad, sino el único medio «poético» de paso de lo real inmediato a lo real que lo trasciende en virtud de este único medio, que es, diría yo, la libertad sin la cual no hay poesía. La función del poeta puede que sea, como la formula el «viaxeiro» en un poema («Prometeo encadeado») de Celso Emilio Ferreiro, una pregunta: *¿ónde está o camiño / que leva ao aire libre, / á libértá do vento, / ás terras sin cercar, / ao mar fermoso?* Puede. Pero en todo caso sólo la libertad puede conducir al nacimiento de una lengua poética, y sólo una lengua poéticamente elaborada y diferenciada potencia el paso de la realidad inmediata a aquello, justamente, que

en su ser poético la trasciende, la realidad de un poema.

Es en función de esa libertad como el poeta es el peligro que Quasimodo decía, en lo que cualquier orden constituido tiene de inmóvil y de satisfecho. Ahora bien, en esa libertad el poeta es cierto que puede cargar las tintas en la cara significante o en la significada de cada uno de los signos de que se vale. En el primer caso se tiende más, yo diría, hacia un tipo de poesía más supra-real, más al margen —o por encima— de lo real inmediato, que exige una lectura, por así decir, más atenta a la forma; en el segundo, en cambio, se invierten los términos, ofreciéndonos un tipo de poesía más afecto a lo real inmediato: nuestra lectura va adquiriendo coherencia mediante operaciones más estrictamente lógicas. En ninguno de los casos se consigue, claro está, aislar significante y significado, porque no hay forma carente de significado, ni significado que pueda no depender de una formulación formal.

Es el mismo equilibrio y desequilibrio —o desequilibrio dentro del equilibrio— que existe entre lo que los preceptistas llamarían el mito y la historia, en el sentido aristotélico (*Poética*, 1451 *b*) de lo que podría haber sucedido y lo realmente sucedido. Para Aristóteles el mito es más consustancial a lo poético que la forma aparente, el tipo métrico. Pero la contraopinión a la aristotélica vuelve a enseñarnos la ineludible cautela con que debemos enfrentarnos a éstas, sin embargo posibles y hasta útiles, separaciones entre forma y fondo, o entre lo que pudiera haber sido y lo que fue, etc. Hay un poema, «A' poeti», de Tommaso Campanella, en el que, tras referirse el autor a los temas de los poetas contemporáneos («le favole»), que, creen ellos, «sono degne di cantarsi per l'ammirazione», «finti eroi, infame ardor, bugie o sciocchezze» /10/, se refiere a lo «real» como único tema de la poesía, frente a la ficción de los contemporáneos (vv. 9-11):

*Son più stupende di natura l'opre
che'l finger vostro, e più dolci a cantarsi,
onde ogni inganno e verità si scuopre.*

En la breve explicación que sigue al poema polemiza Campanella abiertamente con Aristóteles en los siguientes términos:

E qui condanna Aristotile, che fece la favola essenziale al poeta: poiché questa si deve fingere solo dove si teme dir il vero per conto de' tiranni, come Natan parlò in favola a David; o, a chi non vuol sapere il vero, si propone con gusto di favole burlesche o mirabili; o a chi non può capirlo, si parla con parabole grosse, come Esopo e Socrate usâro, e più il santo Vangelo.

No aduzco aquí esta polémica por volver al punto en que habíamos dejado la discusión, sino para señalar con las propias, sugerentes palabras de Campanella, lo que los «realistas» parecen pretender de la «ficción» poética, que sea alegórica o para que no se entienda por razones políticas o para que se entienda a pesar de los que no quieren entender —esto debía de haberlo aprendido Campanella en Lucrecio—, o, en fin, para que se entienda a pesar de las pocas luces del destinatario. Esto no significa sino negar a la forma su posible entidad principal en un poema, y esta posición —que no deja de sorprender en tan ingenuo y apasionado lector del viejo Yámblico, en Diodoro de Sicilia— es la que, a la larga, expresada con rigor, puede conducir, entiendo, a la negación de esa libertad que es básica en el acto de creación poético, y que, por otra parte, ella misma, al ser ejercida por el poeta, traduce ya una situación real inmediata que es aquella en la que el acto de creación poética se realiza.

Pongamos aquí el caso de Píndaro, constante soñador de paraísos perdidos, cuando dioses y héroes se codeaban y la virtud heroica, su ἀρετή, era norma de vida. Píndaro vive en un momento de tránsito en el mundo griego y sus valores son los que están pasando y dejando su lugar a otros nuevos; coherentemente con ello los filólogos encuentran y señalan, aquí y allí, rasgos arcaicos en la lengua y en el sistema poético de Píndaro; pero ningún rasgo es

sintomático si no concuerda con el total de que procede; o más exactamente, cualquier rasgo es sintomático una vez averiguado su papel en el total del que forma parte: así, el gótico no es en Gaudí sintomático como gótico, sino como resultado de un medievalismo utópico, hondamente cristiano, que es sólo viable artísticamente porque forma parte de un total distinto y nuevo. En el caso de Píndaro, es claro que él es el primer poeta, en la historia de Occidente, capaz de concebir la poesía como una finalidad en ella misma; ello es de por sí sintomático de su propia crisis, que curiosamente se proyecta hacia el futuro como consecuencia —si bien no únicamente— del carácter irrenunciable de un pasado que participa en las características míticas de lo remoto y desconocido y a cuyo establecimiento aspira el poeta. Y es así como tampoco lo arcaico es en Píndaro sintomático como arcaico, sino expresivo —en cierta manera también en Esquilo— en un contexto que se caracteriza justamente por su apartarse de la reciedumbre aglomerada de lo arcaico en la irreductibilidad radical, pero múltiple y rica, de una lengua propia de la que varios filólogos habrán pensado —y alguno ha escrito— que no es ni homérica ni dórica, sino la lengua de Píndaro. Si rasgos, pongo por caso, de la sonrisa arcaica aparecen en una escultura que ha superado el esquematismo —caracterizado por su no matización— de lo arcaico, estos rasgos no son ya valorables como arcaicos, sino en un contexto cultural más amplio, en el que cobran nueva dimensión y sentido.

Por ello, quizá, el arte de finales del siglo vi y principios del v, da la impresión, a veces, de procedimientos y de maneras surrealistas. Porque quizá el surrealismo no fue más que esto: el desvelamiento hasta procedimientos «automáticos» de algo que estaba latente en la poesía de las épocas de crisis: la teoría del «objet trouvé», por ejemplo, que viene a ser como una sorpresa a propósito de la posible función de las cosas fuera de su contexto habitual, no es sino una forma de definición del gesto

creador en la medida en que éste consiste en separar un objeto, una palabra o un determinado color, lo que sea, de su contexto sólito y usual para así sorprender al destinatario con lo insólito, inhabitual, nuevo, pues, que resulta de su nuevo contexto.

Es en estas épocas o en estos momentos de crisis cuando la poesía necesita más perentoriamente basarse en la libertad. Contra la circunstancia agobiante, el poeta no tiene, por decirlo de algún modo, sino su mundo interior, y es la imagen de este mundo lo que intenta afianzar contra la realidad circundante. Hay un verso de un joven poeta mexicano, Raúl Garduño, que explica la perentoriedad de este mundo interior, «la terrible voz que se lleva dentro como eco del mar en el vacío»: el vacío es referencia aquí a la crisis, a la problemática sin solucionar del hombre, y es eso lo que despierta («eco») en el poeta, y de ahí lo «terrible» de su voz, la poesía, que será tanto más «fuerte», según Breton, en sus procedimientos y maneras cuanto más presente «le degré d'arbitraire le plus élève». O sea, cuanto más libremente, sin trabas, se manifieste.

Esta libertad puede, sin duda, conducir a mundos que parecen muy al margen, oníricos, sin contacto alguno con la realidad inmediata. Parecen. Pero el intelectual aislado en su torre de marfil o en su palacio de fórmulas no tiene sentido y, hasta cierto punto, no existe. Aquellos dos tan bellos versos de Lucrecio (II 1-2), que bien dicen del ideal de una vida retirada:

*Suaue, mari magno turbantibus aequora uentis,
e terra magnum alterius spectare laborem,*

son, de hecho, dos versos que responden a la situación de un hombre que pasó su infancia «entre los horrores de las guerras civiles de Sila y Mario» y cuya «edad madura alcanzó la confusión y los tumultos precursores del hundimiento de la república» (E. Valentí).

La religión tradicional no tenía sentido para Lucrecio: la religión le angustiaba y él intentó prescindir de ella.

Es posible que el prólogo tan discutido del *De rerum natura* signifique, en última instancia, la incapacidad de prescindir totalmente de la religión a pesar de él mismo. Del mismo modo, la coyuntura histórica angustiaba también al poeta, y del mismo modo quería Lucrecio prescindir de ella. Pero esta misma voluntad o decisión del poeta demuestra en todo su alcance la influencia determinante de aquella coyuntura, una de cuyas posibles consecuencias es, yo creo, la concepción de un mundo físico que es de algún modo, más que epicúreo, trasunto de la agitación constante de su espíritu en aquella circunstancia que en modo alguno supo superar, a pesar de él mismo.

La libertad del poeta tiene, pues, unos límites e incluso lo que podría considerarse más arbitrario en una obra resulta cobrar sentidos muy precisos en su contexto socio-cultural e histórico. Pero aquello que le confiere su carácter especial, y poético, es la no renuncia a la libertad, le lleve a donde sea, de que parte el poeta. Y lo primero que esa libertad exige es, y aquí volvemos a nuestro punto de partida, justo la creación de una lengua propia, que también, desde luego, se ha de ver sujeta a unos ciertos límites, como la libertad que la posibilita.

Se ha insistido alguna vez en la arbitrariedad del signo lingüístico, y es algo que puede aceptarse de entrada si no se pierde de vista lo que ello forzosamente conlleva, es decir, la no arbitrariedad de ningún signo una vez integrado en un sistema, y una vez aceptado, el sistema, por quienes se someten a él, los hablantes. Esto significa que un signo una vez integrado en un sistema ha perdido el sentido de su arbitrariedad inicial, cuando éste o aquél daban lo mismo y éste era sólo uno entre los innumerables posibles; y ello sencillamente porque a partir de su integración ha quedado institucionalizada, como pauta previa a la comunicación, su homología con aquello que designa. En cambio, la arbitrariedad inicial —más allá de las teorías sobre el origen onomatopéyico del lenguaje— es sumamente libre y azarosa, casi mágica. Pues bien, ésta es

hasta cierto punto la tarea de la poesía: devolver, lo más posible, los signos a su arbitrariedad inicial, cuando eran fruto de una libertad que casi con el azar se confundía. Dice Salinas:

*Si tú no tuvieras nombre,
todo sería primero,
inicial, todo inventado
por mí,
intacto hasta el beso mío.
Gozo, amor: delicia lenta
de gozar, de amar, sin nombre.
Nombre, ¡qué puñal clavado
en medio de un pecho cándido
que sería nuestro siempre
si no fuese por su nombre!*

Y es por ello que, en cierta manera, puede decirse que el poeta actúa frente a cada palabra y frente a cada uno de sus componentes y de sus sugerencias, frente a su poema mismo, como si se tratara de «objetos encontrados» que puede componer a su arbitrio. Pero el texto de Salinas ilustra bien sobre las limitaciones del poeta, fundamentalmente sobre lo que se ha dicho ya: es cierto que la poesía es una lengua, pero no es menos cierto que lo es dentro de una lengua que la posibilita, la que el poeta comparte en su realidad con coterráneos y contemporáneos.

Para explicar la creación de estas lenguas, como islas en la lengua común, acudían las preceptivas y retóricas a clasificar epítetos y figuras de dicción. Pero tenía razón Mayacovski cuando notaba, según nos transmite Jakobson, que lo poético no consiste «en una suplementación del discurso con adornos y figuras retóricas, sino en una total re-evaluación de éste y de todos sus componentes». Lo cual significa que el discurso común no es suplantado, más o menos mecánicamente, por otro, el poético, que lo anula, sino que el poético le da nuevo valor: la poesía es

siempre como una inyección que vitaliza la lengua en que se expresa. Es exactamente lo mismo que pasa —y esto vengo intentando decir— entre la realidad inmediata y la realidad particular de cada poeta: no es que ésta intente suplantar a aquélla, ni adornarla para que luzca más pero dejándola como antes; no: se trata de que la realidad total creada que resulta de un poema revitaliza, vuelve a dar valor, replanteándola totalmente, a la realidad inmediata que el poeta, desde luego, comparte con los hombres de su tiempo y a la que él, menos que nadie, no renuncia, a pesar de los dos tan bellos versos de Lucrecio que antes hemos leído.

Todos los poetas son de algún modo conscientes de eso que diversos tratadistas han formulado con más o menos aproximación e insistiendo en diversos matices. Su consecuencia se ha dicho ya: la irreductibilidad de lo poético; tal como decía Riba, que un poema no puede explicarse. Un poema, en efecto, constituye un discurso plurisenso: ninguna lectura total, ninguna interpretación es exclusiva. La filología no puede con la poesía: multiplica los útiles de precisión para acercarse a ella, pero su lenguaje tiende por exigencias propias a ser científico; y el discurso científico no es plurisenso, sino unívoco.

Decía Bacon (*Nov. org.* L, xli) que la ciencia trata de concebir al mundo «ex analogia universi» y no «ex analogia hominis». *Ex analogia hominis*, en cambio, es como el poeta concibe el mundo. Y por eso el discurso poético, como el hombre mismo, tiene varios sentidos y el mismo, siempre y a la vez, mientras que el discurso científico es unívoco.

Esta afirmación de Bacon puede evidentemente ser matizada: la distancia que media entre la física atómica actual y el atomismo griego refleja, sin duda, la distancia que hay entre el «universo» a que responden una y otro; pero es del todo obvio que este universo ha cambiado sólo a partir de niveles distintos de comprensión por parte del hombre; como es del todo obvio que el universo de una

teoría científica más desarrollada excluye los universos anteriores: ningún médico actual sería capaz de ver el cuerpo humano según el universo reflejado en la concepción médica hipocrática. Y es que la ciencia, en su realización práctica y en su más usual modo de exposición, es excluyente: todo lo que se diga a partir del hecho de que la tierra es realmente redonda podrá tener sentido, pero no lo que pueda partir de la idea de que la tierra es plana. Para la ciencia, la idea comprobada y cierta crea un universo real que excluye, necesariamente, los anteriores universos. El nuevo universo es lo actual y lo cierto, y a ello se aplica la ciencia; lo otro, lo anterior, es, desde el punto de vista actual científico, no más que «cultura» o «historia». Y así es como la cultura y la historia, bajo esta óptica, pueden implicar nociones peyorativas, o, como mínimo, considerarse como actitudes o como disciplinas secundarias.

Exacerbada, esta visión de la ciencia conlleva su consideración como técnica, útil ahora y aquí, y arrinconada de algún modo la cultura en tanto ésta versa sobre cosas pretéritas cuya importancia no es primaria, actual, ahora y aquí. Y, sin embargo, la historia es irrenunciable, porque, como ha escrito Cernuda:

*Lo que el espíritu del hombre
ganó para el espíritu del hombre
a través de los siglos,
es patrimonio nuestro y es herencia
de los hombres futuros.*

Solían los poetas antiguos poner al principio de sus poemas la tradicional invocación a las Musas, hijas del soberano Zeus y de Mnemósine. La poesía era aliada de la luz y del recuerdo contra las sombras y el olvido. Para eso no necesitaba —ni necesita— ser estrictamente narrativa de hechos históricos, sino sentirse recipiendaria de un pasado irrenunciable por humana, sentimiento al que

nunca podrá la poesía ser ajena: todavía Cernuda dice de su poesía que

*No es el poeta sólo quien ahí habla
sino las bocas mudas de los suyos
a quienes él da voz y les libera.*

Para el hombre han existido siempre una memoria de especie colectiva que ha sido primero de clan o de tribu, de ciudad cerrada en ella misma, y luego ha tendido a hacerse total, universal —es la excelencia que dice Polibio de su *Historia* en el prólogo. El hombre, ciertamente, comparte con los demás animales el ser mortal, pero es su memoria, justamente, aquello que trasciende en su especie las limitaciones de este ser mortal del hombre. Sobre el animal actúa una evolución que él recibe pasivamente durante generaciones y generaciones, sin que cada generación represente un proceso importante respecto a la anterior. El hombre, en cambio, consigue avanzar en la medida en que asimila y replantea a cada generación la memoria que la anterior le lega; en la medida en que la recibe de un modo activo y la proyecta hacia un futuro. Pero el futuro es sólo una palabra para lo que estamos haciendo ahora. Si perdiéramos nuestra memoria de especie, pero no los conocimientos técnicos con que vamos haciendo eso que llamamos futuro, podríamos, quizá, seguir haciéndolo. Podríamos. Pero sería a costa de perder inmediatamente el sentido humano y la finalidad humana de lo que hacemos, del futuro.

No son nuestros días la primera vez que el hombre está en trance de navegar a la deriva en un mar desconocido; de hecho, siempre el hombre navegó a la deriva, guiado por la estrella de su fe, como los magos y los pastores, o de una vaga esperanza hacia lo desconocido de que hablaba Rimbaud. Si el objeto de la historia es el hombre en su progreso hacia lo que está ahora haciendo, hacia el futuro, y la apertura de unos posibles caminos de comprensión para esto que ahora está haciendo; si ello

es así, el objeto de la poesía es el hombre considerado en las aproximadamente constantes limitaciones que él como hombre se impone a sí mismo en este progreso. Como ha escrito Ungaretti:

*L'uomo, monotono universo,
crede allargarsi i beni
e dalle sue mani febbrili
non escono senza fine che limiti.*

Hasta el sol tiene límites, como decía Heráclito, y si los transgrediera vendrían las Erinis vengadoras. Fueron los griegos quienes descubrieron y propagaron que los límites no son fijos totalmente para el hombre, que el hombre puede, trabajando y perfeccionando sus técnicas, acrecentar sus bienes de todo tipo. Lo que Ungaretti formula, con todo, es algo hondamente sentido ya en Esquilo: que el trabajo del hombre, mientras acrecienta los bienes, renueva los límites; hay, sí, en el hombre un aliento prometeico, pero un Zeus de justicia a menudo cumplida por caminos incomprensibles, humanamente, modera la audacia excesiva. Mientras el hombre sea el animal en progreso que parece ser se cumplirá, entre sus logros y entre sus límites, el drama que Ungaretti resume cuando lo define «monótono universo». Los griegos supieron que los límites del hombre no eran fijos, pero intuyeron también —gracias a su memoria como pueblo, poesía e historia— que la limitación era algo connatural al hombre. No es extraño que pueda decirse, pues, en última instancia, que toda la poesía griega —y que la poesía toda— versa sobre esta limitación.

Y por eso, porque la poesía describe las cosas *ex analogia hominis* y la ciencia *ex analogia universi*, por eso el discurso poético conlleva esa carga de aceptada limitación que se ejerce en la libertad, y seguramente también por eso la crisis de la poesía se agrava en las épocas que un brillante florecimiento científico hace técnicas. Cuando la

ciencia se cree capaz de excluir, la poesía no puede sino convertirse en abanderado de la memoria que, en fin de cuentas, es lo que nos hace hombres.

CARLOS MIRALLES

Y TODAVÍA DOS CHIBOLETES MÁS
(cf. págs. XV 265-267)

I had stumbled upon their shibboleth, and proclaimed myself an Ephraimite, and not of Gilead. I have no doubt that up to that moment they had considered me as one of themselves...

GEORGE BORROW, *The Bible in Spain*, ed. London, Dent, 1961, 47. El autor, protestante, ha dicho entre católicos *the Virgin*, no *the Blessed Virgin*.

...un *pasquín*... apareció simultáneamente en las esquinas de Madrid con la alocución o proclama del nuevo Monarca; si bien los términos demasiado libres en que está concebido nos hicieron titubear en estamparlo; decía, pues, así:

*En la plaza hay un cartel
que nos dice en castellano
que José, Rey italiano,
roba a España su dosel;
y al leer este cartel
dijo una maja a su majo:
—Manolo, pon ahí abajo
que me... en esa ley,
porque acá queremos Rey
que sepa decir...*

Biblioteca de Autores Españoles. Obras de don Ramón de Mesonero Romanos. IV. *El antiguo Madrid*. Ed. de C. Seco Serrano, Madrid, 1967, 171 n. 2. Los términos eufemísticamente suprimidos por Mesonero son fáciles de restablecer. Debo la cita al Dr. D. Arturo Perera (*Historia anecdótica de Madrid en coplas y pasquines*, Madrid, 1962, 26; *La «jota» de Méjico*, en *ABC* del 13-II-1973).

M. F. GALIANO

CALÍMACO

EPIGRAMAS

I - XV

INTRODUCCIÓN, TEXTO, APARATO
CRÍTICO, TRADUCCIÓN Y NOTAS

DE

LUIS ALBERTO DE CUENCA

MADRID
1974

CALÍMACO EPIGRAMATISTA

«Like a Hilliard painting»¹: es el símil pictórico de Ferguson. ¿Estaría pensando en el «Retrato de hombre joven» del *Victoria and Albert Museum* londinense? Cabello ensortijado y mirada perdida, el joven de Hilliard se apoya indolentemente sobre el tronco de un árbol. Hojas y calzas blancas, flores, capa y gorguera: todo es uno. Uno y múltiple en el óvalo perfecto, como la dulce sombra del bigote o esa postura de Apolo sauróctono con que quiso immortalizar, praxitelianamente, Nicholas Hilliard a su personaje. Uno y múltiple, porque los detalles son la atmósfera, y la atmósfera la melancolía²

Así, un triste arlequín de porte aristocrático puede ser, de algún modo, el símbolo que presida una edición —una más— de los *Epigramas* de Calímaco. Porque el poeta de Cirene es también ese clown melancólico de la pintura, y no sólo las técnicas son parangonables. Porque el erudito de los *Pínaces*, el mitógrafo de los *Aitia*, el poeta oficial de una himnica nueva, se ha sentido poeta menor por una vez. Y ha conmemorado, lamentado y vivido en sesenta y tres pequeñas composiciones, destinadas al grabador o a la «corona»³, los grandes y pequeños acontecimientos de

¹ J. FERGUSON, *The Epigrams of Callimachus* (G & R XVII 1970, pág. 66).

² Robert Burton publicaría en 1621, dos años después de la muerte de Hilliard, uno de esos libros de medicina que honran a la literatura: su célebre *The Anatomy of the Melancholy*. Diríase tributada al joven lánguido del miniaturista.

³ En la *Corona* de Meleagro (*AP* IV 1, 21-22) Calímaco es el dulce

una vida consagrada —como todas las vidas— al dolor y a la risa, al vértigo del triunfo y de la decepción. En ese cotidiano combate con el tiempo expresado en sus epigramas, Calímaco ha de librar, por fuerza, continuas escaramuzas con el deseo o con la muerte: son los dos grandes signos del sistema calimaqueo. En «Amor rerum difficile» (I), por ejemplo, el poeta nos ofrece la primera regla de su «ascético» peregrinaje hacia el Amor: la técnica del deseo permanente. Siempre habrá un joven⁴ «más allá de», y esto es lo saludable: el tópico literario reviste aquí una profunda realidad psicológica.

Pero, antes de seguir adelante, hay que advertir algo fundamental: mientras que para un tipo —muy extendido— de poeta la literatura no es otra cosa que su propia vida, para Calímaco su vida no es otra cosa que literatura. Así, no importa en absoluto (como en Góngora) si existió alguna vez el hermoso Lisaniás de II 5 (como no importa, en el fondo, la identidad *real* de Elisa en la *Égloga I* de Garcilaso, o la paternidad fidedigna de la *Epístola Moral a Fabio*). Calímaco había llegado a Alejandría cuando el conocimiento y el saber se valoraban por encima de la riqueza. La biblioteca del Bruquión, fundada por Ptolomeo I y ordenada durante el reinado de Ptolomeo II (quien a su vez fundó la biblioteca del Serapión para duplicados), no tuvo rival en la antigüedad⁵. Desde las fabulosas bibliotecas asirias de Senaquerib y Asurbanipal (siglo VII a. J. C.) la historia de la cultura no había conocido nada igual.

En este ambiente, pues, de culto a los valores intelectuales va a desarrollarse la personalidad humana y artís-

mirto siempre lleno de áspera miel (ἡδὺ τε μύρτον Καλλιμάχου στυφελὸς μεστόν δ' αἰ μέλιτος). Cf. *Fiore dell'Antologia Palatina*, trad. it. di S. Quasimodo, saggio introduttivo e note di C. Vassalini, Bolonia, Guanda, 1958, pág. 249.

⁴ La expresión del amor está en Calímaco (salvo en LXIII) dirigida indefectiblemente a jóvenes de sexo masculino. Es la musa del viejo Anacreonte, de Teognis y de tantos otros.

⁵ W. W. TARN, *Hellenistic Civilisation*, London, Arnold, 1930², págs. 236-237.

tica de Calímaco. Por ello, es lógico que el poeta, al redactar sus epigramas (composiciones circunstanciales, obras menores en fin), no dé más valor personal a la anécdota que el que se desprenda de su funcionalidad literaria. Pero no por ello los epigramas calimaqueos van a ser «freddi e letterari»⁶. Cantarella, como tantos otros estudiosos afanados tan sólo en ordenar, clasificar y juzgar según moldes fijados de antemano, parece identificar, con evidente falsedad, lo que a él le parece «frío y literario» (por su educación estética, discutible en todo caso) con lo que de verdad es «frío y literario» en literatura. He dicho bien: *en literatura*. Porque, ¿qué otra cosa son los epigramas de Calímaco sino «literatura», qué otra cosa es la *Commedia* o *La vida es sueño* sino «literatura», qué otra cosa es la literatura sino «literatura»? La vida es otra cosa: quédese para los aficionados a la psicología o al —también *literario*— género biográfico.

El hecho de que en los epigramas calimaqueos un intelectual «en el poder» de la época ptolemaica se haya propuesto trabajar —un ejercicio, como la palestra o el pugilismo— unos temas *à la mode* en su momento histórico: esto sí es plenamente literario. Todo arte es siempre un «arte por el (dentro del) arte» (como la «vía pura» de Teeteto en LVII).

Una vez aclarado este punto, ¿qué puede sorprendernos si Calímaco, el poeta, odia —en, para y por su concepto de literatura— el poema cíclico, aborrece el camino que arrastra aquí y allá a la muchedumbre, abomina del joven que se entrega sin discriminación y de la fuente pública no bebe? (cf. II). Su poesía, «a combination of polished craft and allusive scholarship»⁷, lo había hecho libre, le había conferido un puesto de honor en la sociedad pto-

⁶ R. CANTARELLA, *La letteratura greca dell'età ellenistica e imperiale*, Firenze-Milano, Sansoni/Accademia, 1968, pág. 43.

⁷ J. FERGUSON, *The Heritage of Hellenism*, London, Thames & Hudson, 1973, pág. 115.

lemaica: el de sumo sacerdote —afirma Ferguson⁸— de este culto en literatura.

Y el poeta se encuentra plenamente satisfecho en ese mundo de lugares comunes —en el mejor de los sentidos— que él no eligió (nadie elige, pese a los desafueros del existencialismo), pero que colma sus aspiraciones de cronista de una época (literaria): «Contra todos los males, Poesía es el fármaco apropiado» (III 4).

Pero no conviene absolutizar. Cada epigrama es un instante, y Calímaco juega a que ese instante permanezca siempre («juega», no «enfatisa» como Fausto en su *verweile doch, du bist so schön*). «Leicht gerät der moderne Beurteiler in die Gefahr, sie allesamt [die Epigramme] —zum Ersatz für die mangelnden grundsätzlichen Äusserungen— zu prinzipiell zu verstehen... In einem Leben ist zu viel Platz, spielt der Augenblick eine zu grosse Rolle, als dass alles, was an Zeugnissen vorhanden ist, mit gleichmässiger Bedeutung erfüllt und in ein System gebracht werden müsste»⁹. Está, además, la peculiar idiosincrasia del poeta: Calímaco, como los filósofos cirenaicos y a pesar de su racionalismo, «no se aflige con sutilezas de raciocinio»¹⁰; su principal problema se centra en la búsqueda de la felicidad terrena, sin residuo alguno de metafísica. Así, pues, el temperamento de su autor ayuda también a fijar la absoluta coyunturalidad de nuestros epigramas. Una colección de impresiones fugaces no es, evidentemente, una declaración de principios. Si el poeta de Cirene conoce que *todo* es escayola, ello no le produce el más mínimo malestar: su nihilismo no es catequizante, ni ortodoxo, ni adusto. Si hubiese sido un viento, habría sido la ráfaga subitánea y anárquica. Es el mentís —y el vuelo— alegre de Horacio o de François Villon. Y en ese *carpe diem* que las igualitarias pantomimas macabras del

⁸ *Ibidem*.

⁹ A. KÖRTE y P. HÄNDEL, *Die hellenistische Dichtung*, Stuttgart, Kröner, 1960, págs. 321-322.

¹⁰ A. REYES, *La filosofía helenística*, México, F. C. E., 1965², pág. 82.

otoño medieval han convertido en *nihil* (en el fondo es un tema con dos vertientes que se explican mutuamente) hay instantes de amor, de vino, instantes de votos y de muerte.

Supongamos un goliardo en la corte, no en la taberna. En un laboratorio, no en los caminos europeos. Son las mismas secuencias de pensamiento (cf., por ejemplo, «Sin dinero», VII): lo que varía es el signo social. Sólo Provenza, con la dinastía de los grandes trovadores, con Guillermo de Aquitania y Bertrán de Born, creará un haz de síntomas estrictamente paralelos a los del *alejandrismo calimaqueo*¹¹. Si el libertino y jovial duque de Aquitania es capaz de aislar su aparato retórico de un motivo determinado, de expresar en ocho *coblas singulares* su muy particular nihilismo (literario) *avant la lettre*, es porque la poesía ha avanzado ya un largo trecho desde Homero, porque detrás están los preciosistas latinos del Bajo Imperio (la osadía innumerable de un Optaciano Porfirio, por ejemplo) y, detrás de éstos, los poetas de la *Antología Palatina*. Calímaco entre ellos.

En este mundo de *hors la loi* de la crítica tradicional, de «simples manipuladores del lenguaje» (¿qué otra cosa es la literatura?), queda, sin embargo, lugar para la expresión de la pasión contenida. Hay bellísimos ejemplos: «Crimen Amoris» (VIII), «La llama oculta» (IX), «La herida del huésped» (XIII). Los tres poemas figurarían por mérito propio en cualquier antología de poesía erótica universal. Los dos primeros dísticos de XIII son prodigiosos:

*Tenía oculta el huésped una herida. Subían dolorosos
suspiros de su pecho (¿te has fijado?)
mientras bebía su tercera copa, y las rosas caían, pétalo
a pétalo, todas a tierra desde su guirnalda...*

¹¹ Una retórica capaz de plasmarse en un poema tan «calimaqueo» como aquel *vers* de Guillermo de Aquitania que comienza: «Farai un vers de dreit nien...» (ed. M. de Riquer, *La lírica de los trovadores*, Barcelona, Escuela de Filología, 1948, I, págs. 12-14).

La instantánea es filmica. En el poder sugestivo de la dicción radica esa imaginabilidad cinematográfica de la escena. La anécdota —una vez más— es mínima. Un gesto se desliza, un movimiento apenas (en la imaginación de Calímaco o en la realidad, no importa dónde), y el poeta lo ha captado. (El epigrama, en general, es un *haiku* japonés enriquecido por el azar de un hombre determinado: un viaje, una pelea, la muerte, una promesa... Aquí ha sido el amor, reflejado en el huésped, en sus actos).

El instante del vino es detectable en «¡Por Diocles!» (V) y en «La copa de la muerte» (LXII). En XXX («Calímaco: Epitafio») el poeta se refiere a sí mismo como «experto en cantos y en la burla oportuna cuando lo pide el vino». En esta poesía de complaciente —y desesperanzado— gozo de vivir no podía faltar la bebida de Jarryám. «Ibi nullus timet mortem, / sed pro Bacho (*sic*) mittunt sortem», leemos en los *Carmina Burana*. Ni en la taberna (*ibi* del clérigo vagante) ni en el tema convivial (*ibi* de Calímaco) es bienquista la muerte.

El instante del voto está perfectamente eternizado en XIV («La canción del nautilo»). La ofrenda individual a una divinidad es siempre un buen motivo para un poema. El libro VI de la *Antología Palatina* es todo él un ramo de epigramas votivos. En Calímaco las ofrendas adquieren un valor poético peculiar: un nautilo en XIV, una lámpara en XVI, un arco en XVII, una serie de objetos femeninos en XX, una maza de roble en XXII, un *pínax* (cf. notas *ad loc.*) en XXIV, un gallo de bronce en XXV, un salero en XXVIII, etc.

En la ordenación de Gow-Page (cf. nuestra edición), las ofrendas preceden a los epitafios. Antes, en «Berenice» (XV), Calímaco ha asumido una vez más, con evidente agrado (no fue, afortunadamente, un moralista) la función del poeta «oficial»: «Même les grands génies poétiques du temps, Théocrite, Callimaque, Appollônios de Rhodes, sont des poètes de cour»¹². Las relaciones del artista con la

¹² P. JOUGUET, *L'impérialisme macédonien et l'hellénisation de l'Orient*, París, Albin Michel, 1972, pág. 350.

dinastía ptolemaica fueron —hay que decirlo— inmejorables. Sin embargo, hablar de «servilismo»¹³ me parece excesivo. Calímaco no adula: corresponde tan sólo a las bondades de sus protectores, consiguiendo así una feliz síntesis entre lo que es preciso declarar en alta política y lo que es hermoso —e indispensable, por lo tanto— expresar en la mejor de las literaturas.

Pero la poesía funeraria reclama sus derechos. ¿Quiénes son los difuntos del poeta de Cirene? Bato en primer lugar, su padre (XXIX); después él mismo (XXX) y un cirenaico, Cáridas (XXXI). Este último poema es sumamente ilustrativo:

Cáridas, ¿qué hay abajo? —Numerosa tiniebla. ¿Y los regresos?

—Un embuste. ¿Plutón? —Fábula pura.

No hay engaño posible. Pero tampoco la declaración escéptica adquiere una dimensión trágica: es la «medida» calímaquea. Otras víctimas son Melanipo y Basilo, un muchacho y una adolescente (XXXII); el sabio Timarco en XXXIII; Heráclito, un amigo íntimo del poeta, en XXXIV, uno de los más bellos epigramas de la colección; el pequeño Teris en XXXV; Astácides de Creta, raptado por las ninfas¹⁴ (XXXVI); Crétide, «la de las mil historias», en XXXVII; Lico, náufrago de Naxos, en XXXVIII; etc.

«Quejas ante una puerta cerrada» (LXIII) es el último epigrama y, acudiendo al viejo esquema de la *Ringkomposition*, encierra una seria advertencia para el joven melancólico de Nicholas Hilliard: «Pero el primer cabello blanco todo esto, al punto, habrá de recordarte». Trabajos de amor perdidos.

¹³ Como hace L. GIL, *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, Revista de Occidente, 1961, pág. 114.

¹⁴ «Muchas leyendas populares se ocupaban del rapto de un joven hermoso, trasladado al reino de las ninfas y de los espíritus, para participar de su vida inmortal» (*apud* E. Rohde, *Psique*, trad. esp. S. Fernández Ramírez, Barcelona, Labor, 1973, II, pág. 568). Astácides-Calímaco: del rapto pastoril al rapto intelectual, idéntica inmortalidad.

Y con «quejas» termina la colección. Quizá no haya sido todo más que un sueño del que, un día, podremos despertarnos. Sea como sea, la puerta está cerrada, lo estuvo y lo estará. Si la mentira de Calímaco no es peor que las otras, su verdad tampoco desmerece de la Verdad. Y es muy bella.

L. A. DE C.

N. B.

Entre las numerosas ediciones del *corpus* de epigramas calimaqueos sobresalen siete, a saber, las de PATON, MAIR, CAHEN, WALTZ y otros, PFEIFFER, BECKBY y GOW-PAGE. Las describiré brevemente (entre paréntesis figuran las fechas de las reimpressiones que he utilizado):

- *The Greek Anthology*, ed. W. R. Paton, griego/inglés, 5 vols., Londres, Loeb Classical Library, 1916 (1969), 1917 (1960), 1917 (1968), 1918 (1963) y 1918 (1960). Texto griego, en general poco cuidado, sin aparato crítico, y traducción inglesa en prosa.
- *Callimachus: Hymns and Epigrams*, ed. A. W. Mair, griego/inglés, Londres, Loeb Classical Library, 1921 (1969). En el mismo volumen figuran un *Licofrón* del propio Mair y un *Arato* de G. R. Mair. Texto griego con un mínimo aparato crítico y traducción inglesa en prosa. Sus aportaciones al esclarecimiento de los pasajes difíciles no son, casi nunca, convincentes. En págs. X-XIV leemos una «Note on new Readings in *Hymns and Epigrams*» de C. A. Trypanis, editor de los *Fragmentos* de Calímaco en la misma Loeb Classical Library. Las nuevas lecturas de Trypanis contribuyen a aclarar algún punto.
- *Callimaque: Hymnes, épigrammes...*, ed. É. Cahen, griego/francés, París, Budé, 1922 (1961). Igualmente desafortunada en el aspecto textual. Hermosa traducción francesa. Interesante su postura ultraconservadora en los *loci difficiles* o *desperati*.
- *Anthologie Grecque (Palatine)*, ed. P. Waltz y otros, griego/francés, París, Budé: vol. II (libro V), P. Waltz y J. Guillon, 1928 (1960); vol. III (libro VI), P. Waltz, 1931 (1960); vol. IV (libro VII, epigramas 1-363), P. Waltz (texto), A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot y E. des Places (traducción), 1938 (1960); vol. V (libro VII, epigra-

mas 364-748), P. Waltz (texto), P. Waltz, Ed. des Places, M.^{lle} M. Dumitrescu, H. Le Maître y G. Soury (traducción), 1941 (1960); vol. VII (libro IX, epigramas 1-358), P. Waltz (texto) y G. Soury (traducción), 1957; vol. X (libro XI), R. Aubreton, 1972, y vol. XII (libros XIII-XV), F. Buffière, 1970. Los restantes volúmenes publicados (I, libros I-IV, P. Waltz, 1928, 1960², y VI, libro VIII, P. Waltz, 1944, 1960²) no atañen a nuestro trabajo por no contener ninguna pieza calimaquea. Faltan por aparecer los volúmenes correspondientes a los libros IX (epigramas 359-827), X y XII. El texto está más cuidado que en las ediciones de Cahen, Mair o Paton. Las correcciones de Waltz son a veces muy sugerentes (cf. XXVII 3). Mayor riqueza de comentario. Elogiables traducciones. Especialmente recomendables son los volúmenes X (Aubreton, 1972) y XII (Buffière, 1970).

— *Callimachus*, vol. II *Hymni et Epigrammata*, ed. R. Pfeiffer, Oxford, Clarendon Press, 1953. Es la edición más laboriosa en el aspecto textual hasta la fecha. Se mantiene en un difícil equilibrio entre la conjetura y la *crux*. Susceptible, sin embargo, de mejorarse.

— *Anthologia Graeca*, ed. H. Beckby, griego/alemán, 4 vols, Munich, Ernst Heimeran, 1957, 1957, 1958 y 1958. Y, fundamentalmente, la «2. verbesserte Auflage», 4 vols., Munich, Ernst Heimeran, s. d. Labor meritoria. La traducción —excelente— conserva tipográficamente la estructura métrica del original. El aparato crítico es selectivo. Las notas, escasas.

— *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, ed. A. S. F. Gow y D. Page, Cambridge, University Press, 1965: vol. I (introducción y texto, págs. 57-73; vol. II (comentario), págs. 151-215. El texto está sumamente cuidado. Lo he adoptado como base de mi edición, si bien he diferido en muchas ocasiones de sus lecturas y criterios. También he seguido su numeración, por considerarla más racional que la tradicional de Wilamowitz adoptada por Pfeiffer. Una de las características de la edición Gow-Page es que evita las pausas que no sean imprescindibles. Su comentario es poco menos que definitivo.

Siguiendo las directrices de mi maestro, Manuel Fernández-Galiano, y de la mayor parte de la crítica textual contemporánea, he procurado en todo momento ser respetuoso con el texto transmitido. El conservadurismo en crítica textual lleva consigo, en la mayoría de los casos, una postura revolucionaria en morfología o en sintaxis.

Sin embargo, en los sesenta y tres epigramas de Calímaco¹ apenas hay espacio para contradicciones de bulto o para sacrilegios, aunque lo haya, sobrado, para errores de toda índole.

¹ No he incluido en mi edición los fragmentos 393, 394, 395, 398, 399, 400 y 401 Pf. (LXIV-LXX Gow-Page), prefiriendo ceñirme al *corpus* tradicional de sesenta y tres epigramas calimaqueos *íntegros*.

CALLIMACHI EPIGRAMMATA

I

- ᾠγρευτής, Ἐπίκυδες, ἐν οὖρεσι πάντα λαγῶν
διφῶ καὶ πάσης ἰχνία δορκαλίδος
στίβῃ καὶ νιφετῷ κεχρημένος· ἦν δέ τις εἶπη
«τῇ, τόδε βέβληται θηρίον», οὐκ ἔλαβεν.
5 χούμος ἔρως τοιόσδε· τὰ μὲν φεύγοντα διώκειν
οἶδε, τὰ δ' ἐν μέσσω κείμενα παρπέταται.

AP XII 102 (uu. 5/6 repetuntur) caret Pl

3 στίβῃ A. Fabri : στείβῃ P

4 τῇ Brunck : τηι P

AMOR RERUM DIFFICILIUM

Mi amor es como el cazador...

Epicides¹, acecha el cazador en el monte a la liebre
y rastrea las huellas del corzo
en medio² de la nieve y de la escarcha. Y si alguien
le dice «¡aquí, una fiera abatida!»³, no la toma.
5 Tal es mi amor: persigue lo que huye;
lo que yace a su alcance, sobrevuela.

El epigrama fue traducido por Horacio, *Sat.* I 2, 105-108.

¹ Un amigo del poeta. El nombre no es inusual. Pero ¿es rechazado por Calímaco como ἐρώμενος, o es tan sólo un interlocutor sin relieve?

² Sugiero que las huellas (ἰχνία) del corzo (δορκάλιδος) influyan de algún modo en κεκρημένος: el cazador, expuesto a los rigores de nieve y escarcha, se sirve de ellas en alguna forma para rastrear mejor las huellas de su presa. Ello explicaría la ambigüedad semántica del vocablo, sin acudir a modificaciones de P.

³ C. M. J. Sicking, en *Callimachus*, A. P. 12, 43 (sic), *Mnemosyne* XIX 1966, pág. 176, defiende que τῇ, τόδε βέβληται θηρίον no significa 'hier ist das Tier, das du erschossen hast', sino 'hier hast du ein bereits erschossenes Tier, damit du dir die Mühe der Jagd ersparen kannst'. "Ἐλαβεν significaría a su vez 'er lässt es liegen', no 'pick up the game, seize the prize' (Gow-Page *ad loc.*), precisamente porque el cazador-poeta σικχάνει πάντα τὰ δημόσια (II 4).

II

- Ἐχθαίρω τὸ ποῖημα τὸ κυκλικόν οὐδὲ κελεύθῳ
 χαίρω τὶς πολλοὺς ὤδε καὶ ὤδε φέρει·
 μισέω καὶ περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης
 πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.
- 5 Λυσάνη, σὺ δὲ ναίχι καλὸς καλός· ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν
 τοῦτο σαφῶς ἦχῳ φησί τις «ἄλλος ἔχει».

AP XII 43 caret Pl

- 3 μισέω Brunck : μισῶ P // οὐδ' Meineke : οὐτ' P
 4 σικχαίνω Brunck : σικχάνω P
 5/6 secl. Haupt
 5 σὺ δὲ ναίχι καλὸς καλός P : σὺ δὲ καλὸς νήχ' εἰ Cataudella
 6 φησί τις «ἄλλος ἔχει» P : φησί τις ἄλλον ἔχειν Schneider : φησί
 τί; κάλλος ἔχει; Giangrande

5/6 Ya Salmasius consideró este dístico como no calimaqueo, y así mismo Haupt, Dilthey, Dübner y Zacher. Posteriormente, se ha defendido la autenticidad: cf. L. P. Wilkinson, *CR* XVII 1967, págs. 5-6, que condena la seclusión como inadmisibile, y se pregunta irónicamente, en acertado paralelo, por qué no se eliminan también los cuatro últimos versos del *Beatus ille* horaciano, dado que los primeros sesenta y seis hacen perfecto sentido por sí mismos y la alusión al usurero Alfio no es imprescindible.

Wilkinson, que propone la pérdida de μ' entre σαφῆς y ἦχῳ, ha sido refutado —tan sólo en ese extremo— por McKay, *CR* XIX 1969, pág. 143: «His suggestion that μ' may have dropped out between σαφῆς and ἦχῳ is quite unnecessary, for two parallels to Callim. seem to have been overlooked: Menander, *Epit.* 86 ss. Hermas, *Shepherd, Vision* 3.13.»

En cuanto a σὺ δὲ καλὸς νήχ' εἰ de Cataudella, cf. *Maia* XIX 1967, págs. 356-358. El sabio italiano conjeturó buscando la correspondencia perfecta entre el ναίχι καλός del poeta y el ἄλλος ἔχει del eco. Hay que advertir que αἰ, en época bizantina, se pronunciaba como ε; y εἰ como ι.

AUTORRETRATO

Odio el poema cíclico¹, aborrezco el camino
que arrastra aquí y allá a la muchedumbre;
abomino del joven que se entrega sin discriminación,
y de la fuente² pública
no bebo: me repugna todo lo popular.

- 5 Lisantias, tú eres bello, sí, muy bello. Pero antes de
que pueda
terminar de decirlo, repite el eco «es ya de
otrooo...»³.

Cf. Horacio, C. III 1, 1: *Odi profanum uulgi et arceo...*

El poema es, en general, un catálogo de los *je déteste* calimaqueos.

¹ La poesía cíclica de los sucesores de Homero (cf. LV). La alusión a Apolonio de Rodas es evidente. Cf. AP VII 409 (Antípatro) y XI 130 (Poliano), y la «respuesta» de Apolonio (AP XI 275).

² Cf. Teognis 959 ss. *Εστε μὲν αὐτὸς ἔπινον ἀπὸ κρήνης μελανόδρου.

³ No hay que decir que es imposible verter en español el juego de palabras calimaqueo ναίχι καλὸς καλός / ἄλλος ἔχει.

III

- 'Ως ἀγαθάν Πολύφαμος ἀνέυρατο τὰν ἐπαοιδάν
 τῶραμένῳ· ναὶ Γᾶν, οὐκ ἀμαθὴς ὁ Κύκλωψ.
 αἰ Μοῖσαι τὸν ἔρωτα κατισχναινοντι, Φίλιππε·
 ἦ πανακὲς πάντων φάρμακον ἂ σοφία.
 5 τοῦτο, δοκέω, χά λιμὸς ἔχει μόνον ἐς τὰ πονηρά
 τῶγαθόν· ἐκκόπτει τὰν φιλόπαιδα νόσον.
 ἔσθ' ἀμῖν, κᾶναστὰς ἀφειδέα πρὸς τὸν Ἔρωτα
 τοῦτ' εἶπαι· «κείρευ τὰ πτερὰ, παιδάριον,
 οὐδ' ὅσον ἀττάραγόν τυ δεδοίκαμες, αἰ γὰρ ἐπῳδαί
 10 οἴκοι τῷ χαλεπῷ τραύματος ἀμφοτέραι».

AP XII 150 4 Clem. Al., *Strom.* V 11 (II 372, 1 Stählin) 'ἡ-σοῖ(α'
 9 *Et. Gen.* B s. u. ἀττάραγος (= *EM* 168, 4) 'οὐδὲ-δέδοικα' caret Pl

- 2 τῶραμένῳ Eldick ναὶ Γᾶν Hecker : τῶραμενοναιγαν P // οὐκ
 ἀμαθὴς Eldick : ου καθήμᾱς P
 4 ἦ πανακὲς Bentley : ἡ πανακὴς Clem. : ἡπανὲς P
 5 τοῦτο Salmassius : τοῦ P
 7 κᾶναστὰς Giangrande [cf. *Hermes* XCI 1963, págs. 151-154] : χ'
 ακαστας P // πρὸς τὸν P : ποττὸν Brunck
 8 τοῦτ' εἶπαι Kaibel : τουτιπαι P // κείρευ Hecker : καιρευ P
 9 τυ Bentley : σε P : τοι *Et. Gen.* : τι *EM*
 10 οἴκοι Ernesti : οἴκω P

7 Κᾶναστὰς Giangrande: paleográficamente no presenta problema la confusión (en minúsculas) de κ y χ por una parte, y de ν y κ por otra. El participio ἀναστὰς está usado en el sentido de *genesen* ('restablecido'). Su medida es ἀναστὰς (por dorismo), en vez de ἀναστᾶς. Giangrande glosa el difícil pasaje de este modo: «(Dieses φάρμακον, das von mir empfohlene φάρμακον) besitzen wir, und so, wenn Du (es erfolgreich angewandt hast und) genesen bist, sage dem Eros: 'Stutz Dir die Flügel, usw.'». Brillante contribución al esclarecimiento de un texto casi *desperatus*.

REMEDIA AMORIS

¡Qué excelente conjuro descubrió Polifemo para el enamorado!

¡Por Gea que no es rústico el Ciclope!

Las Musas debilitan el deseo, Filipo¹:

contra todos los males Poesía es el fármaco apropiado.

5 También el hambre —pienso— posee este único bien contra los infortunios:

extirpa de raíz la enfermedad de amar a los adolescentes.

Tenemos el remedio; y, una vez bien curado, di al implacable Amor:

«Arráncate las alas, muchachito, ni pizca de temor sentimos ante ti, pues tenemos en casa

10 el antídoto doble de tan temible herida».

7/9 Para el desgraciado amor de Polifemo por Galatea, cf. Teócrito XI, o la maravillosa recreación de Góngora. Posiblemente tanto la pieza de Calímaco como el idilio teocríteo deriven del famoso Κύκλωψ de Filóxeno (Page, *Poet. Mel.* Gr. 815-824). En XI 80-81 Teócrito se refiere a un tipo de remedio para el dolor del cíclope: las canciones: Οὕτω ται Πολύφαμος ἐποίμαινεν τὸν ἔρωτα / μουσιόδων, ῥῆγον δὲ δι᾽ αὐτῶν ἢ εἰ χρυσὸν ἔδωκεν. Su dinero, en efecto, no podría llevarle más que a soluciones ineficaces. El canto —poesía— (la σοφία de III 4) sí es remedio del desamor y panacea, πανάκεια, contra los males del siglo (cf. πανακές, v. 4).

¹ Según C. C. Edgar (*PMich. Zen.* 55, 19, pág. 126), se trata de un médico de Cos, vecino de Alejandría y documentado en 240 a. J. C. Quizá la naturaleza del destinatario explique ciertos términos médicos del poema, como el ya mencionado κατισχναίνοντι, πανακές y φάρμακον.

IV

- "Ἡμισὺ μευ ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ δ' οὐκ οἶδ'
 εἶτ' Ἔρος εἶτ' Ἀίδης ἥρπασε, πλὴν ἀφανές.
 ἦ ῥά τιν' ἐς παίδων πάλιν ᾤχετο; καὶ μὲν ἀπείπον
 πολλάκι «τὴν δρῆσιν μὴ νυ δέχεσθε, νέοι».
 5 † οὐκισυ δίφησον' ἐκεῖσε γάρ ἡ λιθόλευστος
 κείνη καὶ δύσερως οἶδ' ὅτι που στρέφεται.

AP XII 73 1-2 Choeroboscus in Hephaestionem 226, 12 Consbruch
 'ἥμισυ-ἥρπασεν' caret Pl

2 Ἔρος Choer. : ἔρις P

4 μὴ νυ δέχεσθε Meineke : μὴ ὑπέχεσθε P : μὴ ὑποδέχεσθε Hecker :
 μὴ ὑπόδεχθε Bentley

5 οὐκισυ P δίφησον Jacobs : οὐκισυνιφησον P : Θεότιμον δίφησον
 Schneider : οὐ Κίσος, δίφησον Jacobs : οὐ τις συνδιφήσον (sic) Mair

5 *Locus desperatus*. Jacobs conjeturó un δίφησον elogiabile (el verbo
 se constata en I 2 y en fr. 1, 19).

LA MITAD DE MI ALMA

La mitad de mi alma¹ todavía respira, la otra mitad
no sé

si Eros la raptó, o si fue Hades: tan sólo sé que
ha desaparecido.

¿Ha ido de nuevo a casa de uno de sus muchachos?

Tantas veces les dije:

«Es una fugitiva, no la recibáis, jóvenes».

5 Búscala en ...Pues allí, carne de horca² y perdida de
amor, sé que al azar va y viene dando vueltas.

¹ La 'mitad de mi alma' como expresión se encuentra también en Teócrito XXIX 5 τὸ γὰρ ἔμισυ τῆς ζωῆς ἔχω, en Horacio, C. I 3, 8 *et serues animae dimidium meae* (Virgilio), en el epigrama 1 Diehl de Platón, etc. El tema de la dualidad anímica está presente en todas las literaturas, sobre todo cuando trasciende los límites de un solo individuo, cuando el alma se parte en dos mitades perfectas, pero encarnadas cada una de ellas en dos individuos diferentes (aquí Horacio). ¿Qué es Enkidu en el ἔπος de Gilgamesh sino su *alter ego* freudiano, su *Doppelgänger*? El mitema, apasionante como pocos, es universal. Robert Louis Stevenson, p. ej., publicó su *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* en 1886. Mientras Jekyll-Calímaco redacta pacientemente uno de sus innumerables trabajos eruditos, o mientras peina *ad infinitum* un dístico elegíaco de los *Aitia*, Calímaco-Hyde, perdido de deseo, va en busca de muchachos por las calles de Alejandría. La historia se repite siempre, hasta la saciedad.

² Λιθόλευστος: 'digna de ser lapidada'. En español, la horca tiene más tradición como sistema punitivo (además de la hoguera) que la lapidación.

V

Ἐγγει καὶ πάλιν εἶπε «Διοκλέος» οὐδ' Ἀχελῷος
 κείνου τῶν ἱερῶν αἰσθάνεται κυάθων.
 καλὸς ὁ παῖς, Ἀχελῷε, λίην καλός, εἰ δέ τις οὐχί
 φησὶν, ἐπισταίμην μούνος ἐγὼ τὰ καλά.

AP XII 51 Pl habet uu. 3/4 tantum 1-2 Schol. Theocr. II 150-153
 Ἐγγει-κυάθων'

1 Διοκλέος Schol. Theocr. cod. K : διοκλεες P : διοκλέους Schol.
 Theocr. praeter K

¡ POR DIOCLES!

Aqueloo nada sabe del amor ni del vino...

Escancia y di de nuevo «¡ por Diocles! ». Aqueloo¹
se inhíbe de las copas consagradas a aquél.

Bello es el joven, completamente bello, Aqueloo.

Pero si

alguien lo niega, ¡ conozca sólo yo de su belleza! ².

¹ Ἀγέλλος: sutil juego de palabras. Aqueloo es, por una parte, un invitado más (quizá un sirviente), un interlocutor del poeta insensible a la belleza de Diocles. Por otra, es un nombre de río y significa 'agua' en general (cf. Virgilio, *G.* I 9 y Gow-Page *ad loc.*). Así, pues, el brindis se afectúa con las copas rebosantes de vino puro, sin mezclar (cf. *AP* V 136 y 137, Meleagro).

Beckby nos remite a Petrarca (*Canzoniere* V Contini, Torino, 1972). En efecto, el nombre de Diocles (como el de Laureta en el soneto o el de Heliodora en *AP* V 136) funciona mágicamente —nombrar es poseer— en el poema. Petrarca había jugado bellamente con el acróstico, muy *sui generis* desde luego: «*laudando... real... taci*»; Calímaco se divirtió con el nombre de su ¿invitado? Aqueloo, sin olvidar por un momento el nombre mágico «Diocles», pronunciado en *el* brindis del simposio.

² Diocles es bello, y el poeta lo sabe. Ojalá los demás, incluido el invitado-agua, lo negasen. Lo absurdo de la negación implica lo innecesario de una respuesta persuasiva. Que el mundo enloquezca, entero y ajeno a los brindis de vino puro. Goce Calímaco de su hermoso ἐρώμενος en soledad de dos.

VI

Τὸν τὸ καλὸν μελανεῦντα Θεόκριτον εἰ μὲν ἔμ' ἔχθει
τέτρακι μισοῖης, εἰ δὲ φιλεῖ φιλέοις,
ναίχι πρὸς εὐχαίτεω Γανυμήδεος, οὐράνιε Ζεῦ,
καὶ σύ ποτ' ἠράσθης. οὐκέτι μακρὰ λέγω.

AP XII 230 caret Pl

INVOCACIÓN A ZEUS

Si el bellamente bruno Teócrito¹ me odia,
cuatro² veces lo odies, pero ámallo si me ama,
Zeus de los cielos, sí, por Ganimedes³ de hermosa
cabellera,
también tú amaste un día. No digo nada más⁴.

¹ ¿Es Teócrito el poeta de los *Idilios*? Nada lo prueba (Cahen *ad loc.*). Mair olfatea influencias del siracusano en el uso adverbial de τὸ καλόν y en el v. 4, supuesto eco de *Id.* VIII 59 s. ὦ πάτερ ὦ Ζεῦ, / οὐ μόνος ἡράσθην κτλ. Pero habría que considerar *Id.* VIII como genuino de Teócrito, e incluso considerándolo así, tampoco probaríamos gran cosa. En Gow-Page *ad loc.* una sugestión interesante: «There is also the possibility that C. borrowed the names of his friends as pseudonyms for real, or names for fictitious, ἐρώμενοι» (cf. II 5).

² Número de veces puramente formulario. Cf. XXXIV 4.

³ Es evidente que la elección de Calímaco ha sido perfecta: nadie mejor que el hermoso copero de los dioses, raptado antaño por Zeus, para ser invocado en este contexto. Hace atmósfera, ambienta.

⁴ «The rest is silence», como en *Hamlet*. El poeta enamorado no entra en detalles de su sufrimiento: *todo* está dicho ya.

VII

Οἶδ' ὅτι μευ πλούτου κενεαὶ χεῖρες· ἀλλὰ, Μένιππε,
μὴ λέγε πρὸς Χαρίτων τοῦμόν ὄνειρον ἔμοι.
ἀλγέω τὴν διὰ παντός ἔπος τόδε πικρὸν ἀκούων·
ναί, φίλε, τῶν παρὰ σεῦ τοῦτ' ἀνεραστότατον.

AP XII 148 caret P1

1 μευ Pfeiffer : μου P

4 τῶν apogr. : τὸν P // σεῦ Pfeiffer : σοῦ P

SIN DINERO

Sé que mis manos se hallan vacías de dinero. Pero,
Menipo¹,
no me repitas, por las Gracias²; mi propio sueño³.
Duéleme oír continuamente esa amarga palabra.
Sin duda, querido, de cuanto de ti he recibido ésa
es la mayor prueba de desamor.

¹ Un ἐρώμενος, al parecer bastante interesado.

² El recuerdo de su pobreza es para el poeta una grieta en el edificio de civilización y decoro que las Gracias pueden muy bien simbolizar. Cf. K. J. McKay, *Callimachea*, en *SO* XLV 1970, págs. 39-41.

³ Proverbial, por lo que uno conoce harto bien. En este caso el sueño de Calímaco es pesadilla, pienso. Cf. Cicerón, *Att.* VI 9, 3.

VIII

Εἰ μὲν ἐκῶν, Ἀρχὴν, ἐπεκώμασα μυρία μέμφου,
 εἰ δ' ἄκων ἤκω τὴν προπέτειαν ἕα.
 ἄκρητος καὶ ἔρως μ' ἠνάγκασαν, ὦν ὁ μὲν αὐτῶν
 εἶλκεν, ὁ δ' οὐκ εἶα τὴν προπέτειαν ἔαν.
 5 ἔλθων δ' οὐκ ἐβόησα τίς ἢ τίνος ἄλλ' ἐφίλησα
 τὴν φιλίην· εἰ τοῦτ' ἔστ' ἀδίκημ' ἀδικέω.

AP XII 118 exstat mutilum (init. uu. 1-3, fin. uu. 1-6) in pariete domus Romanae in Esquilino (Kaibel, *Epigr. Gr.* 1111) (cit. Paries) 5/6 Plutarchus, *Mor.* 455 b caret Pl

1 Ἀρχὴν Bentley : ἀρχεῖν P

2 ἕα Paries [εαι] : ὄραι P

3 μ' ἠνάγκασαν apogr. Lips. : με ἀνάγκασεν P : μ' ἠνάγκασεν Bentley : μεηνανγκ? Paries

4 τὴν προπέτειαν ἔαν Dressel et Kaibel [...ετηνεαν Paries] : σῶφρονα θυμὸν ἔχειν P

6 φιλίην (φίλην, φίλην) Plut. γ : ἱαρήν P

La inscripción del Esquilino (en la pared interior de una casa hoy destruida) fue publicada —y reproducida en facsímil— por E. Dressel (*RFIC* III 1875, pág. 556) y por Kaibel (*Hermes* X 1876, págs. 1 ss.).

4 Τὴν προπέτειαν ἔαν: *lectio difficilior*. La repetición es intencionada. Sin embargo, el escriba de P copia σῶφρονα θυμὸν ἔχειν (interpolación producida por extrañeza de la anáfora e incluso por el término εἶα precedente). El error de P procede de Teognis 754 σῶφρονα θυμὸν ἔχων (métricamente la mitad de un pentámetro, como en P).

CRIMEN AMORIS

Si de buen grado, Arquino, en medio de la orgía¹,
he llegado a tu casa,
mil veces me denigres; si involuntariamente, permíteme la «precipitación».

El vino puro y el deseo me han obligado a ello; el uno me arrastraba,
el otro no me permitía abandonar mi «precipitación».

5 Al llegar no he gritado quién era yo ni quién era mi padre². He rozado
tan sólo el umbral con mis labios. Si ello es un crimen³, soy un criminal.

El lenguaje del epigrama es un trasunto irónico de la jerga filosófica estoica. En lógica del Pórtico *προπέτεια* 'temeridad' es el opuesto a *ἀπροσποσις*, especie de 'prudencia'. Cf. Diógenes Laercio VII 46. La escena está delineada con la precisión de un miniaturista. Hay *vida* en el poema.

¹ Esto no significa que el poeta llegase acompañado de un *κῶμος* festivo de jóvenes a casa de Arquino. Probablemente llegaría solo.

² El poeta no se ha dado a conocer para ser admitido en la casa (Mair y Beckby entienden, por el contrario, 'no he preguntado tu nombre ni el de tu padre...'). Se ha limitado a besar el umbral (en el sentido figurado que posee en español de 'entrada' o 'puerta' en general) del *ἐρώμενος*, a rozarlo con sus labios (la intensidad del roce, si nos atenemos a la influencia de *ἄκρητος* y *ἔρως* en la «precipitación» del poeta, debió de ser notable).

³ Cf. Propertio II 30, 24 *hoc si crimen erit, crimen Amoris erit*. Como puede verse, «*nihil nouum sub sole*».

IX

- "Εστι τι ναί τὸν Πᾶνα κεκρυμμένον, ἔστι τι ταύτη
 ναί μὰ Διώνυσον πῦρ ὑπὸ τῇ σποδιῇ.
 οὐ θάρσεω· μὴ δὴ με περίπλεκε· πολλάκι λήθει
 τοῖχον ὑποτρώγων ἡσύχιος ποταμός.
 5 τῷ καὶ νῦν δείδοικα, Μενέξενε, μὴ με παρεισδύς
 † οὔτος οσειαρνης † εἰς τὸν ἔρωτα βάλῃ.

AP XII 139 caret Pl

2 Διώνυσον apogr. [Brunck] : Διόνυσον P

6 ουτοσοσειαρνης P : οὔτος ὁ σιγέρνης Bentley : οὔτος ὁ σιγάρνης
 Schwyzer : ὁ σεῦ γ' Ἑρμῆς Giangrande // βάλῃ Heinsius : βάλλῃ P

LA LLAMA OCULTA

Hay, lo juro por Pan, algo oculto¹, hay aquí, por
Dioniso lo juro,
fuego escondido bajo las cenizas.

Y me encuentro nervioso. No me abrasces ahora².
Muchas veces

una corriente sorda —lo olvidamos— derriba una
muralla.

5 Tengo miedo, Menéxeno³, por eso, de que penetre
en mí
...⁴ y me arroje en las redes del amor.

¹ Un fuego oculto, una herida callada (cf. Virgilio, *Aen.* IV 67 *tacitum... uulnus*). El poeta, bien a su pesar, comprueba cómo su corazón ha caído de nuevo en las redes del amor.

² Según Beckby, Calímaco se dirige aquí a Menéxeno, y Menéxeno no es un ἐρώμενος, sino un amigo del poeta. El sentido, pues, es el siguiente: 'No me abrasces (podrías contagiarte tú también, Menéxeno, de este fuego que me devora por el muchacho X)'. Gow-Page ni siquiera mencionan esta solución. Mair, por su parte, piensa que el poeta «for whom the fire of love has burn out, misdoubts that 'still in the ashes live the wonted fires' and so rejects the advances of a flatterer».

³ Las conclusiones de Gow-Page respecto a Menéxeno son interesantes: o bien es el responsable de la nueva crisis erótica de Calímaco (περί-πλεκε entonces se traduciría por 'complicar', 'envolver'), y el ἐρώμενος es descrito —o quizá nombrado— en el lugar corrupto del v. 6; o bien es el propio ἐρώμενος, y hay que corregir βάλῃ (v. 6) por la 2.^a pers. βάλῃς (pues περίπλ. es también una 2.^a persona).

Sin embargo, la postura de Beckby (Menéxeno = amigo del poeta, ese tercero gris que siempre necesita el protagonista para exponerle sus quejas, la nodriza de *Fedra* o el «Horatio» de *Hamlet*) no deja de ser atrayente, y posee una lógica impecable.

⁴ En favor de σιγέρτης Bentley ('que repta, se desliza o se arrastra sin ruido o en silencio') actúa la metáfora del ποταμός (ἡσυχίος ὑπο-τρῶγων) del v. 3. Cf. Renehan, *Greek Textual Criticism*, Harvard, 1969, págs. 123-126.

X

«Ληφθήσει· περίφευγε, Μενέκρατες» εἶπα Πανήμου
εἰκάδι, καὶ Λόφου τῇ — τίνι; τῇ δεκάτῃ
ἦλθεν ὁ βοῦς ὑπ' ἄροτρον ἐκούσιος. εἶ γ', ἐμός Ἑρμῆς,
εἶ γ' ἐμός· οὐ παρὰ τὰς εἴκοσι μεμφόμεθα.

AP XII 149 3 P. Ox. II (1899) 221 XV 33 ἦλθεν-ἐκούσιος' caret Pl

TE LO DIJE, MENÉCRATES

«Caerás. Huye, Menécrates», dije en Panemo¹, el veinte,
y en Loo¹ el... ¿cuál? el diez
tornó el buey al arado por su gusto². ¡Bien, Hermes
mío³, bravo!
No me voy a quejar por veinte días.

La oveja —en este caso un joven apartado del poeta durante tres semanas— vuelve a su redil. Ignoramos si se trata de una conquista lenta o de una reconquista (en el primer caso nos sería útil la conjetura de Brunck περί, φεύγε (v. 1).

¹ Πανήμου / Λόου: nombres de dos meses consecutivos en el calendario macedónico, de común uso en el Egipto ptolemaico. El año comenzaba con el equinoccio de otoño, y Panemo y Loo ocupaban, respectivamente, la novena y la décima posición.

² Proverbial. Nuestro 'volvió la oveja de buen grado a su redil'.

³ 'Mi Hermes', esto es, 'mi Hermes personal', opuesto al κοινός Ἑρμῆς. Es sabido que Hermes era el dios de la buena fortuna, hasta tal punto que un 'hallazgo feliz' se denominaba ἔρμαιον; y un 'golpe de suerte', 'golpe de Hermes'. La anáfora εἰ γ' ἐμός (vv. 4 y 5) puede ser ritual.

XI

"Ωμοσε Καλλίγνωτος 'Ιωνίδι μήποτ' ἐκείνης
 ἔξειν μήτε φίλον κρέσσονα μήτε φίλην.
 ὦμοσεν· ἀλλὰ λέγουσιν ἀληθέα, τοὺς ἐν ἔρωτι
 ὄρκους μὴ δύνειν οὔατ' ἐς ἀθανάτων.

5 νῦν δ' ὁ μὲν ἀρσενικῷ θέρεται πυρί, τῆς δὲ ταλαίνης
 νύμφης ὡς Μεγαρέων οὐ λόγος οὐδ' ἀριθμός.

AP V 6 PI VII 165

1 Καλλίγνωτος P¹ : καλλίγνωστος P

5 ἀρσενικῷ P² ex ἀρσενικῶν? P : ἄλλης δὴ P¹

INCONSTANCIA

A Yónide ha jurado Calignoto que no tendría nunca
ni amigo ni amiga mejor que ella.

Lo ha jurado. Pero dicen verdad: los juramentos
de amor no penetran los oídos de los inmortales.

5 Ahora se abrasa en fuego por un joven¹, y de la
desgraciada
novia, como de los megareos², ni palabra ni cuenta.

¹ Calignoto ha traicionado a Yónide por un joven ἐρώμενος, por el que θέρεται πῶρ (el τόπος es evidentísimo). Planudes, heterosexualizando el poema, había acudido a otro lugar común: el 'irse con otra', arder en otra hoguera femenina, si se quiere.

² En AP XIV 73 leemos la respuesta que el oráculo de Delfos pronunció ante los habitantes de Mégara, curiosos de saber si había en toda Grecia una ciudad superior a la suya. La Pitia fue cruel: 'Υμεῖς δ', ὦ Μεγαρεῖς, οὔτε τρίτοι οὔτε τέταρτοι/οὔτε δωδέκατοι, οὐτ' ἐν λόγῳ οὐτ' ἐν ἀριθμῷ. Otros autores consignan este hecho (cf. Waltz *ad loc.*). El revés de fortuna de los megareos se hizo proverbial.

XII

- Θεσσαλικὴ Κλεόνικε τάλαν τάλαν, οὐ μὰ τὸν ὀξύν
ἥλιον, οὐ σ' ἔγνων. σχέτλιε, ποῦ γέγονας;
ὅστέα σοι καὶ μοῦνον ἔτι τρίχες· ἦ ῥά σε δαίμων
οὐμός ἔχει, χαλεπῇ δ' ἦντεο θευμορίῃ;
5 ἔγνων· Εὐξίθεός σε συνήρπασε, καὶ σὺ γὰρ ἐλθὼν
τὸν καλόν, ὦ μόχθηρ', ἔβλεπες ἀμφοτέροις.

AP XII 71 caret Pl

2 οὐ σ' Ernesti : οὐκ P

2 Οὐ σ': al existir tras ἔγνων una pausa obligada (desde Bentley) el verbo necesita su implemento, en este caso σ' (Ernesti).

¡ Cleonico de Tesalia, desgraciado de ti! No, por el sol
que abrasa¹,
no te reconocía. Mísero, ¿en qué has parado?
No eres ya sino huesos y cabello². ¿Acaso mi demonio³
te posee, y has topado con mi amargo destino?
5 Ya sé: también a ti te ha cautivado⁴ Euxíteo, pues
también tú, al entrar⁵,
al bello devorabas, bribón⁶, con ambos ojos.

¹ El sol que pica o pincha como una espada, el sol que abrasa.

² Cleonico de Tesalia difiere sólo de un esqueleto en que todavía puede lucir cabellos y barba (τρίχες es ambas cosas), por descuidados que se hallen aquéllos y ésta.

³ Δαίμων: he vertido 'demonio'. En efecto, hasta la Ilustración todos los afectos de cuerpo y espíritu se atribuían a un determinado demonio, a un δαίμων particular (el «genio» tan común en *Las mil y una noches*). Robert Burton, p. ej., en pleno siglo XVII, y en su *The Anatomy of the Melancholy* afirma textualmente: «Así ejercen los demonios su poder, en mil formas distintas, y cada uno es como un león embravecido que sigilosamente acecha su presa» (traducción de A. Portnoy, Buenos Aires, 1947, pág. 62). Es evidente que los demonios burtonianos están estrechamente ligados a los δαίμονες helenísticos. Pues bien, un demonio retiene aquí al poeta en su amor —desgraciado— hacia Euxíteo. Es el mismo demonio que constriñe a su rival, Cleonico, motivándole el deseo e impidiéndole al mismo tiempo su realización. Ambos han topado, pues, con una misma χαλεπή θεωμορίη (v. 4). Permanecerán como exclusivos los goces de la vista: un δαίμων lo ha prescrito.

⁴ 'Te ha cautivado a ti junto (conmigo)'. De ahí que vierta 'también' (el καί de ἔβλεπε).

⁵ Calímaco recuerda la reunión en que pudo observar los síntomas amorosos de Cleonico. Fue en el pasado: en v. 2 el poeta no reconocía al de Tesalia (ha transcurrido, pues, *tiempo*).

⁶ Μόχθηρ: 'bribón', entre irónico, despectivo y compasivo.

XIII

- "Ελκος ἔχων ὁ ξεῖνος ἐλάνθανεν· ὡς ἀνιηρόν
 πνεῦμα διὰ στηθέων (εἶδες;) ἀνηγάγετο,
 τὸ τρίτον ἤνικ' ἔπινε, τὰ δὲ ῥόδα φυλλοβολεῦντα
 τώνδρὸς ἀπὸ στεφάνων πάντ' ἐγένοντο χαμαί.
 5 ὥπτηται μέγα δὴ τι· μὰ δαίμονας, οὐκ ἀπὸ ῥυμοῦ
 εἰκάζω, φωρὸς δ' ἵχνια φῶρ ἔμαθον.

AP XII 134 3/4 Athenaeus XV 669 d 'τὰ δὲ ῥόδα-χαμαί caret Pl

3 ἤνικ' ἔπινε Scaliger : ηγκεπινε P

4 στεφάνων Ath. : στομάτων P

5 ὥπτηται μέγα δὴ τι Bentley : ὥπτηται μεγαλητί P

4 Στεφάνων (Ateneo) está avalado por el texto del propio erudito de Náucratis (XV 669 d). La belleza del texto, caso de aceptar στομάτων (solución un tanto obtusa), radicaría en lo audaz de la metáfora 'todas las rosas de su boca...'. Tras el surrealismo, todo ha cobrado significación poética, incluso la lectura rechazada y confinada al aparato crítico.

LA HERIDA DEL HUÉSPED

El poeta reconoce los síntomas del amor...

Tenía oculta el huésped una herida. Subían dolorosos
suspiros de su pecho (¿te has fijado?)
mientras bebía su tercera copa, y las rosas¹ caían,
pétalo a pétalo, todas a tierra² desde su guirnalda.
5 Le consumía algo poderoso. Por los dioses que no
imagino nada
sin razón: pues, ladrón, reconozco las huellas de
un ladrón³.

¹ Son las rosas con que fue coronado en el simposio el ξεῖνος (v. 1).

² Las rosas de la guirnalda caen al suelo. Señal inequívoca de que su poseedor está enamorado. Cf. Propertio II 15, 51: *Ac ueluti folia arentes liquere corollas*.

³ Proverbial.

XIV

- Κόγχος ἐγώ, Ζεφυρίτι, παλαιότερον· ἀλλὰ σὺ νῦν με,
 Κύπρι, Σεληναίης ἄνθεμα πρῶτον ἔχεις,
 ναυτίλος δς πελάγεσσιν ἐπέπλεον, εἰ μὲν ᾄηται
 τείνας οἰκείων λαΐφος ἀπὸ προτόνων,
 5 εἰ δὲ Γαλιναίη, λιπαρὴ θεός, οὖλος ἐρέσσων
 ποσσὶν † ἰν' ὥσπ† ἔργῳ τοῦνομα συμφέρεται,
 ἔστ' ἔπεσον παρὰ θίνας Ἰουλίδας ὄφρα γένωμαι
 σοὶ τὸ περισκεπτον παλγνιον, Ἀρσινόνῃ,
 μηδὲ μοι ἐν θαλάμῃσιν ἔθ' ὥς πάρος, εἰμὶ γὰρ ἄπνους,
 10 τίκτεται νοτερῆς ὤεον ἀλκυόνος.
 Κλεινίου ἀλλὰ θυγατρὶ δίδου χάριν, οἶδε γὰρ ἐσθλά
 ῥέζειν καὶ Σμύρνης ἔστιν ἀπ' Αἰολίδος.

Athenaeus VII 318 b εἰς τὸν ναυτίλον... φέρεται τι Καλλιμάχου τοῦ
 Κυρηναίου ἐπίγραμμα οὕτως ἔχον· 7/8 EM p. 664, 49 s. u. περι-
 σκέπτῳ 'ὄφρα' Ἀρσινόνῃ' carēnt PPI

- 1 παλαιότερον Bentley : παλαιότερος Ath. // με Musurus : μοι Ath.
 3 ναυτίλος δς Kaibel : ναυτίλον, δς Ath.
 6 ἰν' † ὥσπ† ἔργῳ Pfeiffer ex ἰν' ὥσπεργω Ath.
 8 Ἀρσινόνῃ EM : ἀρσινόνῃς Ath.
 10 τίκτεται νοτερῆς ὤεον ἀλκυόνος Bentley : τίκτει τ' αἰνοτερῆς
 ὤεον ἀλκυόνῃς Ath.

1 Παλαιότερον, conjetura de Bentley, hace mejor sentido y no es paleográficamente imposible. De elegir otra solución, optaría por παλαιότερος de Ateneo, forzando la semántica en alguna medida. Πάλαι τέρας (Schneider), enmienda aceptada por Pfeiffer y fundada en Plinio (*H. N.* IX 88 *inter praecipua miracula... nautilus*) no resiste la crítica de Gow-Page *ad loc.*, basada en la muy relativa significación del texto pliniano extraído de su contexto: «...and *inter praecipua miracula* follows quite naturally upon the remarkable facts and fancies about *polypti* recorded in the sections immediately preceding».

LA CANCIÓN DEL NAUTILO

Concha fui yo otro tiempo, diosa del Zefirión¹. En
cambio ahora,
Cípride, aquí me tienes como primera ofrenda de Se-
lenea².
Nautilo³, navegaba sobre el mar: si soplaban los
vientos,
extendía mi vela sobre mis propios cables;
5 y si Galena⁴, la brillante diosa, dominaba, vigoroso
remaba con mis pies (así mi nombre conviene con
mis actos⁵),
tal que vine a encallar en las costas de Yúlide
llegando a ser, Arsínoe, tu admirado juguete.
Y en mis cámaras, pues me falta la vida, nunca más
como antaño
10 verá la luz el huevo del marítimo alción.
Concédele tu gracia a la hija de Clinias. Ella sabe
obrar el bien, y es de la eólida Esmirna⁶.

¹ Promontorio al E. de Alejandría con un templo consagrado a Afrodita-Arsínoe (mujer esta última de Ptolomeo II Filadelfo, y asimilada en el culto a la diosa nacida de la espuma del océano).

² Selenea, hija de Clinias (v. 11).

³ Se trata de la criatura descrita por el Estagirita en *HA* 622 b 5.

⁴ Es la 'Calma' con mayúscula, una Nereida.

⁵ En efecto, su nombre (ναυτιλος) significa en primer lugar 'marino, marinero', y el molusco navega, «rema» a su modo, viaja por el mar.

⁶ Selenea es de Esmirna. Arsínoe estuvo antes casada con Lisímaco, rey de Tracia, quien continuó la labor de Antígono de reconstruir una nueva Esmirna, distante veinte estadios de la antigua, καὶ νῦν ἐστὶ καλλίστη τῶν πασῶν (Estrabón XIV 1, 37).

XV

Τέσσαρες αἱ Χάριτες, ποτὶ γὰρ μία ταῖς τρισὶ κείναις
 ἄρτι ποτεπλάσθη κῆτι μύροισι νοτεῖ·
 εὐαίων ἐν πᾶσιν ἀρίζηλος Βερενίκα,
 ᾧς ἄτερ οὐδ' αὐταὶ ταὶ Χάριτες Χάριτες.

AP V 146 caret Pl

1 κείναις P : τήναις Wilamowitz, fort. rectius

3 ἀρίζηλος P : ἀρίζαλος Brunck

1 Por más que el epigrama esté escrito en dialecto dórico, no hay que olvidar que en P aparece κείναις.

3 *Αρίζηλος (no ἀρίζαλος) desde W. Schmid, *Αρίζηλος Βερενίκα (*Call. Epigr. 51* [XV] Wil.) (*Philologus* LXXVIII 1923, págs. 176-179), dado que ἀρίζηλος es perfectamente utilizable en dialecto dórico (hay un pasaje de Teócrito, XVII 57, en el que se emplea la misma fórmula: ἀρίζηλος Βερενίκα).

BERENICE

Cuatro¹ son ya las Gracias. Pues a las tres antiguas
ha venido a añadirse,
recientemente, una: de esencias perfumadas² toda-
vía está húmeda³:
Berenice, feliz y brillante entre todas.
Sin ella no son Gracias ya las Gracias.

Véase el todavía útil trabajo de P. Jouguet *Reine et poète (à propos d'une épigramme de Callimaque)*, en que BIE XX 1, 1937-1938, págs. 131-135. Jouguet estudia los designios del poeta al redactar este epigrama: Egipto necesitaba una reina que desempeñara el papel de bienhechora liberal, papel asignado a las Χάριτες. Sin embargo, las tesis del estudioso francés (que identifican la Βερενίκη del v. 3 con Berenice II, la del Πλόκαμος, esposa de Ptolomeo III Évérgetes desde 246 a. J. C.) son desmentidas por Gow-Page *ad loc.*, quienes, basándose en la data de composición de Teócrito XVII (271 a. J. C.), en el caso de que el de Siracusa hubiese imitado —cuestión controvertida— en XVII 57 el epigrama XV de Calímaco, concluyen que la Βερενίκη del poema es Berenice I, esposa de Ptolomeo I Soter y madre de Filadelfo. En torno a esta decisiva identificación las espadas continúan en alto. Por otra parte, los propios Gow-Page no se pronuncian por una solución u otra, limi-tándose tan sólo a sugerir la menos habitual.

¹ La nueva Gracia es una reina, Berenice, y es también la reproducción escultórica de esa reina en vida del modelo. Con ser ἐρωτικόν en un sentido lato, el epigrama se estructura formalmente como ἐπιδεικ-τικόν.

² Un dato a favor de Berenice II como destinataria del epigrama. Catulo nos habla (LXVI 77-78) de una aromática realidad: la dama del rizo se desquiciaba por los perfumes orientales: *omnibus expers / unguen-tis, una milia multa bibi*.

³ La estatua conserva algo del perfume de su divino modelo (ambas Berenices fueron, por lo demás, divinizadas), todavía está húmeda de los perfumes de la reina, de su aliento quizá. Existe también la noticia de que los monumentos y estatuas solían perfumarse.

