

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

# ESTUDIOS CLÁSICOS

2021 ISSN 0014-1453 18€



**Harm Pinkster** El tiempo presente en la *Eneida* de Virgilio • **Julián Marrades Millet**  
Racionalismo y visión trágica en el *Edipo Rey* de Sófocles • **Felipe G. Hernández**  
**Muñoz** El fragmento del discurso *Contra Timandro* en el nuevo Hiperides: presentación,  
traducción y notas • **Marc Vandersmissen** Metatheatrical Procedures and Comic  
Creation in Menander • **María José García Soler** *Kaí* como adverbio de foco en las  
declamaciones etopoéticas de Libanio • **Ignacio Etchart** La *Anacreóntica* 38 como  
una obra de tres autores • **Guillermo Aprile** ¿Es el rey un narrador fiable? Verdad,  
testimonio e historia en Curcio Rufo y Arriano • **Eveling Garzón Fontalvo** Propuesta  
didáctica para integrar literatura y pervivencia: Medea y Antígona toman la pantalla

159



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

### **Edición**

Sociedad Española de Estudios Clásicos

### **Redacción y Correspondencia**

*Estudios Clásicos*

Sociedad Española de Estudios Clásicos

c/ Serrano, 107

28006 Madrid (España)

### **Suscripciones**

La revista *EClás* se distribuye en formato digital y en formato impreso. Si desea recibirla solo en formato digital o en formato digital y también impreso, puede solicitarlo en:

[estudiosclasicos@estudiosclasicos.org](mailto:estudiosclasicos@estudiosclasicos.org)

<http://estudiosclasicos.org>

91 564 25 38

*Estudios Clásicos* se encuentra en las siguientes bases de datos:

ISOC, L'Année philologique (Aph), Latindex, Linguistic

Bibliography/Bibliographie Linguistique, Directorio de Revistas

Españolas de Ciencias Sociales Humanas, y Dialnet.

ISSN: 0014-1453

Depósito legal: M.567-1958

**Imagen de cubierta:** Relieve helenístico *Bailando en honor de Dioniso*, (50–30 a.C.), Museo Nacional del Prado, Madrid, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bailando-en-honor-de-dioniso/afa2e6e1-4848-4da8-aa7b-50ac51c6c463>.

**Diseño y composición:** Sandra Romano, <https://semata.xyz>

**Impresión:** Solana e Hijos Artes Gráficas, SA

c/ San Alfonso 26, Leganés, 28917 Madrid

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

---

# *Estudios Clásicos*



VOLUMEN 159

---

MADRID ■ 2021

# Estudios Clásicos

Revista de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC)

## DIRECTOR

Jesús de la Villa  
*Presidente de la SEEC*

## SECRETARIA

Belén Gala Valencia  
*Vicesecretaria de la SEEC*

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Concepción Cabrillana Leal  
*Catedrática de Filología Latina,  
Universidad de Santiago*

Patricia Cañizares Ferriz  
*Profesora de Filología Latina  
Universidad Complutense de Madrid*

Francesc Casadesús Bordoy  
*Catedrático de Filosofía  
Universidad de las Islas Baleares  
Miembro de la Junta Directiva de la SEEC*

M.<sup>a</sup> Paz de Hoz García-Bellido  
*Profesora de Filología Griega  
Universidad Complutense de Madrid  
Tesorera de la SEEC*

Antonio López Fonseca  
*Catedrático de Filología Latina*

*Universidad Complutense de Madrid  
Vocal de la Comisión Ejecutiva de la SEEC*

Rosa Mariño Sánchez-Elvira,  
*Catedrática de Griego  
del IES Gregorio Marañón, Madrid  
Secretaria de la SEEC*

Luis Merino Jerez  
*Catedrático de Filología Latina  
Universidad de Extremadura*

Victoria Recio Muñoz  
*Centro de Formación de Profesorado  
e Innovación Educativa, Valladolid  
Vocal de la Comisión Ejecutiva de la SEEC*

José B. Torres Guerra  
*Catedrático de Filología Griega  
Universidad de Navarra*

## CONSEJO ASESOR

Antonio Alvar Ezquerro  
*Catedrático de Filología Latina  
Universidad de Alcalá de Henares  
Expresidente de la SEEC*

Consuelo Álvarez Morán  
*Catedrática emérita de Filología Latina  
Universidad de Murcia*

Emiliano Buis  
*Catedrático de Derecho Internacional  
y Profesor de Filología Griega  
Universidad de Buenos Aires  
Presidente de la Asociación Argentina  
de Estudios Clásicos*

Cecilia Criado Boado  
*Profesora de Filología Latina  
Universidad de Santiago de Compostela*

Grete Dinkova-Brunn  
*'Fellow' del Instituto Pontificio de Estudios  
Medievales  
Universidad de Toronto*

Giorgos Giannakis  
*Catedrático de Filología Griega  
Universidad de Tesalónica*

Martha P. Irigoyen Troconis  
*Catedrática de Filología Latina  
Universidad Nacional Autónoma de México*

Juan Signes Codoñer  
*Catedrático de Filología Griega  
Universidad Complutense de Madrid  
Presidente de la Sociedad Española de  
Bizantinística*

Jaime Siles Ruiz  
*Catedrático de Filología Latina  
Universidad de Valencia  
Expresidente de la SEEC*

Sofía Torallas Tovar  
*Profesora de Clásicas y de lenguas y civiliza-  
ciones del Próximo Oriente. Instituto Oriental  
Universidad de Chicago  
Presidenta de la Sociedad Española de  
Papirología*

---

# Índice

## Contents

### Investigador invitado Guest Researcher

- 5-21 HARM PINKSTER ▪ El tiempo presente en la *Eneida* de Virgilio / The Present Tense in Virgil's *Aeneid*

### Investigación Research

- 25-46 JULIÁN MARRADES MILLET ▪ Racionalismo y visión trágica en el *Edipo Rey* de Sófocles / Rationalism and Tragic Vision in Sophocles' *Oedipus Rex*
- 47-60 FELIPE G. HERNÁNDEZ MUÑOZ ▪ El fragmento del discurso *Contra Timandro* en el nuevo Hiperides: presentación, traducción y notas / The Fragment of the Speech *Against Timandros* in the New Hyperides: Presentation, Translation and Notes
- 61-78 MARC VANDERSMISSEN ▪ Metatheatrical Procedures and Comic Creation in Menander / Procedimientos metateatrales y creación cómica en Menandro
- 79-97 MARÍA JOSÉ GARCÍA SOLER ▪ *Kaí* como adverbio de foco en las declamaciones etopoéticas de Libanio / *Kaí* as additive focus adverb in the ethopoietic declamations of Libanius
- 99-105 IGNACIO ETCHART ▪ La *Anacreóntica* 38 como una obra de tres autores / The Anacreontic 38 as a work of three authors
- 107-125 GUILLERMO APRILE ▪ ¿Es el rey un narrador fiable? Verdad, testimonio e historia en Curcio Rufo y Arriano / Is the king a reliable narrator? Truth, testimony and history in Curtius Rufus and Arrian

**Didáctica de las Lenguas Clásicas** Didactics of the Classical Languages

- 129-147 EVELING GARZÓN FONTALVO ■ Propuesta didáctica para integrar literatura y pervivencia: Medea y Antígona toman la pantalla / Didactic proposal for integrating literature and reception: Medea and Antigone on screen

**Reseña de libros** Book Review

- 151-153 Anne Carson (2007) *Hombres en sus horas libres* (HELENA MARIÑO)
- 154-156 Sotera Fornaro (2019) *Un uomo senza volto. Introduzione alla lettura di Luciano di Samosata* (PILAR GÓMEZ CARDÓ)
- 157-159 Antonio Serrano Cueto (2019) *El epitalamio neolatino. Poesía nupcial y matrimonio en Europa (siglos xv y xvi)* (JUAN CARLOS JIMÉNEZ DEL CASTILLO)
- 160-163 Santiago Carbonell Martínez (2019) *Griego Moderno. Nociones y recursos para el aula de griego antiguo* (ALICIA MORALES ORTIZ)
- 163-164 Rafael F. Vidal (2020) *Orfeo y Eurídice en la música y el cine* (HELENA GUZMÁN)
- 164-167 Julián Solana Pujalte & Rocío Carande (eds.) (2020) *Erasmus de Róterdam: Coloquios* (PABLO TORIBIO)
- 167-169 Jorge Juan Linares Sánchez (2020) *El tema del viaje al mundo de los muertos en la Odisea y su tradición en la literatura occidental* (MIGUEL HERRERO DE JÁUREGUI)
- 170-172 Francisco Rodríguez Adrados (trad.) & Pedro Redondo Reyes (ed.) (2020) *Heródoto: Historia*, vol. I, libros I-IV; y Pedro Redondo Reyes (ed. y trad.) (2020) *Heródoto: Historia*, vol. II, libros V-IX (JESÚS ÁNGEL Y ESPINÓS)

- 173-180 **Normas de publicación** Author Guidelines

## Investigador invitado

---

El profesor HARM PINKSTER estudió Filología Clásica en la Universidad de Ámsterdam (1960–1967) y obtuvo en la misma universidad su doctorado con el trabajo titulado *On Latin Adverbs*. Catedrático de Lengua Latina, luego de Lengua y Literatura Latinas, en la misma universidad desde 1980, es en la actualidad Profesor emérito de Latín en ella. Es miembro de la Academia Europea (1989), miembro correspondiente de la British Academy (2004), miembro extranjero de la Academia Finlandesa de Ciencias y Letras (2008), miembro de la Sociedad Holandesa de Ciencias (1988) y miembro honorario de la Asociación Neerlandesa de Estudios Clásicos (2009). Ha recibido el doctorado *honoris causa* en Ciencias Humanas por la Universidad de Chicago (2006) y por la Universidad Autónoma de Madrid (2017). Entre sus decenas de trabajos publicados debe destacarse la monumental *Oxford Latin Syntax* (2015–2021), que se ha constituido desde su aparición en el libro de referencia para todo el campo.



---

# El tiempo presente en la *Eneida* de Virgilio<sup>1</sup>

## The Present Tense in Virgil's *Aeneid*

HARM PINKSTER

Universidad de Ámsterdam  
h.pinkster@uva.nl

DOI: 10.48232/eclas.159.01

**Resumen** ▪ El presente artículo plantea diferentes interpretaciones para el uso muy frecuente del tiempo presente en contextos de pasado en la *Eneida*. Frente a otros autores que lo consideran como un mero rasgo estilístico, sin relevancia semántica o pragmática, el autor concluye que la elección del tiempo presente es relevante para el conjunto de los usos de las formas verbales, puesto que condiciona la forma en que pueden utilizarse los demás tiempos; por otra parte, se argumenta que conserva en muchos casos todavía rasgos propios de la narración oral; finalmente, se propone que se estudien los usos del presente dentro de una perspectiva general del sistema de tiempos latino.

**Palabras clave** ▪ tiempo presente; narración; *Eneida*

**Abstract** ▪ The author offers different interpretations for the very frequent use of the present tense in past contexts in the *Aeneid*. Contrary to other authors who consider it as a mere stylistic feature, without semantic or pragmatic relevance, the author concludes that the choice of the present tense is contextually relevant, since it conditions the way in which the other tenses can be used; secondly, it is argued that the present tense still preserves in many cases features typical of oral narration; finally, the author claims for the study of the present tense within a general perspective of the Latin tense system.

**Keywords** ▪ Present tense; narration: *Aeneid*

<sup>1</sup> Este artículo se publicó originalmente con el título «The Present Tense in Vergil's *Aeneid*» en la revista *Mnemosyne* 52 (1999), 705-717. Agradecemos a los editores de la revista, de la editorial Brill, de Leiden, y al autor su amable autorización para la publicación de esta traducción. La traducción ha sido realizada por la Dr.<sup>a</sup> Eveling Garzón y ha sido revisada por el Prof. Jesús de la Villa.

La extraordinariamente alta frecuencia del uso del tiempo presente en Virgilio como tiempo narrativo de eventos pasados es un hecho bien conocido que ha sido discutido por varios críticos como Koller (1951), Quinn (1968) y Von Albrecht (1970; 1999). El uso del presente histórico es normal en los relatos de la comedia, en los fragmentos de historiadores preclásicos como Claudio Cuadrigario y en las obras pseudocesarianas (véase Militeri della Morte 1996, 11–33 sobre el *Bellum Africum*). En las secciones narrativas más largas de César y Cicerón (véase Pinkster 1998a) es el tiempo narrativo más frecuente. Sin embargo, mientras en César, Cicerón y otros autores el presente histórico se utiliza principalmente en oraciones donde podría ser apropiado el uso del perfecto, esto es, para los eventos sucesivos que constituyen la línea principal de la historia, Virgilio lo utiliza libremente en oraciones en las que en su lugar podría haberse utilizado el imperfecto, por ejemplo, para la información contextual y los eventos y estados simultáneos, como en el comienzo del libro cuarto (cf. Kravar 1971). Esto mismo se refleja en el hecho de que Virgilio utiliza el presente con todo tipo de verbos (incluidos los durativos), mientras que en los textos narrativos anteriores los verbos son con mucha más frecuencia verbos de acción típicos (verbos «inceptivos» en la terminología de Koller [1951]). Virgilio también utiliza el presente histórico en oraciones subordinadas donde el verbo principal está en un tiempo de pasado, como en el comienzo del libro quinto (*conlucent* en A. 5.4).

La frecuencia de uso del presente histórico y su extensión a otros ámbitos se ha valorado de diferentes maneras. Quinn (1968: 78), por ejemplo, afirma que el uso del presente histórico «equivalía a poco más que un manierismo estilístico: ninguna proyección real del escritor acompañaba el uso del tiempo presente en su narrativa y tampoco se invitaba al lector a cualquier implicación propia». Von Albrecht presenta la misma opinión negativa en su artículo de 1970 y la repite posteriormente (1999: 134): «No es el presente lo que necesita explicación». En este sentido, señala la escasez de perfectos históricos que por esta misma razón marcan «lo que es importante para Virgilio» (1999: 139). La gran frecuencia de uso del presente histórico ha llevado a algunos latinistas a asumir que se trata de una especie de recurso cómodo que se utiliza sin una contribución significativa al texto y sin ningún efecto sobre la forma en que se pueden utilizar otros tiempos.

He tratado de demostrar en otro lugar (1998a; 1998b) que un enfoque meramente cuantitativo del uso del presente histórico (y, en realidad,

de cualquier rasgo lingüístico) puede ser engañoso y es ciertamente un riesgo asumirlo en el caso de un narrador consumado como Virgilio. En este trabajo intentaré demostrar que la selección del presente como tiempo narrativo básico para los eventos y situaciones pasados sí tiene consecuencias para el uso de otros tiempos y elementos en los textos, y que algunas de las aparentes excepciones se deben a una visión limitada de la función del presente. Además, siguen existiendo casos de presente que no parecen permitir una simple interpretación como presente histórico y que, por tanto, requieren explicaciones *ad hoc*. Por último, no basta con examinar el uso de los tiempos de forma aislada. Puede haber, y de hecho hay, otras características lingüísticas que se correlacionan con el uso de los tiempos.

### 1. El presente como tiempo narrativo básico: sus consecuencias

La «transposición» generalizada de la narración al presente tiene ciertas consecuencias. En primer lugar, crea la posibilidad de utilizar el adverbio *nunc* en una descripción de eventos pasados, como en el pasaje A. 10.495–506:

495 ...et laeue pressit pede talia fatus  
 exanimem, rapiens immania pondera baltei  
 impressumque nefas: una sub nocte iugali  
 caesa manus iuuenum foede thalamique cruenti,  
 quae Clonus Eurytides multo caelauerat auro;  
 500 quo **nunc** Turnus **ouat** spolio **gaudet**que potitus.  
 Nescia mens hominum fati sortisque futurae  
 et seruare modum, rebus sublata secundis.  
 Turno tempus **erit**, magno cum optauerit emptum  
 intactum Pallanta et cum spolia ista diemque  
 505 oderit. At socii multo gemitu lacrimisque  
 impositum scuto *referunt* Pallanta frequentes.

En el v. 500 *nunc* podría sustituirse por *tunc*, y *ouat* y *gaudet* por sus respectivas formas de imperfecto<sup>2</sup>.

Como segunda consecuencia, el tiempo futuro puede equivaler a un futuro en el pasado. De hecho, *Turno tempus erit* en el v. 503 es un buen ejemplo de esto (cf. Leigh 1997: 325 y ss.; Wackernagel 1926: I 207 y ss.)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Un ejemplo de *nunc* en combinación con un imperfecto es *nunc ... miscebant* en A. 8.31–32.

<sup>3</sup> Von Albrecht (1999: 11–2) analiza este uso del futuro como una pequeña pista ofrecida por el narrador. Su interpretación y la mía no se excluyen mutuamente.

En tercer lugar, el perfecto puede ser equivalente a un pluscuamperfecto<sup>4</sup>. Un buen ejemplo, señalado por Austin, es A. 1.697–698.

cum uenit, aulaeis iam se regina superbis  
aurea composuit sponda ...

Hay más casos de esto. Otis (1963: 59) comenta A. 5.181–182:

Illum et labentem Teucris et risere natantem  
et salsos *rident* reuomentem pectore fluctus.

Los *Teucris* ya se habían reído antes y, entonces, según Otis, «el presente *rident* introduce al lector en el texto de la narración».

Un tercer ejemplo es A. 2.724–725:

... dextrae se paruus Iulus  
*implicuit sequiturque* patrem non passibus aequis,  
725 pone *subit* coniunx ...

Este caso podría considerarse como una simple coordinación de las formas equivalentes de perfecto y presente histórico, como encontramos en otros lugares (cf. Hahn 1930: 21):

A 5.178–180  
At grauīs ...  
iam senior madidaque fluens in ueste Menoetes  
180 summa *petit* scopuli siccaque in rupe *resedit*

A. 5.242–243  
Illa noto citius uolucrique sagitta  
ad terram *fugit* et portu se *condidit* alto

Sin embargo, Virgilio tiene más casos de coordinación en lugar de subordinación temporal (por ejemplo, en lugar de *postquam...*) y el orden de las formas coordinadas sugiere que *implicuit* es anterior a *sequitur*. Véase el artículo de Szantyr sobre la *ecphrasis* virgiliana (1970: 33). Esta interpretación también puede explicar el uso de la forma de perfecto *petiere* en medio de las formas de presente en A. 4.160–166: los otros ya habían encontrado algún lugar para esconderse cuando...

160 interea magno misceri murmure caelum  
*incipit, insequitur* commixta grandine nimbus,  
et Tyrii comites passim et Troiana iuuentus

<sup>4</sup> Esto es evidente cuando las formas de perfecto aparecen en una oración dependiente, como, por ejemplo, *laeserit* y *intorserit* en A. 2.231. Kühner & Stegmann (1912: I 116) observan que, en la poesía, y especialmente en Virgilio, las formas de perfecto y presente se presentan a veces en ese orden como causa y efecto.

Dardaniusque nepos Veneris diuersa per agros  
 tecta metu **petiere**; *ruunt* de montibus amnes.  
 165 Speluncam Dido dux et Troianus eandem  
*deueniunt*.

Por último, la misma explicación puede ser válida para el perfecto *rapuit* de A. 5.255 (A. 5.249–257):

Ipsis praecipuos ductoribus addit honores:  
 250 uictori chlamydem auratam, quam plurima circum  
 purpura maeandro duplici Meliboea *cucurrit*,  
 intextusque puer frondosa regius Ida  
 uelocis iaculo ceruos cursuque **fatigat**  
 acer, anhelanti similis, quem praepes ab Ida  
 255 sublimem pedibus **rapuit** Iovis armiger uncis;<sup>5</sup>  
 longaeui palmas nequiquam ad sidera **tendant**  
 custodes, **saeuit**que canum latratus in auras

La mayoría de los comentaristas coinciden en que hay dos imágenes en la *chlams*. ¿Qué muestran estas imágenes? Page *ad locum* comenta: «La figura ‘bordada’ de Ganimedes se representa dos veces, primero cazando y luego siendo raptado»<sup>6</sup>; lo que parece ser comúnmente aceptado. Sin embargo, Heyne, *ad locum*, pensaba que la escena de caza no estaba plasmada sobre la *chlams*: «non ad picturam spectare, sed tantum poetice interposita esse, cum in uenatu raptus esset puer», donde Wagner añade: «Non aliter te expedies ex his tricis, quam fatendo, bonum Virgilium hic dormitasse...» (con referencia a uno de sus apéndices). La solución de Heyne es poco convincente, pero el texto es ciertamente complicado. Porque, si asumimos que *quem ... rapuit ... armiger Iovis* se plasma como un evento separado sobre la *chlams*, el perfecto *rapuit* resulta extraño: en este tipo de descripciones los tiempos usuales son el presente (como en este caso) y el imperfecto (como en A. 1.484 *corpus uendebat Achilles*, cf. también A. 8.626–731 y Szantyr 1970)<sup>7</sup>. Además, la

<sup>5</sup> La mayoría de las ediciones inglesas presentan dos puntos; Mynors, un punto y coma.

<sup>6</sup> Palmer, de hecho, supone una tercera imagen con la reacción de los *custodes* y *canes*.

<sup>7</sup> La mayoría de los comentaristas pasan por alto el perfecto *cucurrit* en el v. 251 y se limitan a traducir como «corrió», remitiendo a Hom. *Il.* 6.30. El comentarista holandés Westendorp Boerma afirma que tiene el significado de un presente. La información de la oración *quam ... circum purpura ... cucurrit* es diferente de las de las oraciones con *fatigat*, *tendant* y *saeuit* más adelante, que describen las escenas representadas sobre la *chlams*. Williams, *ad locum*, y probablemente también otros comentaristas consideran *quam ... circum* un ejemplo de anástrofe, posiblemente por analogía con el paralelo homérico, en cuyo caso *cucurrit* es intransitivo. El artículo del *Thesaurus*, sin embargo, lo da como un ejemplo de tmesis, en cuyo caso *quam* es el objeto del verbo

construcción sintáctica (oración de relativo) es extraña para describir un episodio independiente, tanto más cuanto que *puer*, en el v. 252, que es el antecedente de la oración de relativo *quem ... rapuit ... armiger Iovis*, es a su vez parte de una oración de relativo. Tal vez debamos tomar la oración *quem ... rapuit* como un relativo de unión (o falso relativo) y entender el perfecto como anterior a los presentes siguientes; esto significa que Ganimedes ya había sido elevado por los aires o ya había desaparecido por completo y que lo que muestra la *chlamys* son las reacciones de vuelta en la tierra. Hay, pues, dos imágenes, la escena de caza y la escena de desesperación. Para casos similares con el pluscuamperfecto, véase, de nuevo, el artículo de Szantyr<sup>8</sup>.

## 2. Características concomitantes

Aunque el uso del presente se haya convertido en un manierismo, la motivación básica para adoptar este tiempo en lugar de un tiempo de pasado explícito radica en su valor semántico: al utilizar el presente, el hablante o escritor presenta un conjunto de eventos o una situación como si tuviera lugar en su propia situación comunicativa<sup>9</sup>. Puede adoptar este modo narrativo si hay suficientes señales para que el destinatario interprete el mensaje como una narración pasada. Esto significa que los episodios suelen empezar o terminar con una clara indicación de pasado, por ejemplo, un tiempo verbal de pasado<sup>10</sup>. Virgilio, por ejemplo, prefiere el perfecto después de un discurso directo, especialmente en combinación con expresiones como *sic fatus* y *talibus dictis*<sup>11</sup>.

transitivo *circumcurrere*. Creo que esta es la solución correcta del problema. Lo que nos sorprende no es tanto el uso del perfecto como el uso de la forma activa: la *chlamys* fue *circumcursa* por la púrpura. Al haber elegido la forma activa, Virgilio ganó la posibilidad de añadir la expresión de modo *maeandro duplici*.

<sup>8</sup> Putnam (1998) asume que hay tres episodios diferentes con *rapuit* como evento central, flanqueado por dos presentes.

<sup>9</sup> Para una discusión por extenso sobre la función del presente en el sistema de tiempos latino, véase Serbat (en Mellet *et al.* 1994, cap. 1) y Touratier (1994: 96–99), quienes consideran el presente como un tiempo «neutro», «no marcado», un tiempo verbal «sin temporalidad». Sobre mi postura en este asunto, remito a Pinkster (1998a).

<sup>10</sup> Una excepción espectacular es el «final abierto» en la conclusión de la *Eneida*. También es notable el comienzo del libro 4, con el «nuevo inicio» del v. 6; sin embargo, en este caso el *At* inicial conecta estrechamente este episodio con el precedente al final del libro 3.

<sup>11</sup> Von Albrecht (1970) ha abordado con acierto la pregunta de bajo qué circunstancias prefiere Virgilio el perfecto, aunque sus respuestas a esta cuestión no son todas



DiscDir	X		X X	X X	X X X	X				X	X X	X X	X										
PresAct							1	1	2				1										
PresHist	6	1	3	6	2	1	1	3	4	2	6	<b>26</b>	6	1	7	8	9	3	1	3	7	4	<b>11</b>
PerfNarr				4		2			1	2		(2)	1	1	1				1	3			
PerfAut			1	1								(2)			1								
Impf			2						1	2			1	1	2	1			1	1			
Plscpf									1						1	1							

() = dudoso

DiscDir = discurso directo

PresAct = presente actual

PresHist = presente histórico

PerfNarr = perfecto narrativo

PerfAut = perfecto de autor<sup>12</sup>

Impf = imperfecto

Plscpf. = pluscuamperfecto

**Cuadro 1** ■ Secuencia de formas temporales en Virgilio A.2.1–400  
(solo oraciones principales, ca. 160 vv. de discurso directo)

La elección del presente en lugar de un tiempo de pasado es opcional y subjetiva. Estudios de textos orales modernos han demostrado que la elección del presente se produce predominantemente en los «picos» destacados de la narración y suele ir acompañada de otros rasgos. También se ha demostrado que existen características similares en algunos textos latinos (Heinze 1924, Pinkster 1998a; 1998b). Lo mismo ocurre en Virgilio. A continuación, menciono tres rasgos:

- (i) Virgilio prefiere el presente en situaciones de cierta premura, por ejemplo, en combinación con *hic uero*, *tum uero*, *ergo* e *ilicet*.
- (ii) El presente es apropiado para los relatos detallados y, por ende, tanto en Virgilio como en otros lugares, tiende a aparecer en bloques. Esto puede verse en el CUADRO 1, que muestra el orden y frecuencia de los tiempos documentados en los primeros cuatrocientos vv. del segundo libro, la propia historia de Eneas. Destacan dos pasajes, la escena del Laocoonte con el consiguiente traslado del caballo a Troya (26 presentes consecutivos en 37 vv., A. 2.212–240) y el ataque a los griegos (11 presentes consecutivos en 11 vv., A. 2.391–401). Especialmente en esta última escena, Eneas divide el relato del ataque y la huida en abundantes detalles, casi repetitivos. Por el contrario, el relativamente largo bloque de perfectos (4 perfectos

empíricamente correctas. Véase Pinkster 1983: 309–310 y las observaciones críticas de Sangmeister 1978: 17–18 y Görler 1985: 272–273.

<sup>12</sup> Por perfectos «narrativos» entiendo aquellos perfectos que forman parte de la historia; por perfectos «de autor» aquellos que contienen comentarios de Virgilio sobre la historia. Para esta distinción, véase también Kroon & Rose 1996.

consecutivos en 4 vv., A. 2.50–53) describe cuatro eventos distintos y sucesivos, sin ningún detalle. De forma similar, el asesinato de Príamo (4 perfectos en 4 vv., A. 2.550–553) se relata simplemente en el orden de los eventos; quizá los detalles habrían sido indecentes (cf. Quinn 1968: 93).

- (iii) En el relato de Eneas del libro segundo, las formas verbales de primera persona son relativamente más frecuentes en presente histórico que en perfecto narrativo<sup>13</sup>, una tendencia que también se ha observado en la investigación lingüística moderna.

En la *Eneida*, la historia de Eneas es un discurso directo, dirigido a un público formado por Dido, cartagineses y troyanos. Gran parte de esta historia es a su vez un discurso directo, como la historia de Sinón. Hay algunos rastros de oralidad en el relato de Eneas y es posible que también haya rastros similares en los relatos incrustados. Si se compara con partes de la *Eneida* contadas directamente por Virgilio, hay notablemente más casos de frases asindéticas en presente que en perfecto y, además, los presentes están más frecuentemente en la primera posición de su frase que los perfectos<sup>14</sup>. La misma tendencia se da en Cicerón (Pinkster 1998a). Esto sugiere que Virgilio se ha esforzado por introducir ciertos elementos de oralidad a fin de que el relato de Eneas resulte lo más genuino posible. Esto también sugiere que es demasiado simple considerar el presente histórico como una categoría más o menos vacía que se puede utilizar cuando se quiera.

### 3. El alcance semántico del presente

Aunque el presente se utiliza ampliamente en la *Eneida* para la descripción de eventos o situaciones que pertenecen al pasado, hay ciertas restricciones en su uso. El tiempo presente no puede sustituir al perfecto (ni al imperfecto) en las intervenciones de Virgilio en la narración, en caso de que se trate de comentarios o explicaciones fuera de la narración en sí<sup>15</sup>. Tales intervenciones pueden tener la forma sintáctica de

<sup>13</sup> De 231 formas de presente histórico 47 son de primera persona, frente a 9 de 72 en los perfectos narrativos.

<sup>14</sup> Así se desprende de los datos referidos al uso de los tiempos narrativos en Verg. A. 2; 4.1–440; 5.1–400 (ver CUADROS 2, 3 y 4 en el Apéndice). Obsérvese que en el libro segundo el perfecto narrativo es también más frecuente en asíndeton y en primera posición que en las otras partes.

<sup>15</sup> El papel del narrador en la *Eneida* ha sido ampliamente discutido. Solo remito a Heinze 1915, Otis 1963, Fowler 1990 y Sullivan 1994.



una oración de relativo (v. más abajo, con *genuit*), pero también son posibles, por supuesto, las oraciones independientes, caso de *attulit* a continuación, en el comentario de Virgilio sobre los eventos que siguen. Estos eventos se formulan como una explicación al comentario, pero al mismo tiempo reanudan la narración y, en consecuencia, se expresan en perfecto (narrativo)<sup>16</sup>.

A. 5.36–9

...occurrit Acestes

...

Troia Criniso conceptum flumine mater  
quem **genuit**

A. 5.197–207

Olli certamine summo

procumbunt...

...

... sudor *fluit* undique riuis.

**Attulit** ipse uiris optatum casus honorem.

205 Namque furens animi dum proram ad saxa suburget

interior spatioque subit Sergestus iniquo,

infelix saxis in procurrentibus *haesit*

En ambos tipos de contexto estos perfectos difícilmente podrían ser sustituidos por formas de presente. Los eventos o situaciones a los que se hace referencia se presentan como anteriores al momento de escribir o contar la historia propiamente dicha. El presente histórico no se utiliza para expresar anterioridad.

Hay una serie de formas verbales de presente en la *Eneida* que los comentaristas consideran difíciles de explicar, porque no se parecen a los presentes históricos «normales». Muchas de estas son mencionadas por Austin (*ad* 2.663) como casos de «acción completada, con efecto duradero». De hecho, así es como Kühner & Stegmann (1912: I 118–9) tratan la mayoría de ellas. Otros comentaristas utilizan expresiones similares. Fordyce (*ad* 7.636 y otros lugares) utiliza la expresión «vividamente recordado». Görler (1985: 272–3) también menciona la mayoría de ellas divididas en dos categorías, a saber, anterioridad y representación viva. Algunos comentaristas suponen una influencia griega.

En algunos de estos casos habría sido aceptable una forma de perfecto. Sin embargo, el presente es perfectamente comprensible, porque lo que ha sucedido alguna vez en el pasado sigue siendo válido en

<sup>16</sup> Para el uso del perfecto en oraciones explicativas continuativas, cf. Kroon 1998.

la situación presente. Un buen ejemplo es el *tu das epulis accumbere diuum* de Eolo (A. 1.79): Juno ha concedido el privilegio particular a Eolo, pero tiene el derecho de hacerlo cuando y a quien quiera<sup>17</sup>. Las palabras indignadas de Júpiter *non ... Graiumque ideo bis uindicat armis* (A. 4.228) pueden explicarse de la misma manera: «Venus sigue siendo su salvadora» (Austin, *ad locum*). En estos casos se disponía de dos formas alternativas, pero diferentes, de expresar la situación, o el perfecto, que expresa anterioridad, o el presente «actual», indicando que algo es válido en la situación comunicativa. Los comentarios sobre estas formas de presente se derivan de una visión demasiado estricta y lógica del uso del tiempo presente.

Algunos otros casos problemáticos de presentes utilizados en oraciones que parecen referirse a eventos específicos en el pasado pueden entenderse si no los interpretamos así, sino como referidos a rasgos característicos de las personas implicadas. Este uso del presente es comparable al llamado presente «de costumbre» en inglés y holandés: *She makes her own dresses* («Ella hace sus propios vestidos») (Quirk et al. 1985: 179); *Jan plaagt kleine meisjes* («John se burla de las niñas»). Ejemplos de este uso del presente, que podemos llamar «caracterizador de un personaje», son *incipit* en A. 2.269 y *redit* en A. 2.275<sup>18</sup>:

A. 2.269

Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris *incipit*<sup>19</sup>

A. 2.274–6

ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo

275 Hectore, qui *redit* exuuias indutus Achilli

uel Danaum Phrygios iaculatus puppibus ignis.

Obsérvese que un tiempo de perfecto no sería una buena alternativa para *redit*, sino una construcción de participio presente. La misma explicación puede darse para el tiempo de presente en A. 7.363–364 *an non sic Phrygius penetrat Lacedaemona pastor Ledaeamque Helenam Troianas uexit ad urbes* y en A. 8.294 *tu Cresia mactas prodigia*, aunque en estos casos los perfectos siguientes sí parecen referirse a acciones específicas

<sup>17</sup> La misma explicación es válida para 1.250 *adnuis*; 4.549 *oneras, obicis*; 5.57 *intramus, adsumus*; 7.211 *accipit, auget*.

<sup>18</sup> Kühner & Stegmann (1912: I 117) consideran este como un ejemplo del uso «muy frecuente» del presente histórico en oraciones de relativo.

<sup>19</sup> *Incipit* también puede entenderse como una intervención del autor (es decir, como un presente normal).

situadas en el pasado<sup>20</sup>. Las oraciones podrían parafrasearse como «esta es la forma en que un frigio se abre paso en Esparta» y «tú eres el tipo de persona que mata monstruos cretenses», respectivamente. De forma similar, *obtruncat* en 2.663 no se refiere al asesinato real de Príamo y su hijo —a ese evento ya se ha aludido en el verso anterior—, sino al tipo de acciones que pueden esperarse de una persona como Pirro (A. 2.662–3):

iamque aderit multo Priami de sanguine Pyrrhus  
gnatum ante ora patris, patrem qui obtruncat ad aras

Entre los casos más discutidos de tiempo presente se encuentra *dat* en A. 9.266:

(dabo ...) cratera antiquum, quem *dat* Sidonia Dido

Kühner & Stegmann (1912: I 119) y algunos comentaristas lo consideran un ejemplo de presente de «efecto duradero» (así Austin y Palmer, que parafrasea: «viene de Dido»). Szantyr (1965: 306) cuenta con una etiqueta distinta (presente de «registro», «analístico» o «tabular»), que además aplica a casos como el de *generat* abajo, suponiendo una influencia griega. Aquí también una explicación alternativa podría ser considerar este un caso de uso del presente «caracterizador». Podríamos parafrasearlo de la siguiente manera: «Te daré una cratera antigua, una que normalmente da Dido» (y no: «Te daré la cratera que Dido dio a Eneas»). En holandés, y supongo que en inglés, esta forma de hablar es bastante común en relación a los hábitos característicos de los amigos y parientes fallecidos. Hay dos alternativas *ad hoc*. La primera es asumir que Virgilio extendió el uso del presente para el pasado hasta el extremo de lo posible. Hay al menos un caso de presente en el que esta explicación —que, por supuesto, no es una explicación real, sino una descripción de una desviación de las reglas gramaticales— parece casi inevitable, a saber, *mittit* en A. 9.362, debido a su combinación con *olim* (A. 9.359–64):

Euryalus phaleras Rhamnetis et aurea bullis  
360 cingula, Tiburti Remulo ditissimus olim<sup>21</sup>  
quae *mittit* dona, hospitio cum iungeret absens  
Caedicus; ille suo moriens *dat* habere nepoti;  
...

<sup>20</sup> A. 7.363 es aún más difícil, ya que *penetrat* se coordina con *uexit*; ambos verbos comparten el mismo sujeto.

<sup>21</sup> La presencia de *olim* es una razón para que Kühner & Stegmann (1912: I 117) clasifiquen esta forma como un ejemplo de presente histórico en una oración de relativo.

haec rapit ...

En segundo lugar, está la interpretación de «efecto duradero», mencionada anteriormente: Dido es, efectivamente, la dadora de la crátera y, asimismo, Atlas es el padre de Maya en A. 8.141 (A. 8.134-41):

Dardanus ...  
 135 Electra ... Atlantide cretus  
*aduehitur* Teucros; Electram maximus Atlas  
 edidit, ...  
 ...  
 ...  
 140 At Maiam, auditis si quicquam credimus, Atlas,  
 idem Atlas *generat*, ...

Esta es obviamente la razón por la que Kühner & Stegmann y otros clasifican estos casos juntos. Desgraciadamente, este tipo de implicación (si has dado algo continúas siendo el dador el resto de tu vida) es válida para toda una clase de verbos «resultativos»<sup>22</sup>, que, sin embargo, no se documentan en esta forma (esta explicación tampoco justifica el presente *aduehitur* del v. 136).

Por último, podríamos seguir a Szantyr (1965: 306) y distinguir una categoría separada de uso del presente para eventos pasados. Los eventos o situaciones a los que se hace referencia pertenecen sin duda al pasado, pero el «modo» es diferente: no se trata de una narración, sino de un «registro» o «catalogación» (cf. Eden *ad* A. 8.136). Existen paralelos en lenguas modernas, como 1876-*Brahms completa su primera sinfonía* (Quirk *et al.* 1985: 182: «en resúmenes o tablas de fechas»). Me inclino por esta alternativa (excepto para el caso de *Dido dat*)<sup>23</sup>.

#### 4. Conclusión

Lo que he intentado demostrar en este artículo son tres cosas: (i) la elección del presente como tiempo narrativo principal de eventos pasados afecta a la forma en que se pueden utilizar los demás tiempos;

<sup>22</sup> Austin sugiere que el presente de «efecto duradero» ocurre con los verbos de «dar», «engendrar» y «soportar», pero esto es, obviamente, solo un intento de poner algo de orden en el montón de casos problemáticos que le quedaron. Estos verbos se comportan normalmente en casi el cien por ciento de los casos.

<sup>23</sup> Véase también Tränkle (1960: 73-4) sobre cuatro casos en Propertio de formas en presente de verbos de «engendrar». Supone la influencia griega en Virgilio e, indirectamente, en Propertio. Otros ejemplos en Virgilio son *Ecl.* 8.43 y *Georg.* 1.278. Mynors, *ad locum*, exagera con su afirmación de que el presente es «el tiempo normal de la paternidad».

(ii) aunque el presente histórico se utiliza con mucha frecuencia, quedan algunas trazas de los rasgos característicos de la narración oral;  
 (iii) ciertas dificultades para explicar el uso del presente desaparecen cuando adoptamos una visión más amplia de las funciones que cumple el presente en el sistema de tiempos latino.

## Referencias bibliográficas

- VON ALBRECHT, M. (1970) «Zu Vergil's Erzähltechnik: Beobachtungen zum Tempusgebrauch in der *Aeneis*», *Glotta* 48, 219–229.
- VON ALBRECHT, M. (1999) *Roman Epic: An interpretative introduction*, Leiden.
- FOWLER, D. (1990) «Deviant focalisation in Virgil's *Aeneid*», *PCPhS* 36, 42–63.
- GÖRLER, W. (1985) «La lingua», *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, 1 262–278.
- HAHN, E.A. (1930) *Coordination of Non-coordinate Elements in Vergil*, Nueva York, Tesis doctoral.
- HEINZE, R. (1915<sup>3</sup>) *Vergils epische Technik*, Berlín/Leipzig.
- HEINZE, R. (1924) «Zum Gebrauch des praesens historicum im Altlatein», en *Streitberg Festgabe*, Leipzig, 121–132.
- KOLLER, H. (1951) «Praesens historicum und erzählendes Imperfekt», *MH* 8, 63–99.
- KRAVAR, M. (1970) «Quousque über das historische Präsens», *Ziva Antika* 21, 155–158.
- KROON, C.H.M. & ROSE, P. (1996) «Atrociter corruptus? The use of 'narrative' tenses in Ammianus Marcellinus' *Res Gestae*», en Risselada et al. (eds.) 1996, 71–89.
- KROON, C.H.M. (1998) «Discourse particles, tense, and the structure of Latin narrative texts», en Risselada (ed.) 1998, 37–61.
- KÜHNER, R. & STEGMANN, C. (1914) *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, 2 vols., Hannover.
- LEIGH, M. (1997) *Lucan: Spectacle and Engagement*, Oxford.
- MELLET, S., JOFFRE, M.-D. & SERBAT, G. (1994) *Grammaire fondamentale du Latin: Le signifié du verbe*, Lovaina la Nueva/París.
- MILITERNI DELLA MORTE, P. (1996) *Strutture e Stile del Bellum Africum*, Nápoles.
- OTIS, B. (1964) *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford.
- PINKSTER, H. (1983) «Tempus, Aspect and Aktionsart in Latin (Recent trends 1961–1981)», *ANRW* 29.1, 270–319.
- PINKSTER, H. (1990) *Latin Syntax and Semantics*, Londres [trad. esp. Madrid, 1995].
- PINKSTER, H. (1998a) «Is the Latin present the unmarked, neutral tense in the system?», en Risselada 1998: 63–83.
- PINKSTER, H. (1998b) «The use of narrative tenses in Apuleius' *Amor* and *Psyche*», en M. Zimmerman et al. (eds.) *Aspects of Apuleius' Golden Ass II: Cupid and Psyche*, Groninga, 103–111.
- PUTNAM, M.C.J. (1998) *Virgil's Epic Designs: Ecphrasis in the Aeneid*, New Haven & Londres.
- QUINN, K. (1968) *Virgil's Aeneid. A Critical Description*, Londres.
- QUIRK, R., GREENBAUM, S. & SVARTVIK, G.J. (1985) *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Londres.

- RISSELADA, R. (ed.) (1998) *Latin in Use. Amsterdam Studies in the Pragmatics of Latin*, Amsterdam.
- RISSELADA, R., DE JONG, J.R. & BOLKESTEIN, A.M. (eds.) (1996) *On Latin. Linguistic and Literary Studies in Honour of Harm Pinkster*, Amsterdam.
- SANGMEISTER, U. (1978) *Die Ankündigung direkter Rede im 'nationalen' Epos der Römer*, Meisenheim a.G.
- SULLIVAN, J.P. (1994) «Introduction: Critical continuity and contemporary innovation», en I.J.F. de Jong & J.P. Sullivan (eds.) *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden, 1-26.
- SZANTYR, A. (1965) *Lateinische Syntax und Stilistik*, Múnich.
- SZANTYR, A. (1975) «Bemerkungen zum Aufbau der Vergilischen Ekphrasis», *MH* 27, 28-40.
- TOURATIER, C. (1994) *Syntaxe Latine*, Lovaina la Nueva-París.
- TOURATIER, C. (1996) «Les temps dans un récit (Virgile, *Ecloga* 7.1-20)», en Risselada et al. (eds.) 1996, 163-172.
- TRÄNKLE, H. (1960) *Die Sprachkunst des Properz und die Tradition der lateinischen Dichtersprache*, Wiesbaden.
- WACKERNAGEL, J. (1926) *Vorlesungen über Syntax*, 2 vols., Basilea.

## Apéndice

	PR. HIST.	PERF. NARR.	PERF. AUT.	IMPF.	PLCPF.
TOTAL	231	72	15	36	8
1 P. SG.	24	6	6	8	1
1 P. PL.	23	3	2	-	-
ASÍNDETON	67	13	-	-	4
1 POS. FRASE	47	11	-	-	4
1 POS. VERSO	79	27	-	7	5
POS. FINAL	37	13	-	14	-

**Cuadro 2** ■ Distribución de los tiempos narrativos de las oraciones principales en Verg. A. 2 (excluido el discurso directo); número total de formas temporales: 362; número de versos: 815.

---

	PR. HIST.	PERF. NARR.	PERF. AUT.	IMPF.	PLCPF.
TOTAL	98	25	2	10	3
ASÍNDETON	9	2	-	-	-
1 POS. FRASE	9	2	-	-	-
1 POS. VERSO	17	4	-	-	-
POS. FINAL	20	5	-	8	-

---

**Cuadro 3** ■ Distribución de los tiempos narrativos de las oraciones principales en Verg. A. 4.1–400 (excluido el discurso directo); número total de formas temporales, 138; número de versos, 400.

---

	PR. HIST.	PERF. NARR.	PERF. AUT.	IMPF.	PLCPF.
TOTAL	138	30	2	20	2
ASÍNDETON	14	3	-	-	-
1 POS. FRASE	14	3	1	-	1
1 POS. VERSO	32	6	-	-	-
POS. FINAL	24	4	-	11	-

---

**Cuadro 4** ■ Distribución de los tiempos narrativos de las oraciones principales en Verg. A. 5.1–400 (excluido el discurso directo); número total de formas temporales, 192; número de versos, 400.

---





# Investigación

---



---

# Racionalismo y visión trágica en el *Edipo rey* de Sófocles

Rationalism and Tragic Vision in Sophocles' *Oedipus Rex*

JULIÁN MARRADES MILLET

Universidad de Valencia  
julian.marrades@uv.es

DOI: 10.48242/eclas.159.02

Recibido: 09/03/2021 — Aceptado: 29/03/2021

**Resumen** ▪ El hilo principal de la trama de *Edipo rey*, de Sófocles, es la investigación promovida por Edipo, actual rey de Tebas, para encontrar al asesino del anterior rey, Layo. En ese proceso se confrontan dos concepciones de la verdad y del saber: la ligada a la nueva cultura racionalista y la concepción oracular tradicional. El propósito general del artículo es mostrar que el proceso que lleva a Edipo al descubrimiento de la verdad le revela las limitaciones de la visión racional y la ineluctabilidad del lado trágico de la existencia humana. Se analiza el sentido en que la noción de culpa es atribuible a Edipo, y se argumenta que la visión trágica cuestiona la tesis socrática de la correspondencia entre virtud y felicidad.

**Palabras clave** ▪ Edipo; discurso oracular; autoconocimiento; culpa trágica

**Abstract** ▪ The main thread of Sophocles' *Oedipus Rex* plot is the investigation carried out by Oedipus, current king of Thebes, to find the murderer of the former king, Laius. In this process, two conceptions of truth and knowledge are confronted: the one linked to the new rationalist culture and the traditional oracular conception. The overall purpose of the paper is to show that the process that lead Oedipus to the discovery of truth discloses the limitations of the rational view and the inevitability of the tragic side of human existence. The sense in which the notion of guilt is attributable to Oedipus is analysed and it is argued that the tragic vision calls into question the Socratic these about the agreement between virtue and happiness.

**Keywords** ▪ Oedipus; oracular speech; self-knowledge; tragic guilt

## 1. Introducción

Los problemas que se plantean en el teatro trágico de la antigua Grecia surgen en Atenas en el paso del s. VI al V. Es en el marco propio de la *pólis* donde el ciudadano empieza a considerarse a sí mismo en cuanto agente y se plantea hasta qué punto tiene autonomía respecto a los poderes religiosos que dominan el universo, y en qué medida es capaz de dirigir su destino político y personal. La tragedia presenta una visión de la vida humana ligada a ese contexto sociopolítico, y muestra las tensiones que nacen cuando las nuevas instituciones cuestionan los antiguos valores de la cultura arcaica. Los dramas trágicos extraen sus temas y personajes de los mitos tradicionales para debatirlos públicamente en nombre del nuevo ideal cívico, pero cuestionan también los valores aportados por el racionalismo ilustrado y el nuevo positivismo jurídico.

Una idea racionalista problematizada en diversos dramas trágicos es la *conmensurabilidad de lo valioso*. Esta idea aplica a la comprensión de la vida humana un punto de vista que adquirió gran aceptación en la Grecia antigua con el progreso de las ciencias matemáticas, según el cual lo que es mensurable o conmensurable es comprensible, racional y ordenado, mientras que lo no medible o lo inconmensurable es incomprensible, caótico e irracional. Platón aplicó este criterio al ámbito de la ética, preguntándose sobre la posibilidad de una ciencia métrica capaz de guiar nuestras elecciones entre lo malo y lo bueno en la conducta de la vida:

Si para nosotros la felicidad (*εὖ πράττειν*) consistiera en esto: en hacer y escoger los mayores tamaños, y en evitar y renunciar a los más pequeños, ¿qué se nos mostraría como la mejor garantía de nuestra conducta? ¿Acaso el arte de medir, o acaso el impacto de las apariencias? Este nos perdería y nos haría vacilar, una y otra vez, hacia arriba y hacia abajo en las mismas cosas, y arrepentirnos de nuestros actos y elecciones en torno a lo grande y lo pequeño. Pero la métrica haría que se desvaneciera tal ilusoria apariencia y, mostrando lo auténtico, lograría que el alma se mantuviera serena, permaneciendo en la verdad, y pondría a salvo nuestra existencia (Pl. *Prt.* 356d-e, traducción de C. García Gual).

Platón plantea que, si hubiera una ciencia de medir lo valioso (lo malo y lo bueno, lo justo y lo injusto, etc.) igual que la hay de medir las cantidades (los números, las magnitudes espaciales), tendríamos una garantía para acertar en nuestras elecciones morales que afectan al obrar bien y, de ese modo, lograríamos la salvación de nuestras vidas

(cf. Nussbaum 2016a: 140). Frente a este punto de vista, el teatro trágico presenta situaciones en que un agente puede pensar justificablemente que hay requerimientos morales en conflicto y que ninguno de ellos puede superar o anular al otro, por lo cual, haga lo que haga, tendrá razones para lamentarse en un nivel más profundo (cf. Williams 1993: 101).

Otro producto del *lógos* con el que choca la visión trágica es el *racionalismo jurídico* que comienza a imponerse en Atenas en el ámbito de la *pólis*. Las concepciones prejurídicas más antiguas consideraban la falta (*ἀμαρτία*) como una mácula religiosa, una ceguera que entraña un fracaso mental y moral. Esa locura se apodera del interior del hombre con una fuerza maléfica y engendra el yerro. Según estas concepciones, no es el individuo en cuanto tal el causante del delito: este «existe fuera de él, el delito es objetivo» (Gernet 1971: 305). Con el advenimiento del derecho positivo y la institución de los tribunales ciudadanos surge una nueva noción del delito, conforme a la cual el peso de la autoría de una acción recae sobre el agente. La premeditación (*πρόνοια*) aparece entonces como un elemento constitutivo del acto delictivo. Ante esta nueva psicología del delincuente, la tragedia vuelve la mirada hacia la antigua visión y contempla el acto criminal como un extravío del espíritu. En lugar de emanar del agente, el crimen es a veces el efecto de una fuerza siniestra que actúa a través de él y de la cual se encuentra preso.

Un objetivo central del libro de Hans Kelsen *Sociedad y Naturaleza* es mostrar la primacía del *principio de retribución* en la interpretación que la mentalidad primitiva hace tanto de la naturaleza como de la sociedad. En los mitos antiguos las relaciones entre los seres sobrenaturales, imaginados como seres antropomórficos, están reguladas por el principio de retribución, como también lo están las relaciones entre los seres sobrenaturales y los seres humanos, así como las relaciones sociales entre estos. El principio de retribución tiene un doble carácter. «Significa no solo que una desventaja sufrida por otro debe ser retornada con la misma desventaja, sino que una ventaja recibida debe ser retornada con la misma ventaja» (Kelsen 1945: 96). La importancia de este principio en las sociedades arcaicas se extiende al conjunto de la vida social. Tal vez la forma más drástica del principio de retribución es el *talión* (ojo por ojo, diente por diente, muerte por muerte). El establecimiento de una relación de equivalencia entre el mal sufrido y el que se infligirá es una racionalización que se plasmará en el principio de equivalencia entre delito y castigo que se encuentra en la idea de justicia del primitivo derecho penal.

Frente a la lógica implícita en el principio de retribución, que busca equilibrar valores opuestos concatenados entre sí, la visión de la existencia humana que encontramos en el teatro trágico responde a la convicción de que hay fisuras en el orden del mundo, acontecimientos decisivos para el destino moral del ser humano que parecen ajenos al principio de retribución y permeados por factores irracionales —la ciega necesidad, el azar, los caprichos de los dioses...— y que, sin embargo, revelan una dimensión de verdad más profunda que las explicaciones racionales. Frente a la actitud reflexiva, la visión trágica pone el acento en el lado oscuro del pensamiento y en la fragilidad radical de la vida humana, y cifra el sentido de las acciones humanas en las consecuencias efectivas de nuestros actos, más allá de las intenciones que los motivan. Quien permanece en la actitud reflexiva y ordena su vida conforme a la razón y la virtud no conoce la verdad más inquietante de la existencia, a saber, que «las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia» (Steiner 1970: 14).

La visión trágica es radical en la medida en que afecta a la posición del hombre en el mundo y a la conciencia de su excentricidad. El ser humano posee una inteligencia que lo eleva por encima de todos los demás seres. Sin embargo, en este privilegio está también su maldición, pues su conocimiento de la verdad le hará sentirse precario y desamparado. Si la inteligencia abre al hombre a la verdad —lo cual constituye su *excelencia*, su afinidad con lo divino—, la verdad también es para él una fuente de *desgracia*. El objetivo de este ensayo es examinar en el drama de Sófocles *Edipo rey* el reflejo literario de algunas de las tensiones que surgieron en la Grecia clásica entre el racionalismo emergente en el pensamiento filosófico y jurídico y la visión de la vida humana representada en el teatro trágico. Tras analizar el proceso de investigación iniciado por Edipo para descubrir al asesino de Layo, que culmina en el autorreconocimiento de Edipo de su condición criminal, el objetivo final —creemos que una de las aportaciones más novedosas del artículo— es examinar en qué sentido su conciencia desgraciada puede considerarse un sentimiento de culpa y hasta qué punto queda malograda para él la posibilidad de alcanzar una vida buena o feliz.

## **2. Edipo y la indagación de la verdad**

De los mitos de la Grecia antigua, el de Edipo es uno de los que más interés ha suscitado entre los estudiosos de la cultura griega. Si nos

limitamos a las versiones del mito más clásicas, su acontecer se extiende a lo largo de tres generaciones, desde la advertencia divina a Layo, padre de Edipo, para que no tenga descendencia, hasta que sus hijos perecen uno a manos del otro en la guerra de los Siete contra Tebas. Aquí me atenderé a la parte de la historia del mítico Edipo tal como se desarrolla en el drama de Sófocles *Edipo rey*, representado en Atenas poco antes del 425 a.C., la cual se convirtió desde la Antigüedad en la versión canónica del mito de Edipo<sup>1</sup>.

Comencemos por recordar los principales hitos de esa historia. Layo, a la sazón rey de Tebas, recibe la admonición divina de no tener hijos, bajo la amenaza de que su descendencia le daría muerte<sup>2</sup>. Pese a esa maldición, su esposa Yocasta da a luz a Edipo, que recién nacido es entregado a un siervo con el encargo de que lo abandone en un inhóspito paraje del monte Citerón. Sin embargo, el siervo de Layo se compadece del niño y, para evitar su muerte, lo entrega a un pastor de Corinto, donde reinan Pólibo y Mérope, quienes lo adoptan y crían como hijo propio. Ya de joven, Edipo es advertido un día por un lugareño ebrio de que los reyes de Corinto no son sus verdaderos padres y, para averiguarlo, decide acudir a Delfos a consultar el oráculo de Apolo.

EDIPO — Yo, disgustado, a duras penas me pude contener a lo largo del día, pero, al siguiente, fui junto a mi padre y mi madre y les pregunté. Ellos llevaron a mal la injuria de aquel que había dejado escapar estas palabras. Yo me alegré con su reacción; no obstante, eso me atormentaba sin cesar, pues me había calado hondo. Sin que mis padres lo supieran, me dirigí a Delfos, y Febo me despidió sin atenderme en aquello por lo que llegué, sino que se manifestó anunciándome, infortunado de mí, terribles y desgraciadas calamidades: que estaba fijado que yo tendría que unirme a mi madre y que traería al mundo una descendencia insoportable de ver para los hombres y que yo sería asesino del padre que me había engendrado (S. OT. 781-794)<sup>3</sup>.

Cabe destacar en este pasaje que el oráculo no dio respuesta alguna a la pregunta que Edipo le había hecho («me despidió sin atenderme en aquello por lo que llegué»), sino que le anunció que mataría a su padre y desposaría a su madre, un anuncio que solo tenía para Edipo

<sup>1</sup> Puede aducirse, en apoyo de ello, la consideración que Aristóteles atribuye en su *Poética* a la versión sofoclea del mito de Edipo como paradigma del héroe trágico.

<sup>2</sup> El destino de Edipo comienza mucho antes de su nacimiento. Él no había sido siquiera concebido cuando Layo, que reinaba en Tebas y tenía como esposa a Yocasta, estando de huésped en casa del rey Pélope raptó y violó a su hijo Crisipo. Pélope maldijo a Layo y le aseguró que sería asesinado por alguien de su descendencia.

<sup>3</sup> Todos los textos de Sófocles se citan en la traducción castellana de Alamillo 1992.



una interpretación razonable, a saber: que mataría a *Pólipo* y tendría hijos con *Mérope*<sup>4</sup>. Y, basándose en esta interpretación, Edipo tomó una decisión igualmente razonable, a saber: no volver a Corinto, a fin de evitar que se cumpliera ese augurio, y dirigirse a un lugar donde nadie le conociera. Esa elección consciente y voluntaria es lo que estaba en su mano hacer para evitar cometer los crímenes vaticinados por el oráculo. Sin embargo, al ponerla en práctica y dirigirse hacia un lugar alejado de Corinto, Edipo estaba, de hecho, adentrándose en los caminos que le llevarían al cumplimiento del oráculo.

¿Cómo interpretar la desatención del oráculo a la pregunta de Edipo? Una posible respuesta es que Apolo juega con el destino de Edipo, que los dioses devanean con el destino de los hombres. Pero si consideramos la hipótesis de que el principal propósito del oráculo no es tanto hacer patente la sabiduría de los dioses como marcar la distancia que existe entre ellos y los hombres, entonces podemos conjeturar que tal vez Edipo no ha entendido el sentido de las palabras del oráculo. Según Bettini & Guidorizzi (2008: 139), «la función primaria del discurso oracular no es la de responder a las preguntas de los efímeros hombres, sino la de reafirmar la incapacidad del hombre en descifrar las reglas que gobiernan su destino». Los hombres, por un lado, interrogan al oráculo ansiosos de saber lo que son y lo que les espera; por otro lado, intentan modificar el futuro prefijado sin imaginar que este es justamente el modo con que acaban de caer en la trampa que les ha sido preparada. Pero entonces, ¿por qué consultar a los oráculos y creerles, cuando ninguno de los mortales puede realmente saber cuándo y cómo se realizarán sus augurios? Sin embargo, el problema de fondo no es si creer o no creer, sino entender que un oráculo es una forma de discurso que responde a una lógica distinta a la de la comunicación humana. Los dioses conocen la verdad, pero la revelan oracularmente formulándola en palabras que los hombres interpretan en un sentido completamente distinto<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Que Edipo interprete el anuncio oracular en el sentido de que tendría hijos con Mérope, es razonable por cuanto se funda en la evidencia que le proporcionaba su convivencia familiar con Mérope en la posición social de madre. Y cuando el insólito exabrupto de un borracho sembró la inquietud en el alma de Edipo, también era razonable, conforme a la costumbre, tratar de aquietarla recurriendo a la sabiduría de Apolo.

<sup>5</sup> La oposición entre la interpretación literal del discurso oracular y su significado divino, que permanece oculto para su destinatario humano, ilustra el carácter enigmático de ese discurso y la condición oculta de la verdad. Knox (1988: 150 y ss.) ha señalado que la tragedia cuestiona la doctrina ilustrada del sofista Protágoras, según la cual el



Ante la respuesta evasiva del oráculo a su pregunta, y tratando de evitar el cumplimiento de las desgracias que Apolo le ha vaticinado, Edipo decide alejarse de Corinto y dirigirse a Tebas. En una encrucijada de caminos surge un incidente entre él y la comitiva de un importante personaje cuya identidad ignora. En el altercado, Edipo da muerte a este, que resultará ser su verdadero padre, Layo, el rey de Tebas. Edipo llega a Tebas y resuelve el enigma de la Esfinge y libera a los tebanos del terror de esta. En premio a su hazaña, el pueblo le da por esposa a Yocasta, la reina viuda, y Edipo se convierte así en el nuevo rey de Tebas. Años después, la ciudad padece una terrible peste de esterilidad. Edipo envía a su cuñado Creonte a Delfos a consultar de nuevo al oráculo de Apolo, y este anuncia que la peste no cesará hasta que sea vengado el asesinato de Layo, que reinó en Tebas antes de Edipo. Esa muerte ocurrió lejos de la ciudad y nadie sabe quién lo mató. Cuando Creonte revela a Edipo la respuesta del oráculo, este ordena la búsqueda del asesino de Layo porque quiere salvar de nuevo a la ciudad y protegerse a sí mismo frente a un eventual atentado del asesino contra él.

EDIPO — Yo lo volveré a sacar a la luz desde el principio, ya que Febo, merecidamente, y tú [Creonte], de manera digna pusisteis tal solicitud en favor del muerto; de manera que veréis también en mí, con razón, a un aliado para vengar a esta tierra al mismo tiempo que al dios. Pues no para defensa de lejanos amigos sino de mí mismo alejaré yo en persona esta mancha. El que fuera el asesino de aquél tal vez también de mí podría querer vengarse con violencia semejante. Así, pues, auxiliando a aquél me ayudo a mí mismo. [...] Y con la ayuda de la divinidad apareceré triunfante o fracasado (S. OT. 133-147).

Edipo, orgulloso de su ingenio, que años atrás le permitió derrotar a la Esfinge y salvar a Tebas de sus males, tiene la segura convicción de que por sí mismo encontrará la verdad: descubrirá al asesino de Layo y, con ello, liberará a la ciudad de la peste y a sí mismo del riesgo de ser atacado. Su vaticinio acabará cumpliéndose, pero en un sentido distinto. Edipo *no sabe* que lo que está diciendo es verdadero, en tanto que describe lo que de hecho va a ocurrir, pero lo es en un sentido diferente del que él y los otros le dan. Al decir «de mí mismo alejaré yo en persona esta mancha», muestra su inconmovible confianza en que encontrará al criminal, pero *ignora* que se descubrirá a sí mismo como el criminal que busca. Su voluntad de conocer la verdad presupone no solo su ignorancia de la identidad del asesino, sino también una opinión

hombre es la medida de todas las cosas, y defiende que es Dios la medida del hombre y de todo lo demás.

que se revelará *falsa*: que el asesino de Layo es otro, no él. Esa opinión falsa, sin embargo, es *razonable* —la evidencia disponible la avala— y compartida por todos, excepto por Tiresias.

Para descubrir al asesino de Layo, Edipo pone en juego una sólida inteligencia deductiva, capaz de encontrar nexos y concatenarlos, como demuestra en la investigación que lleva a cabo relacionando indicios y llegando finalmente a la solución del enigma. El conocimiento en que confía Edipo es aquel que puede obtenerse mediante una *investigación racional*, un modo de proceder que se atiene a razonamientos lógicos, testimonios fiables y pruebas empíricas. En esa medida, la investigación de Edipo se encuadra en la atmósfera de la cultura laica y ejemplifica el pensamiento racional (*lógos*) que constituye un logro de la civilización griega antigua<sup>6</sup>.

El saber de Tiresias es el opuesto al saber racional y metódico de Edipo. Sirviéndose del arte de la adivinación, Tiresias se basa en signos inciertos y oscuros, como el vuelo de los pájaros. Sin embargo cuando, reclamado por Edipo, Tiresias se presenta ante él, el corifeo lo describe como «el único de los mortales a quien la verdad es innata» (S. OT. 299). Tiresias reconoce ser sabio, pero se niega a revelar a Edipo su saber sobre el asesino de Layo. Esa actitud reticente de Tiresias enfurece a Edipo, quien le reprocha haber cooperado en la planificación del crimen<sup>7</sup>. En una de las disputas entre ambos, Tiresias acusa a Edipo de estar ciego, de no ver, de estar sumido en la ignorancia respecto a su verdadera condición:

TIRESIAS — Puesto que me has echado en cara que soy ciego, te digo: aunque tú tienes vista, no ves en qué grado de desgracia te encuentras ni dónde habitas ni con quiénes transcurre tu vida. ¿Acaso conoces de quiénes desciendes? Eres, sin darte cuenta, odioso para los tuyos, tanto para los de allí abajo como para los que están en la tierra, y la maldición que por dos lados te golpea, de tu madre y de tu padre, con paso terrible te arrojará, algún día, de esta tierra, y tú, que ahora ves claramente, entonces estarás en la oscuridad. (S. OT. 413–420).

Al comienzo del drama, Edipo se ha presentado ante el coro como un ser clarividente que, sin ayuda de ningún oráculo y con el solo recurso de su inteligencia, ha resuelto el enigma de la Esfinge. Cuando Tiresias

<sup>6</sup> También Yocasta está marcada por el mismo espíritu racionalista. Ella desconfía del arte adivinatorio de Tiresias y de los oráculos de Apolo, e insta a Edipo a que no haga caso de sus vaticinios. (Véase S. OT. 709–710, 857–858, 953).

<sup>7</sup> Para un análisis detallado del choque entre Edipo y Tiresias, véase Edmunds 2000: 33 y ss.

le reprocha que no ve lo que hay dentro de él, Edipo no tiene más que palabras de desprecio por la ceguera del adivino, que «vive en noche perpetua» (S. OT. 374). A oídos del espectador, que a esta altura del drama ya columbra que Tiresias dice la verdad cuando revela a Edipo que él es precisamente el asesino que busca, tenía que resultarle irónica la autoconfesada clarividencia de Edipo<sup>8</sup>. Solamente al final, cuando el enigma del asesino de Layo se haya esclarecido y Edipo vea la luz de la verdad, será precisamente cuando dejará de ver la luz del sol. Esta inversión de posiciones con respecto a la verdad cuando se pasa del plano humano al divino, que la visión trágica une y opone, es un recurso dramático central en el *Edipo rey* de Sófocles (cf. Vernant 2002b: 111–112).

Es significativo que Tiresias no acuse abiertamente a Edipo de ser el asesino de Layo. En la medida en que lo insinúa de manera ambigua, sigue la pauta del oráculo divino, que revela la verdad a oscuras y la oculta cuando quiere. Edipo y Tiresias encarnan dos concepciones de racionalidad que se excluyen entre sí, y representan el conflicto entre la cultura tradicional y la cultura ilustrada que se desarrolla en Atenas en pleno s. v. «El enfrentamiento entre Edipo y Tiresias no es entre fe y razón en el sentido moderno, sino entre dos formas de *pensamiento*: el racional y el oracular. Es a la vez la lucha entre dos formas de *verdad*: la que aparece en la mente del que indaga y la que ya está escrita de manera secreta y misteriosa y que solo espera ser llevada a la luz. El contraste entre ambos personajes adquiere un sentido dentro del momento cultural en el fue planteado, a saber, el gran movimiento racionalista del s. v, en el que razón mítica y razón positiva se estaban enfrentando» (Bettini & Guidorizzi 2008: 147–148).

No deja de ser una ironía que la indagación promovida por Edipo corrobore en última instancia *por medios racionales* —por la concordancia entre la noticia que trae el mensajero de Corinto de que el rey Pólipo, supuesto padre de Edipo, ha muerto, (S. OT. 924 y ss.) y el testimonio del antiguo servidor de Layo de haber entregado al pequeño Edipo al mensajero de Corinto (vv. 1122 y ss.)—, lo que Tiresias conocía *por vía*

<sup>8</sup> La enconada conversación que Edipo y Tiresias mantienen en la primera parte del drama está trufada de locuciones irónicas. Por citar solo un ejemplo, cuando Tiresias espeta a Edipo que ignora que es un enemigo de los suyos, Edipo le reprocha: «¡Qué exceso de enigmas y de oscuridades hay en todas tus palabras!» (Sof. ER. v. 439). La respuesta de Tiresias «¿No eres tú de natural el más dotado para descifrar enigmas?» (v. 440) es una ironía sarcástica sobre la incapacidad del famoso descifrador de enigmas ajenos para descifrar el enigma de su propia identidad. Para un análisis pormenorizado de los tipos de ironía presentes en *Edipo rey*, véase Andrade 2001: 105–120.

del oráculo, a saber, la verdad sobre la identidad del asesino de Layo. Esto puede interpretarse en el sentido de que Sófocles no pretende cuestionar el conocimiento racional en sí, sino condenar el rechazo del saber oracular basándose en un exceso de confianza en la razón humana. La conclusión de la obra, respecto a esta cuestión, es que el saber humano es limitado e insuficiente para fundar en él la conducta de la vida, tanto individual como colectivamente.

¿Pone Edipo el saber que racionalmente va adquiriendo a lo largo de la investigación al servicio de un conocimiento desinteresado de la verdad? No. Edipo pone su saber al servicio de su poder (cf. S. OT. 137-141). Su interés en descubrir al asesino de Layo no es el interés del investigador puro, sino el del tirano que se siente amenazado en su realeza (cf. Foucault 2011: 234-244). Así lo demuestran sus enfrentamientos con Tiresias y con Creonte. Edipo es un hombre de arrebatos —mata a Layo en un arranque de ira—, desconfiado —acusa a Creonte de querer destronarle—, maltrata a Tiresias, etc. Estos actos de Edipo denotan un exceso de confianza en sí mismo y un temor a perder el poder. Su ambición de retener a toda costa la corona de Tebas y su falta de respeto al saber oracular son denunciados por el coro como gestos de arrogancia que acarrearán su ruina:

CORO — La insolencia (ὕβρις) produce al tirano. La insolencia, si se harta en vano de muchas cosas que no son oportunas ni convenientes subiéndose a lo más alto, se precipita hacia un abismo de fatalidad donde no dispone de pie firme (S. OT. 874-880).

Podemos concluir de lo anterior que el drama *Edipo rey* pone de manifiesto la ambivalencia del ser humano con respecto a la verdad. A diferencia de los demás seres, el hombre es un ser destinado a la verdad pero, como Edipo, en su búsqueda se ve constantemente desviado de ese objetivo por un exceso de confianza en sus propias capacidades. Los dioses poseen la verdad y no necesitan buscarla; las bestias simplemente la ignoran. Al no cejar en su empeño de encontrar la verdad, Edipo representa la excelencia del ser humano que lo eleva sobre las bestias y sobre aquellos hombres que se refugian en la ignorancia para vivir tranquilos. Pero ese destino a la verdad, pase lo que pase, será también la fuente de su desgracia. ¿Cómo hará frente a esta situación? Según Patocka (1991: 39), el drama de Sófocles sugiere que la grandeza de Edipo radica en su persistencia en la búsqueda del conocimiento, y extrae la conclusión de que la maldición se transformará en grandeza si convertimos la claridad en el programa de toda la vida humana. «¡Que

todo nos venga de la visión, de la intuición en el sentido de la mirada a lo que es! Tanto en el pensamiento como en la praxis, actuar siempre con claridad». Frente a esta lectura, William H. Race destaca la amarga conclusión que saca el propio Edipo cuando no puede soportar el resultado de sus propios logros: lo que de hecho experimenta es la terrible disyunción entre sus habilidades racionales para descubrir la verdad y los horribles efectos de ese descubrimiento (cf. Race 2000: 89-105).

### 3. El autoconocimiento de Edipo

Cuando Edipo acude al oráculo tiene un conocimiento de sí mismo basado en su propia experiencia y en la información obtenida de su entorno social. E interpreta las palabras del oráculo conforme a ese patrón cognitivo, que le imposibilita ver que las palabras del oráculo tienen un significado oculto que solo los dioses conocen. Edipo no advierte el carácter enigmático del mensaje oracular. Solo al final se desvelará el sentido oculto que tenía y conocerá su doble identidad.

Al comienzo del drama Edipo quiere saber quién es el asesino de Layo sin sospechar que ese él es un yo. De sí mismo tiene solamente un conocimiento parcial, y es comprensible que sea así. Hasta el momento de la primera sospecha, Edipo había conocido y experimentado solamente una vertiente de sí mismo, la parte buena: ser el hijo de un rey, el hombre de inteligencia superior capaz de resolver un enigma indescifrable para los demás, el salvador de una ciudad, el rey respetado por sus súbditos, el esposo y padre de una familia poderosa. Pero, en el transcurso de un solo día, Edipo encontrará también la otra mitad de sí mismo y descubrirá, como consecuencia de una «peripecia», que es hijo del infortunio y de la maldición. Así describe Aristóteles el importante papel de este recurso dramático en el proceso de autoconocimiento de Edipo:

La peripecia es el paso de una situación a su contraria por parte de quienes actúan, y esto de acuerdo con la verosimilitud o la necesidad. Por ejemplo, en el *Edipo* llega un personaje para alegrar a Edipo y tranquilizarle por lo que a su madre respecta, revelándole su identidad: mas con ello produce el efecto contrario. [...] El reconocimiento (*ἀναγνώρισις*) es, como indica su nombre, el paso de la ignorancia al conocimiento. [...] El reconocimiento más efectista es el que se produce simultáneamente con la peripecia, como sucede, por ejemplo, en el *Edipo* (Arist. *Po.* 1452a, trad. Alsina 1977).

El inicio de la peripecia se produce cuando Yocasta, para desmentir la acusación de Tiresias, argumenta que Edipo no pudo ser el asesino



de Layo, pues ella tenía noticia, por uno de los testigos presenciales, de que a Layo «le mataron unos bandoleros extranjeros en una encrucijada de tres caminos» (S. OT. 716–717). Esa noticia, en lugar de tranquilizar a Edipo, lo atemoriza, pues él sabe que mató a un anciano en una encrucijada de caminos. Eso le causa la primera sospecha de que él pudo ser el autor de esa muerte. El paso siguiente se produce cuando el mensajero de Corinto, que sabe que Edipo no es hijo de Pólipo y Mérope, trata de disipar el temor de Edipo de que acabe casándose con su madre —como le había anunciado el oráculo—, revelándole que Mérope no es su madre, lo cual despierta en Yocasta su primera sospecha. La peripecia culmina cuando este mensajero llegado de Corinto cuenta que Edipo le fue entregado recién nacido por un siervo de Layo, y él lo dio como regalo a los reyes de Corinto, que no tenían descendencia. Al enterarse de esto, Edipo se empecina en buscar a ese antiguo siervo de Layo, lo trae a palacio y este confiesa que lo que ha dicho el mensajero de Corinto es verdad. Eso pone fin a la investigación, y Edipo reconoce que todo lo vaticinado hace años por el oráculo «se cumple con certeza» (S. OT. 1183).

Cabe destacar que, en todo ese proceso, Edipo se mantiene firme en su propósito de no desistir hasta descubrir la verdad y que nunca trata de esquivarla, ni siquiera cuando comienza a tener indicios de que el asesino de Layo puede ser él, como acabará reconociendo. ¿Lo hace por honestidad intelectual o porque no puede evitarlo? Cuando el drama de Sófocles comienza, todo o casi todo se ha cumplido ya. Lo que se va presentando progresivamente en el drama es una reconstrucción del pasado. El reconocimiento de la verdadera identidad de Edipo sucede a través de un proceso de rememoración que retrocede en el tiempo para recuperar antiguos hechos borrados, hasta que quien realiza la investigación descubre ser totalmente diferente de como creía ser. Como resultado de esa rememoración, Edipo llega al conocimiento de su condición monstruosa —es asesino e hijo del mismo hombre, hijo y esposo de la misma mujer, padre y hermano de los mismos seres— y al descubrimiento de su ambivalente identidad. Todo lo que la mayoría de su entorno —y el propio Edipo— creían que era, basándose en evidencias razonables, está envuelto en un doble sentido y resulta finalmente lo inverso de lo que se creía: el extranjero corintio es en realidad natural de Tebas; el clarividente descifrador de enigmas es un ciego incapaz de ver su propio enigma; el salvador de la ciudad es su perdición; el mejor de los hombres es el peor de ellos; el más famoso y honrado resulta ser

un criminal. Así pues, Edipo es *doble*, no en el sentido de que unas veces es uno y otras veces es otro, sino que es ambas cosas a la vez, como lo muestra el hecho de que su victoria sobre la Esfinge traiga a Tebas tanto su salvación como su perdición.

#### 4. ¿Cuál es el yerro de Edipo?

Dice Aristóteles en su *Poética* que Edipo «no destaca ni por su virtud ni por su justicia, pero tampoco cae en desdicha por maldad o por perversión, sino más bien por alguna falla (*ἀμαρτία*)» (Arist. *Po.* 1453a, trad. Alsina 1977). ¿Cuál es la falla o el yerro que precipita a Edipo al infortunio? La respuesta más obvia es: haber cometido los horrendos crímenes de parricidio e incesto. El propio Edipo, al descubrir que es el autor de esos actos, se considera «el peor de los hombres (*κάκιστον ἄνδρα*)» (S. *OT.* 1433) y pide esto al pueblo de Tebas:

EDIPO — Llevad fuera del país cuanto antes, llevad fuera, amigos, a este gran criminal, al hombre más maldito y aborrecido de los dioses (S. *OT.* 1340–1346).

Es innegable que Edipo se siente culpable. Pero ¿de qué género de culpa se trata? Es significativo que en ningún momento el coro pida que se imponga a Edipo un castigo, lo cual induce a pensar que no le atribuye una *culpa jurídica*. En la época en que Sófocles escribe *Edipo rey* se ha impuesto ya en la democrática Atenas una concepción positiva del derecho penal, según la cual un acto solo es jurídicamente imputable a un agente cuando hay fundamento para acusarle de que lo ha realizado deliberadamente. Pero esta condición no se cumple en este caso. El propio Edipo, al reconocer que «merece algo peor que la horca» (S. *OT.* 1375), da a entender que los crímenes que ha cometido trascienden el horizonte del *nómos*.

Edipo tampoco es culpable en un sentido moral, pues la elección entre el bien y el mal resulta ajena al drama de Sófocles. La *culpa moral* implica hacer el mal a sabiendas, contrariar una norma moral a conciencia. Pues bien, es evidente que Edipo no cometió esos actos horribles por maldad o perversión. Ni preveía que los iba a cometer ni quería cometerlos. Más aún, cuando escuchó la maldición del oráculo, hizo lo que estaba en su mano para evitar realizar los crímenes anunciados.

El coro deja claro que Edipo ha cometido dos crímenes que vulneran una legalidad que rebasa la esfera del derecho positivo. El respeto a los orígenes de la vida es algo sagrado que está prescrito por «leyes sublimes, nacidas en el celeste firmamento, de las que Olimpo es el

único padre, y ninguna naturaleza mortal de los hombres engendró ni nunca el olvido las hará reposar» (S. OT. 865–871)<sup>9</sup>. Esas leyes no escritas delimitan la frontera que separa lo humano —dentro de cuyo ámbito trazamos la distinción entre el bien y el mal, lo justo y lo injusto— de lo inhumano, tanto si se trata de lo infrahumano (las bestias, que no conocen el bien y el mal), como de lo sobrehumano (los dioses, que están por encima del bien y del mal). Considerar de origen divino tales leyes responde a la intuición de que no puede deberse al hombre la demarcación entre lo humano y lo inhumano. Al cometer esos actos horribles, Edipo se ha situado fuera del espacio de lo humano, y ese cargo pesa sobre su conciencia.

¿Qué se sigue para Edipo del descubrimiento de su condición monstruosa? No, como cabría esperar, una pena reparadora del delito, tal vez la muerte. Edipo no es condenado a morir ni acepta quitarse él mismo la vida cuando es invitado a ello. Lo trágico de su destino radica en ser, indisolublemente, causante y víctima de su desgracia. Pero saber que no ha podido evitar el daño que ha causado no descarga a Edipo del remordimiento, pues sabe igualmente que es él quien lo ha cometido. A pesar de que Edipo no cometió esos crímenes deliberadamente, tampoco los considera accidentales, pues ahora sabe que al realizar conscientemente el acto de herir a un desconocido anciano estaba causando, sin advertirlo, la muerte de su padre. El descubrimiento de ese lado oculto de su acción, inseparable de su lado manifiesto, le hace sentir que hay algo especial en su relación con lo sucedido, algo que no puede eliminarse meramente mediante la consideración de que no lo hizo voluntariamente. Ese algo especial es que él estaba allí, que lo hizo él, que el mal pasó por sus manos. La autoconciencia de esa relación es la *culpa trágica*, contraída por un daño en cuya comisión resulta irrelevante para el agente discernir entre lo que hay de subjetivo y lo que hay de objetivo, y que en Edipo encuentra su genuina expresión no en la condena de sus actos, sino en la lamentación por su existencia:

¡Así pereciera aquel que me quitó en los pastos las crueles trabas de mis pies,  
y me libró de la muerte, y me salvó la vida sin hacer acción que se le pueda

9 Sófocles invoca el principio cardinal de la religión olímpica, según el cual el hombre debe conocerse a sí mismo y mantenerse dentro de la esfera que le ha sido asignada, y no incurrir en la altanería de intentar trasponer la frontera que le separa de lo divino.



agradecer! Pues, si yo entonces hubiera muerto, no hubiera sido ni para los seres queridos ni para mí tan gran motivo de duelo. (S. OT. 1349–1354)<sup>10</sup>

En *Edipo en Colono*, el drama tardío donde Sófocles retoma la historia de Edipo tras su exilio, el viejo Edipo reconoce ser el autor del asesinato de Layo, pero alega ante el grupo de ancianos que integran el coro que lo hizo en defensa propia (cf. S. OC. 270) y sin saber que era su padre (cf. S. OC. 975–976). A causa de su ignorancia y falta de voluntariedad en la comisión de los actos de parricidio e incesto (cf. S. OC. 241, 273, 522, 548, 984–990), afirma que se trató de acciones que padeció más que cometió (cf. S. OC. 266). Con estos argumentos Edipo rechaza cualquier acusación pública que pueda dirigirse contra él en el plano legal o moral, pero no pretende descargar *ante sí mismo* el peso de haber causado daños irremediables a otros y a sí mismo.

Dicho esto, conviene añadir que el yerro de Edipo no se reduce a la comisión de esos dos crímenes. En su *Poética*, Aristóteles afirma que la tragedia debe imitar acciones temibles y dignas de compasión, lo cual exige que el personaje que pasa de la felicidad a la desdicha no sea totalmente malvado, pues de ese modo no despertaría en el espectador ni la compasión ni el temor, ya que «la compasión tiene por objeto la persona que no merece ser desdichada; y el temor el que es igual a nosotros» (Arist. Po. 1453a, trad. Alsina 1977).

Puesto que Aristóteles pone el *Edipo rey* de Sófocles como ejemplo ideal de tragedia, hemos de preguntarnos en qué aspecto Edipo es «igual a nosotros», que es la condición que hace posible que su infortunio nos cause temor. Como no es sensato pensar que esa condición exige que el espectador tema convertirse en parricida e incestuoso, hemos de preguntarnos si el yerro cometido por Edipo no podría tener un alcance más amplio que pueda provocarnos temor, por estar también nosotros expuestos a cometerlo. En este sentido, podemos conjeturar dos aspectos del yerro de Edipo que pueden despertar el temor del espectador, por cuanto están ligados a la extendida convicción de que el uso de la razón convierte al ser humano en un agente capaz de dirigir su vida.

<sup>10</sup> La suerte infortunada de Edipo es lamentada no solo por él, sino también por el coro. Como señala Williams (1993: 94), el sentimiento de lamentación del agente no se limita a la acción voluntaria, sino que puede llegar «hasta casi cualquier cosa de la cual uno fue causalmente responsable en virtud de algo que uno hizo intencionalmente», como ocurre en el caso de Edipo. Pero siempre será distinto de la lamentación que pueda sentir un espectador, como ocurre en el caso del coro.

Cuando el oráculo le anuncia la terrible maldición de que matará a su padre y desposará a su madre, Edipo decide no regresar a Corinto. Edipo está convencido de que depende enteramente de él evitar cometer tales actos y en ningún momento considera la posibilidad de que, con sus propias decisiones y acciones, esté contribuyendo al cumplimiento de lo anunciado por el oráculo. Tan seguro está de conocerse a sí mismo, tan empeñado en creer que tiene una identidad única y coherente, que esta seguridad le impide ver que podría desconocer quién es. En situaciones menos patéticas que las de Edipo los seres humanos solemos compartir este tipo de convicciones. La gente tiende a representarse a sí misma como la fuente principal de su propia conducta y a minusvalorar la influencia de las circunstancias sobre sus decisiones. La visión trágica, como señala Vernant (2002a: 82), opone a esta convicción una cuestión angustiosa que concierne a las relaciones del hombre con sus actos: «¿En qué medida es realmente el hombre la fuente de sus acciones? Incluso cuando parece tomar la iniciativa y cargar con la responsabilidad, ¿no tienen su verdadero origen en algo distinto a él? ¿No sigue siendo su significado en gran parte opaco para el mismo que los comete, de tal forma que no es el agente el que explica el acto, sino más bien el acto el que, revelando de golpe su sentido auténtico, descubre lo que es y lo que realmente ha realizado sin saberlo?».

El otro rasgo de la falta de Edipo en el que podemos vernos reflejados tiene que ver con la imagen que tenemos de nosotros mismos en cuanto seres morales. Edipo es considerado por el pueblo de Tebas —y se considera a sí mismo— «el mejor de los mortales» (S. OT. 46), y se niega a contemplar la posibilidad de haber cometido los actos que Tiresias le atribuye, pues tiene tal confianza en su propia rectitud que siente las palabras de Tiresias como una intolerable ofensa personal. También en esto puede encontrar el espectador cierta afinidad con Edipo, pues la gente tiene —tenemos— la tendencia a vernos a nosotros mismos bajo una luz favorable y a no contemplar siquiera la posibilidad de que, queriendo hacer el bien, estemos haciendo el mal. Los seres humanos solemos identificarnos con una imagen de nosotros mismos como *buenas personas* que nos hace confiar en que nosotros no cometeríamos ciertas atrocidades que otros cometen. La visión trágica cuestiona esta imagen, sugiere que nadie conoce el fondo insondable del alma humana y despierta la inquietud de que no sabemos de qué somos capaces.

Que la desgracia de Edipo es un ejemplo para los seres humanos en general, es el propio coro el que lo expresa en la lamentación que profiere cuando Edipo finalmente descubre que todo resulta cierto:

coro — ¡Ah, descendencia de los mortales! ¡Cómo considero que vivís una vida igual a nada! Pues ¿qué hombre, qué hombre logra más felicidad que la que necesita para parecerlo y, una vez que ha dado esa apariencia, para el declinar? Teniendo este destino tuyo, el tuyo como ejemplo, ¡oh infortunado Edipo!, nada de los mortales tengo por dichoso (S. OT. 1188–1196).

¿Qué se sigue para Edipo del descubrimiento de su condición infame? No una pena reparadora de sus crímenes, tal vez la muerte. Edipo no es condenado a morir, ni acepta quitarse él mismo la vida cuando es invitado a ello. Tampoco busca disculpa en su ignorancia. Ni pide perdón a los dioses, pues su falta no es una ofensa a ellos. Los crímenes de Edipo son trágicos porque no tienen compensación. No los ha cometido con la voluntad de enfrentarse a una ley humana o de incumplir una ley divina. Un delito contra una ley humana puede redimirse mediante una pena. Un pecado contra una ley divina puede borrarse mediante el arrepentimiento del pecador y el perdón divino. El yerro de Edipo es trágico porque no puede borrarse. Edipo sabe que el daño infligido es irreparable y que está atado para siempre al mal causado. La pena de exilio que pide para él no busca expiación, sino que expresa la aceptación de su destino. Los horrendos crímenes que ha cometido le convierten en una mancha viviente. Edipo comprende que no puede seguir viviendo en un mundo humano, pues ha violado las leyes sagradas que lo hacen posible. Saber que no hay castigo que pueda saldar sus crímenes, es la culminación de su desgraciado destino.

En su lectura del mito de Sísifo, Camus (1962: 163) anota que lo que más le interesa del suplicio de Sísifo no es su ascenso de la roca hasta la cima de la montaña, sino el momento de la pausa, a la llegada, cuando Sísifo contempla cómo la piedra rueda en unos instantes hacia la llanura desde donde habrá que volverla a subir hacia la cumbre. Mientras que durante el ascenso el rostro crispado de Sísifo pegado contra la roca se vuelve él mismo piedra, cuando alcanza su objetivo y vuelve a bajar toma conciencia de que ese tormento no tendrá fin. «Esa conciencia del héroe es lo trágico del mito», en la medida en que la clarividencia de su destino le sitúa por encima de la ciega necesidad. Así es como también concluye —observa Camus— el drama de Edipo: en el instante en que descubre su infame condición, empieza su tragedia; pero, en cuanto asume su irreversibilidad, se siente apaciguado y rebaja su destino al

nivel de un asunto humano, reducido a un dolor que puede sobrellevar. Desde el momento en que Edipo soporta lúcidamente su desgracia, su destino pierde todo poder sobre él. «Sé tan solo una cosa, que ni la enfermedad ni ninguna otra causa me destruirán... Pero que mi destino siga su curso, vaya donde vaya» (S. OT. 1455-60). Apoyado en la piedad de Creonte y guiado por la mano fiel de su hija, e intuyendo que su miseria toca un lado profundo y verdadero de la condición humana, aparece en Edipo por vez primera lo mejor de sí mismo.

### **5. La visión trágica y la idea de una vida buena**

Los dramas de los grandes trágicos griegos dan a entender que hay en torno nuestro energías ignotas «que hacen presa del alma y la enloquecen o que envenenan nuestra voluntad de modo tal que infligimos daños irreparables a quienes amamos, así como a nosotros mismos» (Steiner 1970: 12). Se trata de daños que son obra del personaje trágico, actos que él o ella —por ejemplo, Edipo o Medea— han cometido. Y la visión trágica destaca que esos actos, a pesar de que no estaban bajo el pleno control del agente, no escapan enteramente a su responsabilidad. Así, el espanto y la desesperación que se apoderan de Edipo cuando descubre que el asesino que estaba buscando es él mismo, ponen de manifiesto que se considera un criminal que se ha labrado la desgracia que le cae encima.

Si contemplamos los crímenes de Edipo desde cierta perspectiva racionalista, podríamos incluso argumentar que él realmente no mató a su padre, sino a un desconocido que resultó ser su padre; ni desposó a su madre, sino a la viuda del rey de Tebas, que resultó ser su madre. Puesto que desconocía los vínculos de sangre que le unían a ellos, Edipo no sería reo de parricidio e incesto. Bajo este punto de vista, cabría afirmar que es inocente de la comisión de tales crímenes, pues no solo ignoraba que los estaba cometiendo al matar a aquel hombre y al casarse con aquella mujer, sino que, considerando lo que el oráculo le había predicho, hizo lo que estaba en su mano para tratar de evitarlos.

¿No sería razonable sugerir a Edipo que no debería sentirse culpable, que su malestar es solo un trastorno psicológico? No encontramos en el drama de Sófocles fundamento para afirmar algo así. Lo que sugiere, por el contrario, es que cometer esos actos horribles, aunque sea de manera imprevisible e involuntaria, tiene repercusiones decisivas en la identidad moral del agente —a Edipo le lleva, como hemos visto, a

sentirse el peor de los hombres—, y que reconocer esta importancia, como hace Edipo, no es una distorsión ni algo insano. El drama de Sófocles también sugiere que, si desde un punto de vista subjetivo Edipo no es culpable, objetivamente sí lo es. La tragedia cuestiona que la culpabilidad es siempre incompatible con la inocencia, que la frontera entre ambos opuestos es rígida y nítida, y que no existe una tercera alternativa. La visión trágica abre la puerta a una reflexión sobre una posible forma de inocencia que no está separada de la culpa.

En el drama *Edipo rey* se presenta la trayectoria de Edipo como una caída desde la cumbre de la gloria hasta el abismo de la más profunda desgracia. ¿De qué naturaleza es esta desgracia? Es evidente que, al descubrirse a sí mismo como el autor de dos horribles crímenes, Edipo ha arruinado su vida. ¿Qué es lo que ha echado a perder? Sin duda, los bienes que había conquistado por su valentía e inteligencia: el poder, la fama, la estima social. La desgracia de Edipo incluye también la pérdida de la felicidad conyugal. Pero podríamos pensar que todo lo que ha perdido Edipo dependía, en buena parte, de la fortuna o del azar, y que la desgracia en que luego ha caído es también cosa de la suerte (de su mala suerte, en este caso). Si Edipo lo viera así, podría pensar que lo que ha hecho y padecido, al estar más allá de su control, no tiene una importancia decisiva para él, por lo que puede pasar página y rehacer su vida.

Sin embargo, los dramas trágicos presentan acontecimientos y situaciones que, aun estando más allá del control del agente, «son verdaderamente importantes, no solo para sus sentimientos de felicidad o satisfacción, sino también en lo que se refiere a si logran vivir una vida completamente buena, una vida que incluya varias formas de acción loable» (Nussbaum 2016: 40). Una de las ideas que la visión trágica pone en cuestión es la tesis de la *autosuficiencia de la virtud* para lograr una vida buena. Sócrates defendió con admirable entereza esta idea ante el tribunal que le condenó a muerte:

SÓCRATES — Es preciso que también vosotros, jueces, estéis llenos de esperanza con respecto a la muerte y tengáis en el ánimo esta sola verdad, que no existe mal alguno para el hombre bueno, ni cuando vive ni después de muerto (Pl. Ap. 40c-d, trad. Calonge 1981).

Al afirmar que no existe mal alguno para quien vive conforme a la virtud, Sócrates establece una correspondencia entre la virtud y la felicidad, tanto si hace coincidir la felicidad con la virtud como si considera que la virtud acaba, antes o después, obteniendo el premio de



la felicidad. De ahí se sigue que solo tiene verdadera importancia en la vida practicar la virtud, y que los males o desgracias que ocurren a las personas por accidente o por imposición ajena no afectan a la posibilidad de lograr una vida satisfactoria. En *República* Platón defiende la misma idea con otro ejemplo:

Un hombre razonable no juzgará, para otro hombre razonable del cual sea compañero, que la muerte sea terrible. Por tanto, no debe haber lamentos por él, como si le hubiese acontecido algo terrible. Y a ello debemos añadir que el hombre que es de ese modo será el que más se baste a sí mismo para vivir bien (εὖ ζῆν); y que se diferencia de los demás en que es quien menos necesita de otro. Y para él, menos que para nadie, será terrible verse privado de un hijo o de un hermano, o bien de riquezas o de cualquier otro bien (Pl. R. 387d-e, trad. Eggers 1986).

De este pasaje se desprende que Platón identificaba la felicidad humana —el «vivir bien»— con el ejercicio de las actividades más invulnerables del alma racional. Frente a esto, Aristóteles sostiene la tesis de que una persona razonable y virtuosa puede verse privada de una vida buena como consecuencia de infortunios que no está en su mano evitar ni controlar. Y reconoce la importancia del teatro trágico como el lugar literario que aporta conocimiento relevante sobre esta eventualidad humana:

El más importante elemento [de la tragedia] es el entramado de las acciones, pues la tragedia no es imitación de hombres, sino de acciones, de una vida, de la felicidad y de la desdicha, pues la felicidad y la desdicha están en la acción, y el fin [de la tragedia] es una acción, no una cualidad. Los hombres tienen cualidades en razón de sus caracteres, mas son felices o al contrario según sus acciones. Por tanto, los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres como algo accesorio a causa de sus actos (Arist. Po. 1450a, trad. Alsina 1977).

Partiendo de la base de que el objetivo principal de una tragedia es representar, a través de la trama de acontecimientos en que se ven envueltos, si los personajes logran o no una vida que valga la pena vivir, Aristóteles afirma que eso no depende tanto de sus cualidades personales como de sus actos, que, paradójicamente, no siempre coinciden con sus buenas intenciones. Esta observación es aplicable al *Edipo rey* de Sófocles. Los motivos que impulsan a Edipo a alejarse de Corinto tras conocer la sentencia del oráculo nacen de sentimientos de piedad y amor filial, pero su ulterior comisión de los actos de parricidio e incesto revela la grieta que puede abrirse entre poseer un buen carácter y realizar buenos actos. Ciertamente, Edipo ha cometido esos actos

horribles bajo el influjo de factores ajenos a sus intenciones. La cuestión es si la incidencia de factores así —llámense la fortuna, los dioses o el mundo— puede impedir lograr una vida buena y valiosa para quien la vive a un agente que posee bondad de carácter. Sin duda, Aristóteles cifra la felicidad humana en la práctica de la virtud ética, cuya forma es esencialmente autónoma, pero considera evidente que «la felicidad necesita además de los bienes exteriores, pues es imposible o no es fácil hacer el bien cuando no se cuenta con recursos» (Arist. *EN*. 1099a, trad. Araujo & Marías 1970) tales como tener amigos, disponer de medios de vida suficientes y gozar de buena salud, los cuales escapan en buena medida al control del agente. Para decirlo con palabras de Martha Nussbaum (2009: 381), según Aristóteles «el mundo no proporciona al agente simplemente medios instrumentales para una actividad que pueda ser identificada y especificada aparte de él, sino que le provee de una parte constitutiva de la misma actividad buena. [...] Esto significa que la interferencia del mundo no deja intacto ningún núcleo de autosuficiencia personal, pues afecta directamente a la raíz misma del bien».

Si nos atenemos al punto de vista de Aristóteles, que sin duda sentía por el teatro trágico mayor estima filosófica que Platón, la visión de la existencia humana que nos presenta una tragedia como *Edipo rey* discrepa de la idea racionalista de que el logro de una vida buena es una oportunidad al alcance de cualquiera que viva conforme a la virtud y la razón. La visión trágica cuestiona que exista correspondencia entre virtud y felicidad, y ve en ello un rasgo constitutivo de la frágil condición humana.

## Referencias bibliográficas

- ALAMILLO, A. (1992) Sófocles, *Tragedias*, Madrid, Gredos.
- ALSINA, J. (1977) Aristóteles, *Poética*, Barcelona, Bosch.
- ANDRADE, N. (2001) «La ironía en el *Edipo Rey*. Hacia una redefinición y una propuesta tipológica de esta estrategia discursiva», *Synthesis* 8, 105-120.
- ARAUJO, M. & MARÍAS, J. (1970) Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- BETTINI, M. & GUIDORIZZI, G. (2008) *El mito de Edipo. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Madrid, Akal.
- BLOOM, H. (2007) (ed.) *Sophocles' Oedipus Rex*, Nueva York, Chelsea House.
- CAMUS, A. (1962) *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, París, Gallimard.
- EGGERS, C. (1986) Platón, *República*, Madrid, Gredos.
- EDMUNDS, L. (2000) «The Theiresias Scene in Sophocles' *Oedipus Tyrannus*», *Syllecta Classica* 11, 33-73.



- FOUCAULT, M. (2011) «Le savoir d'Edipe», en *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France (1970/1971)*, París, Gallimard/Seuil.
- GARCÍA GUAL, C. & CALONGE, J. (1981) Platón, *Diálogos*, vol. 1, Madrid, Gredos.
- GERNET, L. (2001) *Recherches sur le développement de la pensée juridique en Grèce ancienne*, París, Albin Michel.
- KELSEN, H. (1945) *Sociedad y naturaleza. Una investigación sociológica*, Buenos Aires, Depalma.
- KNOX, B. (1998) *Oedipus at Thebes. Sophocles' Tragic Hero and his Time*, Yale University Press.
- NUSSBAUM, M.C. (2009) *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press.
- NUSSBAUM, M.C. (2016) «Platón: Sobre la conmensurabilidad y el deseo», en *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*, Madrid, Antonio Machado Libros, 135-154.
- PATOCKA, J. (1991) *Platón y Europa*, Barcelona, Península.
- RACE, W.H. (2000) «The Limitations of Rationalism: Sophocles' Oedipus and Plato's Socrates», *Syllecta Classica* 11, 89-105.
- STEINER, G. (1970) *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila.
- VERNANT, J.-P. (2002a) «Edipo sin complejo», en J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet (eds.) *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1, Barcelona, Paidós, 79-101.
- VERNANT, J.-P. (2002b) «Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática del Edipo rey», en Vernant & Vidal-Naquet 2002: 103-135.
- WILLIAMS, B. (1993) *La fortuna moral*, México, UNAM.

---

# El fragmento del discurso *Contra Timandro* en el nuevo Hiperides: presentación, traducción y notas<sup>1</sup>

The Fragment of the Speech *Against Timandros* in the New Hyperides: Presentation, Translation and Notes

FELIPE G. HERNÁNDEZ MUÑOZ

Universidad Complutense de Madrid  
fhmunoz@ucm.es

DOI: 10.48232/eclas.159.03

Recibido: 01/03/2021 — Aceptado: 10/04/2021

**Resumen** ▪ Ofrecemos la primera traducción española, presentación y notas del fragmento del discurso *Contra Timandro*, de Hiperides, descubierto en el llamado «Palimpsesto de Arquímedes».

**Palabras clave** ▪ traducción española; presentación; notas; *Contra Timandro*; Hiperides; Palimpsesto; Arquímedes

**Abstract** ▪ We offer the first Spanish translation, presentation, and notes, of the fragment of Hyperides' *Against Timandros* speech, discovered in the so-called «Archimedes Palimpsest».

**Keywords** ▪ Spanish translation; presentation; notes; *Against Timandros*; Hyperides; Archimedes; Palimpsest

Una de las gratas sorpresas que nos ha deparado el llamado «Palimpsesto de Arquímedes» es la de transmitir dos relativamente extensos fragmentos, hasta ahora desconocidos, del orador Hiperides, contemporáneo de Demóstenes, y que constituyen el llamado «Nuevo Hiperides», hoy en proceso de estudio y ya con una nutrida bibliografía

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta dentro del Proyecto de investigación «Manuscritos griegos en España y su contexto europeo (III)», ref. PID2019-105733GB-I00. Queremos dedicarlo a Juan Muñoz Flórez, primer traductor y estudioso del *Contra Diondas* en nuestra lengua, cuyo TFM tuvimos la satisfacción de dirigir.

en su haber<sup>2</sup>: un fragmento bastante amplio de un discurso de asunto político, el *Contra Diondas*, relacionado temáticamente con el célebre *Sobre la corona* de Demóstenes, y otro, menor en extensión, de un discurso de carácter judicial, *Contra Timandro*. El objetivo de este trabajo será ofrecer la que creemos primera traducción española de este último, precedida de una breve presentación y acompañada de algunas notas, especialmente de carácter textual.

El fragmento del *Contra Timandro* ocupa dos bifolios del códice medieval reescrito (ff. 138r–135v y 138v–135r) y fue identificado por N. Tchernetska gracias a una glosa del léxico *Suda* que reproduce con algunos cambios y errores varias líneas del fragmento transmitido por el Palimpsesto<sup>3</sup>. El discurso en su conjunto pertenece a la categoría de los *epitropikoí*, es decir, de los discursos judiciales contra la malversación de bienes cometidos por tutores con menores a cargo, y en ese sentido recuerda a los emprendidos por Demóstenes contra Áfobo, su desleal tutor. En el caso que ahora nos ocupa, el tutor es un tal Timandro, contra el que el orador Hiperides, en calidad de *synégoros*, emprende una acción judicial en nombre de un tal Academo, presente también en la sala. Al parecer, según el fragmento, Timandro no sólo administró deslealmente los bienes dejados en herencia a cuatro hermanos (dos hermanas y dos hermanos, siendo Academo uno de ellos), huérfanos de padre y madre desde muy pequeños, sino —lo que sería aún más grave, moralmente hablando— que además separó a una de las hermanas del resto, trasladándola de Atenas a Lemnos, donde, al parecer, él residía. Al intrínseco valor literario del nuevo fragmento se añade el de aportar interesantes datos de *realia* a propósito de cuestiones judiciales sobre la tutela de menores en la Grecia Clásica e, incluso, sobre el mundo de los esclavos, como luego veremos.

<sup>2</sup> Véase la bibliografía final. Sólo anotamos, salvo alguna excepción, la que tiene que ver con el discurso *Contra Timandro*.

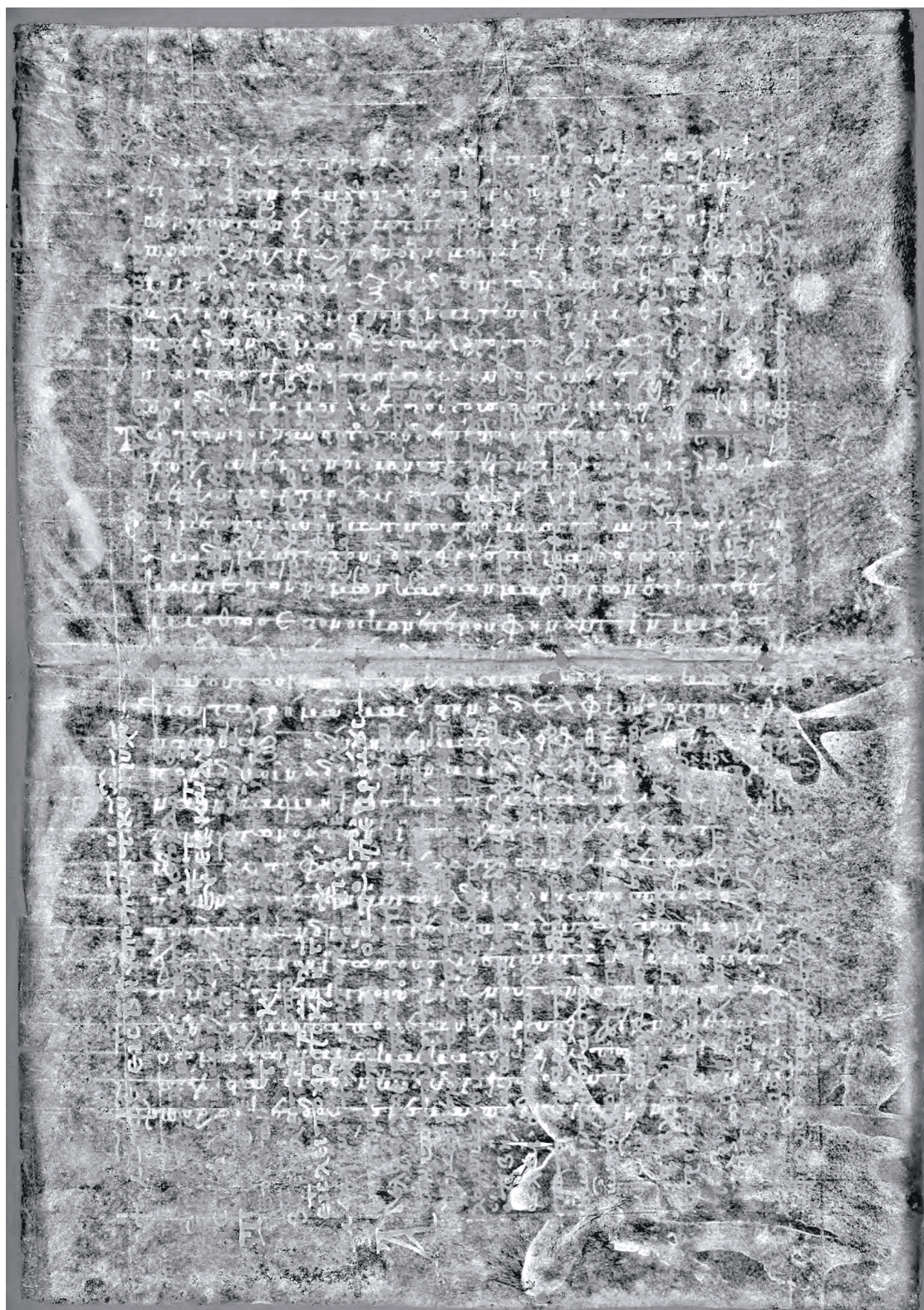
<sup>3</sup> En una glosa (π. 847) al término *παιδάριον*: «οὐ μόνον ἐπὶ τῶν ἀρρένων κέχρηται τῷ ὀνόματι οἱ ῥήτορες, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ παρθένων. Ὑπερίδης ἐν τῷ πρὸς Τίμανδρον καταλαχθέντων (corregido en *καταλειφθέντων* por Blass, lectura ahora confirmada por el Palimpsesto) γὰρ τούτων δυοῖν ἀδελφοῖν καὶ δυαῖν ἀδελφαῖν ὀρφαναῖν καὶ πρὸς πατρός καὶ μητρός καὶ παιδαρίων παίδων». El Palimpsesto (f. 135v, lin. 20–23) transmite (con cambios destacados en cursiva): «καταλειφθέντων γὰρ τούτων δυοῖν ἀδελφοῖν καὶ ἀδελφαῖν δυοῖν ὀρφαναῖν καὶ μητρός καὶ πατρός καὶ παιδαρίων πάντων ὄντων». El título del discurso no debería ser como transmite *Suda*, *πρὸς Τίμανδρον*, sino *κατὰ Τιμάνδρου*. Otro lexicógrafo, Hesiquio (η 19) lo cita como *ὑπὲρ Ἀκαδήμου*, «En favor de Academo», el hermano que emprende la acción legal contra su tutor, Timandro. El discurso quizá era conocido con ambos títulos: «Contra Timandro, en favor de Academo».

Seguimos en nuestra traducción, todavía provisional en algunos pasajes, el último texto editado por L. Horváth (2014)<sup>4</sup>, que reproduce sustancialmente el publicado por él mismo unos años antes (2008), pero con algunas sugerencias y modificaciones, porque, a pesar de los esfuerzos y mejoras introducidas en la lectura del Palimpsesto, aún persisten pasajes inseguros, bien porque su lectura sea todavía incierta, bien porque, aun leyéndose con relativa seguridad, necesite de corrección o enmienda<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Salvo que explícitamente se diga otra cosa, las conjeturas y correcciones que se mencionen a lo largo del artículo aparecen recogidas en el aparato crítico de su edición.

<sup>5</sup> Son, por tanto, dos los niveles de intervención textual que se requieren: no sólo intentar reproducir lo más fielmente posible el texto que transmite el Palimpsesto, sino también, en una segunda fase, corregirlo allí donde parezca textualmente corrupto, tarea que continúa abierta por carecer de más testimonios con los que ejercer la «collatio» del texto.

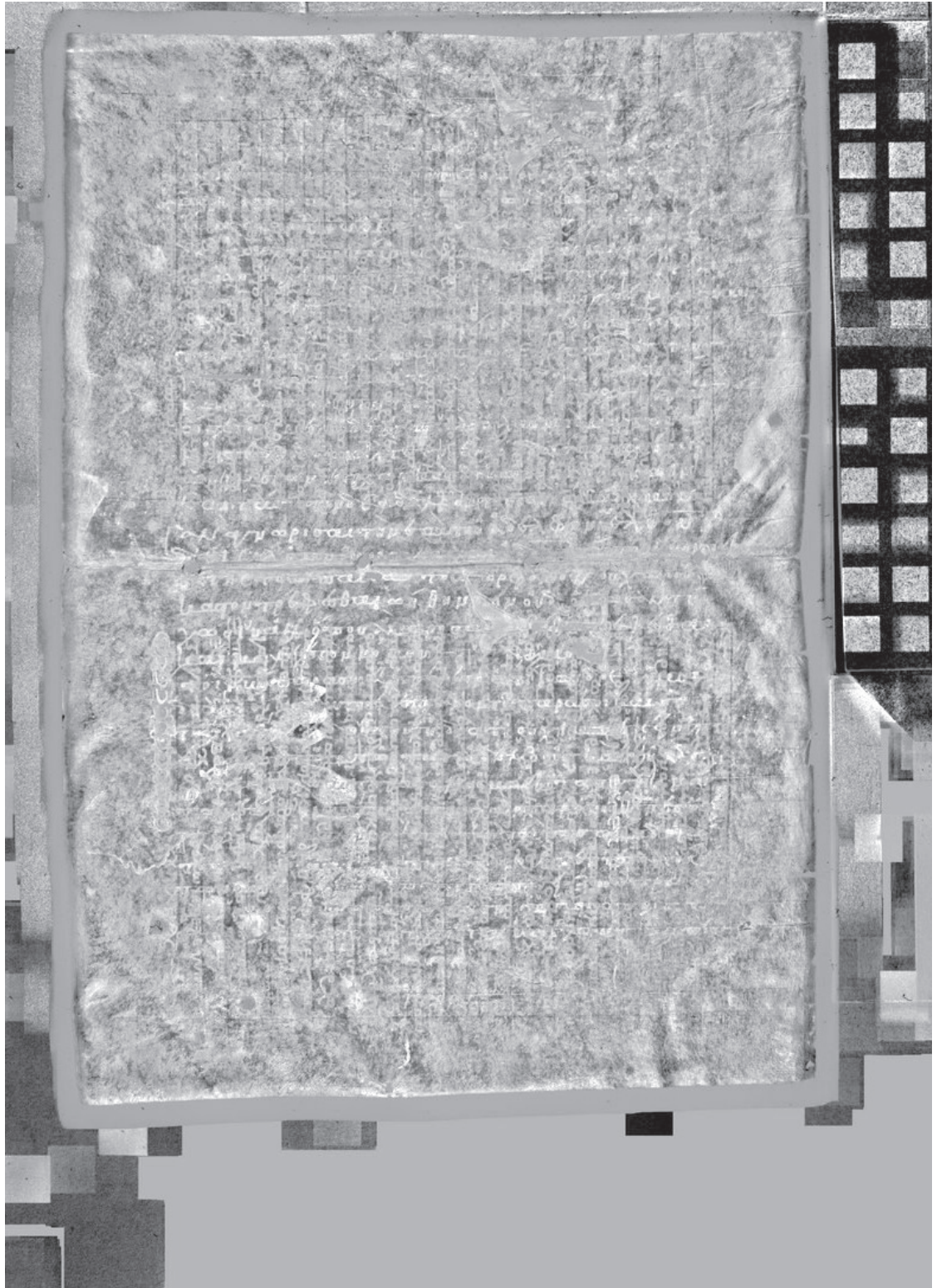




**Figura 1** ■ Primer bifolio, 138r-135v , del *Contra Timandro*, gentileza de <http://www.archimedespalimpsest.org> {última consulta realizada el 14-04-2021}

---





**Figura 2** ■ Segundo bifolio, 138v-135r, del *Contra Timandro*, gentileza de <http://www.archimedespalimpsest.org> {última consulta realizada el 14-04-2021}

## Traducción

**(138r) [1]** (...) <sup>7</sup> que para los niños no sea inferior <sup>8</sup> a lo que se obtiene en el tribunal. Y si obtuvieran una cantidad mayor para los niños <sup>9</sup>, redunde ello en su buen crédito <sup>10</sup>. Pero las leyes prohíben que sea lícito a los tutores <sup>11</sup> arrendar el patrimonio en su propio beneficio <sup>12</sup>. **(5)** <sup>13</sup> Sí es lícito, en cambio, debatir en el tribunal que lo mejor sea arrendar el patrimonio de los niños y que vosotros, a los que os ha tocado en sorteo formar parte del jurado, una vez hayáis oído (a las partes), votéis lo que <sup>14</sup> os pareciere mejor para el niño <sup>15</sup>. Léeme esas leyes.

### LEYES <sup>16</sup>

**(10)** Así pues <sup>17</sup>, ése <sup>18</sup> no hizo nada de eso ni en absoluto registró <sup>19</sup> el patrimonio ante el arconte. Tráeme el testimonio.

<sup>6</sup> Como ya se ha señalado, para comodidad del lector reproducimos con pequeños cambios, discutidos en las notas, el texto griego editado por Horváth (2014), base de nuestra traducción, incluida su división en párrafos. No se trata, pues, de una nueva edición crítica y por ello prescindimos de los numerosos signos para notar las letras de lectura insegura en el Palimpsesto, así como sus abreviaturas. En cambio, sí hemos añadido la indicación de comienzo de cada folio y línea (en múltiplo de 5) del Palimpsesto.

<sup>7</sup> El fragmento comienza mutilo. La lectura poco después de leyes y testimonios sugiere que nos encontramos en su parte central, dedicada a las «pruebas» (πίστεις).

<sup>8</sup> Traducimos sobre la propuesta de lectura de N. Wilson, μή ἔλαττον ᾗ.

<sup>9</sup> Los cuatro hermanos, dos niños y dos niñas, quedaron huérfanos a corta edad. El hermano mayor, llamado Antífilo, ya ha fallecido. El proceso tiene lugar cuando el otro hermano varón, Academo, había llegado a la mayoría de edad legal para entablar el proceso contra su tutor, Timandro. No está claro si Hiperides se refiere aquí al papel en general de los «abogados» o *synégoroi* en defensa de clientes perjudicados por las gestiones de tutores desleales o a tutores que sí se han preocupado por una administración eficaz y honesta del patrimonio heredado por los menores.

<sup>10</sup> φιλοτιμία, en probable referencia a tutores que, en cambio, sí han sido diligentes con el patrimonio administrado. Si suponemos con Handley un ἄν que habría caído por haplografía tras φιλοτιμία, el valor de la frase sería potencial: «ello redundaría».

<sup>11</sup> ἐπιτρόπους. Estamos, pues, ante un «proceso epitrópico» (δίκη ἐπιτροπῆς), contra tutores desleales, ante un tribunal (ἐν τῷ δικαστηρίῳ) popular, con cierta analogía con el planteado en el discurso 32 de Lisias (*Contra Diogitón*) o en los 27, 28 y 29 de Demóstenes (*Contra Áfobo*, I, II, III).



## Texto<sup>6</sup>

(138r) [1] (...) τοῦ μὲν εὐρίσκοντος ἐν τῷ δικαστηρίῳ μὴ ἔλαττον ἢ τοῖς παισίν· ἐὰν δὲ πλείω περιποιήσωσιν τοῖς παισίν, τούτων εἴη φιλοτιμία. αὐτοῖς δὲ τοὺς ἐπιτρόπους ἀπαγορεύουσιν οἱ νόμοι μὴ ἐξεῖναι τὸν οἶκον (5) μισθώσασθαι· ἔξεστι δὲ ἐν τῷ δικαστηρίῳ ἀμφισβητῆσαι μὴ ἄμεινον εἶναι τὸν οἶκον μισθῶσαι τῶν παίδων, ὑμῶν δὲ τοὺς λαχόντας δικάζειν ἀκούσαντας ψηφίσασθαι ἃ ἂν δοκῇ βέλτιστα εἶναι τῷ παιδί. καὶ μοι λέγε τούτους τοὺς νόμους.

### NOMOI

(10) τούτων τοίνυν οὗτος οὐδὲν ἐποίησεν οὐδ' ὅλως ἀπέγραψεν τὸν οἶκον πρὸς τὸν ἄρχοντα. καὶ μοι λαβέ τὴν μαρτυρίαν.

<sup>12</sup> αὐτοῖς: también podría traducirse «por propia iniciativa», es decir, sin el concurso del arconte.

<sup>13</sup> Número de línea (de 5 en 5) según la disposición del Palimpsesto, cf. FIGURAS 1 y 2 *supra*. Mantenemos las indicaciones de párrafos de Horváth.

<sup>14</sup> Quizá mejor con contracción, ἄν, en vez del texto editado, ἃ ἂν (otra propuesta de N. Wilson), como ocurre en otros lugares de la oratoria griega, por ejemplo en Demóstenes (en unos 20 pasajes, algunos también en forma de conjetura, por sólo 3 de ἃ ἂν), para evitar el hiato. Poco antes encontramos la *lectio plena* δὲ ἐν, sin elisión en la partícula, frente a la *editio princeps* de Tchernetska *et alii* (2007: 1): δ' ἐν.

<sup>15</sup> Aquí en singular, con valor generalizador.

<sup>16</sup> Estamos en la parte del discurso dedicado a la lectura de los documentos. El orador se dirige al secretario para que lea públicamente, primero, las leyes y, después, los testimonios que afectan al caso.

<sup>17</sup> τοίνυν, que introduce una primera conclusión general a tenor de las pruebas aducidas.

<sup>18</sup> El tutor Timandro, presente en la sala y designado con un fuerte deíctico (οὗτοσι). Siempre citamos los términos griegos respetando la forma, incluida la acentuación, en que aparecen en el texto.

<sup>19</sup> ἀπέγραψεν, término técnico. El procedimiento normal habría sido realizarlo ante el arconte de Atenas. Es posible que lo hiciera en Lemnos, donde después residiría, para evitar la jurisdicción ateniense e intentar sustraerse a la acción legal de Academo.

## TESTIMONIOS

[2] Así pues, por las leyes y testimonios que habéis escuchado (queda claro) que no conforme a las leyes este Timandro, aquí presente, ha manejado el patrimonio<sup>20</sup> de este Academo, también presente; que a pesar de la denuncia de otro<sup>21</sup>, no arrendó (15) el patrimonio, sino que impidió que fuese arrendado; y que, además, obró precisamente así para hacerse con el dinero, eso, por Zeus, lo voy a demostrar<sup>22</sup>.

(f. 135v) [3] Pues también por dinero (Timandro) ha cometido injusticias dignas de condena a muerte contra la hermana de éste (Academo), aquí presente (20). Porque, tras quedarse huérfanos de padre y madre estos<sup>23</sup> dos hermanos y dos hermanas, y siendo todos pequeños<sup>24</sup> —pues el hermano mayor, Antífilo, ya fallecido, tenía unos diez años—, tras separar a la hermana más pequeña (25), de unos siete años de edad<sup>25</sup>, este Timandro, aquí presente, la crió junto a sí, tras llevársela<sup>26</sup> a Lemnos. Y, sin embargo, eso no es lo que haría<sup>27</sup> un tutor o un hombre de bien, ni tampoco los que por la guerra se convierten en dueños de otras personas (30), sino<sup>28</sup> que los venden en familia siempre que pueden.

20 Primero, οἶκον; ahora, el más técnico de οὐσίαν. Se refiere a toda la herencia, incluida la casa paterna, que el tutor podría poner en alquiler (μισθῶσαι) hasta que los menores tutelados alcanzasen la mayoría legal para disponer de ella. Al restituirse el patrimonio, una parte de ese beneficio, si no todo, obtenido con el alquiler podría pasar al tutor en compensación por sus gestiones.

21 Quizá algún pariente de los niños, conocedor de la mala gestión del tutor, habría denunciado (φάσις) los hechos.

22 El texto editado por Horváth (una propuesta de Mészáros) resulta inseguro: νῆ Δία, τοῦτο δεῖξω. Recordando otros textos semejantes de la oratoria griega, como Iseo 8.30, podría también postularse un νῦν ἤδη τοῦτο (ἐπι)δείξω, «ahora ya esto demostraré», en donde νῦν ἤδη, tras varios errores (itacismo, relajación de la -ν final, «falso corte» y haplografía), se habría finalmente transmitido en como NHΔI en *scriptio continua*. Más simple aún sería pensar en ἤδη que, con itacismo y unido, también por «falso corte», a la -ν final del verbo anterior, habría producido el resultante NHΔI. Tampoco puede descartarse la propuesta de Maehler: διὰ τοῦτο, «por esto». Si optamos por mantener la lectura de Horváth, νῆ Δία se documenta, fuera del fragmento, en otros siete pasajes en Hiperides. Para el posible verbo compuesto, cf. la fórmula final ([7], lín. 30) ὡς ἐγὼ ὑμῖν ἐπιδείξω.

A partir de este punto el orador pasa a la otra parte de la argumentación: además de la administración desleal de la hacienda, Timandro ha separado a la familia de hermanos pequeños, cosa que, según el orador, ni siquiera hacen los traficantes de esclavos con los prisioneros de guerra y otros esclavos. La afirmación inicial sobre la injusticia cometida contra una ciudadana, la hermana —cuyo nombre, al igual que el de la otra hermana, no aparece en la parte transmitida— de Academo y Antífilo,

## MARTYPIA

[2] ὅτι μὲν τοίνυν οὐ κατὰ τοὺς νόμους τὴν οὐσίαν τὴν Ἀκαδήμου τουτουῖ διεχείρισε Τίμανδρος οὕτοσὶ ἀκη(15)κόατε τῶν νόμων, καὶ τῶν μαρτύρων ὅτι οὔτε ἐμίσθωσε τὸν οἶκον, ἐτέρου <τε> φήναντος, ἵνα διαφορήσῃ τὰ χρήματα, οὕτωσὶ ἐποίησε, νῆ Δία, τοῦτο δείξω.

[3] καὶ γὰρ διὰ τὰ χρή(135v)ματα καὶ εἰς τὴν ἀδελφὴν τουτουῖ θανά(20) του ἄξια ἠδίκηκεν· καταλειφθέντων γὰρ τούτων δυοῖν ἀδελφοῖν καὶ ἀδελφαῖν δυοῖν ὀρφαναῖν καὶ μητρὸς καὶ πατρὸς καὶ παιδαρίων πάντων ὄντων — ἴσως γὰρ ὁ πρεσβύτατος ἀδελφὸς Ἀντίφιλος ὁ τελευτήσας ἦν δέκα ἐτῶν — (25) τὴν νεωτέραν αὐτῶν ἀδελφὴν ἀποσπάσας οὕτοσὶ Τίμανδρος ἔτρεφε παρ' αὐτῷ ἀποκομίσας εἰς Λῆμνον ἴσως οὔσαν ἐπτὰ ἐτῶν. καίτοι τοῦτο μὴ ὅτι ἐπίτροπος ἢ εὖνους <ἄν> ἄνθρωπος ποιήσαι, ἀλλ' οὐδ' οἱ κατὰ πόλεμον ἐγκρατεῖς γιγνόμενοι τῶν (30) σωμάτων, ἀλλὰ καὶ κατ' οἰκίαν πωλοῦσιν ὅτι μάλιστα. [4] οἱ τοίνυν ἀνδραποδοκάπηλοι

intentará probarse con esa alusión a los traficantes de prisioneros de guerra. El hermano varón vivo, Academo, emprende la acción legal contra el tutor Timandro por mala administración del patrimonio, pero el tutor también ha obrado injustamente contra una de las hermanas, al haberla separado desde la infancia del resto de hermanos, impidiendo que se criaran juntos.

- 23 Preferimos la lectura de Suda, *τούτων*, al deíctico *τουτωνι* del Palimpsesto, porque al menos uno de los hermanos, Antífilo, ya fallecido, no podía encontrarse presente en el tribunal. La lectura del Palimpsesto pudo verse arrastrada por la presencia de otros deícticos (cf. *τουτουῖ*... *οὕτοσι* en las líneas anteriores) que se refieren al acusado, Timandro, y al denunciante, el hermano Academo.
- 24 La frase citada por Suda que permitió la identificación de Tchernetska.
- 25 En el plazo de unos tres años nacieron, pues, los cuatro hermanos, pues no se dice nada de que alguno fuera hijo natural de otra unión. En el momento del proceso, Academo tendría algo más de veinte años, con plena capacidad legal para iniciar las acciones contra su tutor, unos catorce años después del fallecimiento de los padres (cf. [3], lín. 20-25; [5], lín. 14 y [7], lín. 1).
- 26 La reiteración de *ἀπό* en corto espacio insiste en esa idea de la forzada separación impuesta por el tutor a la hermana pequeña: *ἀποσπάσας*... *ἀποκομίσας*.
- 27 Aceptamos el *ἄν* que propone Handley, que habría caído por haplografía ante *ἄνθρωπος*, con el optativo potencial *ποιήσαι*.
- 28 También hay una reiteración de *ἀλλά*, que subraya enfáticamente el diferente comportamiento de esos traficantes de esclavos para contrastarlo, más si cabe, con el de Timandro.

[4] Incluso los que trafican y comercian con esclavos<sup>29</sup>, que para conseguir mayor beneficio realizan cualquier ignominia<sup>30</sup>, (f. 138v) si venden a hermanos pequeños o ponen a la venta a una madre con sus hijitos o a un padre con los suyos, los entregan como una unidad, aun con el perjuicio de un precio menor, siendo ello algo justo<sup>31</sup>. En efecto, los sentimientos de afecto nacen para los hombres por el trato asiduo (5) y el hecho de criarse juntos más que por los lazos de parentesco<sup>32</sup>. La prueba de ello: pues ni los padres querrían a sus propios hijos si no fuesen criados por ellos desde pequeños —si alguien los separara siendo todavía muy pequeños— (10) ni los hijos a sus propios padres si no fueran criados por ellos<sup>33</sup>.

29 *ἀνδραποδοκάπηλοι καὶ ἔμποροι*. El primero es un término muy poco documentado en griego. Con ambos parece distinguirse entre pequeños y grandes traficantes de esclavos. Como en algunas glosas de lexicógrafos posteriores (cf. Hesiquio, *Lex.* 34.10: *ἀνδραποδοκάπηλος, ὁ νῦν λεγόμενος σωματέμπορος*; Suda α.2155: *ἀνδραποδοκάπηλος οὗν, ὁ σωματέμπορος*) es el término *σωματέμπορος* el que aparece junto a *ἀνδραποδοκάπηλος*, es posible que originariamente en nuestro texto también hubiera que leer *ἀνδραποδοκάπηλοι καὶ (σωματ)έμποροι*, cuya primera parte del compuesto habría caído por considerarse una reiteración del *σωμάτων* precedente.

30 *ἀσελγές*. La lectura de la palabra es muy insegura. Por el contexto y los vestigios que quedan, también podría ser *ἀσεβές* o *ἀναιδές* (propuestos por Jones), cf. Hiperides, *Eux.* 39.9

31 Aunque el sentido general del período parece claro, la estricta literalidad del texto es muy discutida. Lo editado por Horváth obliga a suponer un inusitado valor en *ἔστῳσι*. En la línea siguiente, *αὐτῶν τι* también es una conjetura del mismo Horváth, pero otros editores prefieren otras soluciones. Por ejemplo, Handley propone *ὥς ἄν τι*, «como si», mientras que Carey prefiere *ὥς ἓν τι*, «como una unidad», que también podría modificarse en *ὥς ἔνωσιν*. Ello sugeriría que el verbo *ἐνῶ*, «juntar», «unir», pudo estar originalmente en algún lugar del pasaje, aunque el verbo esperable en este contexto de venta de esclavos sería otro, como ocurre en Hiperides, *Lyc.* 2.23 (*ἀνδράποδα ἀγοράζει*): *ἂν ἀδελφὰ παιδάρια πωλῶσιν ἢ μητέρα καὶ παιδιά ἢ πατέρα καὶ παιδάρια ἀγοράσωσιν* (...). Además, tanto el verbo *ἐνῶ* como el sustantivo *ἔνωσις* se documentan en griego en contextos preferentemente filosóficos, fuera, por tanto, de la oratoria.

Tal vez lo más sencillo sea corregir el verbo de Horváth, *ἔστῳσι*, en otra forma temporal que admita mejor el uso transitivo, como *ἰστῳσι*, simple o compuesto, en correlación con el anterior *πωλῶσιν*: *ἂν ἀδελφὰ παιδάρια πωλῶσιν ἢ μητέρα καὶ παιδιά ἢ πατέρα καὶ παιδάρια ἰστῳσι*. Es posible también que en algún lugar del pasaje haya caído un adverbio como *ὁμοῦ* o, quizá mejor, *ἅμα* (propuestas por Maehler y Tchernetska, respectivamente, en un pasaje posterior: [6], lin. 20), porque esa idea de «no separar» a los miembros de una familia de esclavos, sino mantenerlos «juntos» y «en el mismo sitio», reaparece varias veces después (*οὐ χωρὶς ἕκαστον... ἐν τῷ αὐτῷ. ἐν τῷ αὐτῷ*). Otra posibilidad que sugeriríamos para intentar salir al paso de los problemas textuales planteados es modificar la puntuación y añadir el pequeño suplemento antes mencionado: *ἂν ἀδελφὰ παιδάρια πωλῶσιν ἢ μητέρα καὶ παιδιά ἢ πατέρα καὶ παιδάρια,*

καὶ ἔμποροι κέρδους ἔνεκα πᾶν πράττοντες ἀσελγές, **(138v)** ἂν ἀδελφὰ παιδάρια πωλῶσιν ἢ μητέρα καὶ παιδία ἢ πατέρα καὶ παιδάρια ἐστῶσι, ζημιούμενοι ἐλάττονος ἀποδίδονται ὡς ἔν τι, τοῦτο τῶν δικαίων ὄν. αἱ γὰρ εὖνοιαὶ τοῖς ἀνθρώποις εἰσὶ διὰ τὴν συνήθει**(5)**αν καὶ τὸ συντρόφους αὐτοὺς εἶναι μᾶλλον ἢ διὰ τὰς συγγενείας. τεκμήριον δὲ τούτου· οὔτε γὰρ ἂν πατέρες τοὺς αὐτῶν παῖδας ἀσπάσαιντο, εἰ μὴ <ὑπ'> αὐτῶν ἐκ παιδαρίων τραφείησαν, εἰ εὐθύς τις αὐτῶν μικρὰ ὄντα ἀποσπάσαι, οὔτε οἱ παῖδες τοὺς <αὐτῶν> **(10)** γονέας εἰ μὴ ὑπ' ἐκείνων τραφείησαν.

<ἄμ'> ἰστᾶσι (o, quizá mejor, τιθέασι), ζημιούμενοι ἐλάττονος (...): «si venden a hermanos pequeños o a una madre y sus hijitos o a un padre y sus hijos, los ponen (a la venta) juntos, a pesar del perjuicio de (venderlos) a un precio menor (...)».

Por su parte, Luppe, en lugar de lo editado por Horváth, (...) παιδάρια ἐστῶσι, propone leer, aunque no lo recoja su aparato crítico, (...) παιδία, κατ' οἰκίαν δηλονότι («[...] hijitos, es evidente que en familia», cf. *supra* κατ' οἰκίαν πωλοῦσιν ὅτι μάλιστα), insistiendo en la misma idea. Una propuesta diferente, tampoco recogida en el aparato crítico de Horváth, es la de Jones: (...) παιδία, καὶ οὗτοι εὖ ἴσθ' ὅτι «(...) hijitos, y ellos bien sabéis que (...)».

Desde el punto de vista del contenido, parece que esas restricciones sobre la venta de esclavos que formen parte de la misma familia no encontrarán una formulación legal hasta época muy tardía y ya, probablemente, por influencia del cristianismo. En el s. iv a.C. se trataría, a lo sumo, de una recomendación, no de una obligación legal, que el orador aprovecha para predisponer el ánimo del auditorio contra Timandro.

**32** Idea interesante desde el punto de vista ético y, al parecer, con pocos paralelos en otros textos griegos. En lugar del singular, el plural τὰς συνηθείας propuesto por Maehler respeta mejor el paralelismo con el siguiente τὰς συγγενείας.

**33** El paralelismo también nos sugiere algunos cambios en el texto editado por Horváth: en lugar de ἐπ' αὐτοῖς (con varias letras de lectura insegura, porque en realidad lo único que se lee con claridad es αὐτ) parece preferible παρ' αὐτοῖς (Handley), como un poco antes ([3] lin. 25: ἔτρεφε παρ' αὐτῷ) o después ([6], lin. 22-3: παρὰ σοὶ εὖ ἐτρέφετο (...) εὖ ἐτρέφοντο παρὰ σοὶ), aunque el paralelismo con la frase siguiente (ὑπ' ἐκείνων) haría preferible, con Tchernetska *et alii* (2007: 2), ὑπ' αὐτῶν (y no el reflexivo ὑφ' αὐτῶν propuesto por Luppe). Suponemos además que junto a γονέας podría haber estado originariamente αὐτῶν (aquí sí como reflexivo), cuya sílaba final habría caído por haplografía ante γον o por haberse escrito de manera abreviada, restituyéndose así el paralelismo de toda la frase:

οὔτε γὰρ ἂν πατέρες τοὺς αὐτῶν παῖδας ἀσπάσαιντο,  
εἰ μὴ <ὑπ'> αὐτῶν ἐκ παιδαρίων τραφείησαν (...)  
οὔτε οἱ παῖδες τοὺς <αὐτῶν> γονέας  
εἰ μὴ ὑπ' ἐκείνων τραφείησαν.

La idea del orador resulta clara: es el trato asiduo, el «roce», lo que realmente produce el «cariño», también en las relaciones familiares.



[5] Así pues, Timandro ha sido culpable precisamente de eso, como para que las hermanas no se reconocieran<sup>34</sup> al verse por el camino o en un templo<sup>35</sup> —pues no se habían visto en más de trece años—, (15) en tanto que su propio hermano Academo, aquí presente, ya la reconoció, pero no la conoció al momento de verla cuando llegó a Lemnos. (f. 135r) [6] Sin embargo, el legislador pensó que los niños huérfanos no debían criarse cada uno por separado<sup>36</sup> ni de cualquier manera, (20) sino en donde fueran a criarse mejor. Léeme la ley.

LEY<sup>37</sup>

Por consiguiente, si a tu lado una de las hermanas se criaba bien, ¿por qué no los otros también a tu lado y en el mismo sitio? Y si eran ellos los que se criaban bien, (25) ¿por qué no también ella en el mismo lugar que sus hermanos y su hermana mayor?<sup>38</sup> [7] Sin embargo, creo, el ansia del dinero hacía que trasgrediera todo eso. En consecuencia, de pobre que era cuando se convirtió en tutor<sup>39</sup> de este Academo, aquí presente, tiene ahora un patrimonio de más de cinco talentos a partir de sus bienes<sup>40</sup>, como yo os demostraré (30). En primer lugar, nada más cumplirse el primer aniversario de la muerte de su padre<sup>41</sup>, tomó a la niñita y cinco (...) <sup>42</sup>

34 ἀναγνῶναι. El tema del «reconocimiento» entre parejas y familiares separados será un argumento efectivo y recurrente en el teatro griego y romano, mostrando un interesante punto de conexión entre los géneros dramático y oratorio. A continuación se hace una distinción un tanto confusa y reiterativa entre el «conocer» (γνῶναι) y el «reconocer» (ἀναγνώρισις) de los hermanos separados. Es posible que en el texto transmitido haya que introducir algún pequeño suplemento: ὥστε τὰς μὲν ἀδελφὰς ἀλλήλας μὴ ἀναγνῶναι μήτε ἐν ὁδῷ μήτε ἐν ἱερῷ ἰδούσας (...), τὸν δὲ ἀδελφὸν τουτονὶ Ἀκάδημον (μὴ) ἀναγνώρισις τὴν ἑαυτοῦ ἀδελφήν, ἐλθόντα δὲ εἰς Λῆμνον, μὴ <ἀνα>γνῶναι ἰδόντα. La quizá innecesaria reiteración también podría eliminarse considerando glosas introducidas en el texto bien <μὴ> ἀναγνώρισις, bien μὴ <ἀνα>γνῶναι. En el primer caso, la construcción ganaría en paralelismo: ὥστε τὰς μὲν ἀδελφὰς ἀλλήλας μὴ ἀναγνῶναι (...) ἰδούσας (...), τὸν δὲ ἀδελφὸν τουτονὶ Ἀκάδημον, τὴν ἑαυτοῦ ἀδελφήν, ἐλθόντα δὲ εἰς Λῆμνον, μὴ <ἀνα>γνῶναι ἰδόντα. En efecto, si estamos en lo cierto, los distintos miembros de la frase encontrarían mejor correspondencia:

τὰς μὲν ἀδελφὰς - τὸν δὲ ἀδελφόν

μὴ ἀναγνῶναι (...) ἰδούσας - μὴ <ἀνα>γνῶναι ἰδόντα

Y la traducción quedaría: «de manera que, por una parte, las hermanas no se reconocieron mutuamente (...) y, por otra, el hermano aquí presente, cuando llegó a Lemnos, no reconoció a su propia hermana al verla». El argumento del orador resulta también claro: lo que ha conseguido Timandro al separar a los cuatro hermanos desde pequeños es que luego, pasados los años, ni las propias hermanas se reconocieran en Atenas ni el hermano a la hermana pequeña en Lemnos.

[5] Τίμανδρος τοίνυν τούτου αὐτοῦ γε αἴτιος γέγονεν, ὥστε τὰς μὲν ἀδελφὰς ἀλλήλας μὴ ἀναγνῶναι μήτε ἐν ὁδῷ μήτε ἐν ἱερῷ ἰδούσας —πλέονων γὰρ ἐτῶν ἢ τριῶν καὶ δέκα οὐχ ἑωράκασιν (15) ἑαυτάς—, τὸν δὲ ἀδελφὸν τουτονὶ Ἀκάδημον ἀναγνωρίσαι τὴν ἑαυτοῦ ἀδελφήν, ἐλθόντα δὲ εἰς Λῆμνον μὴ γνῶναι ἰδόντα. [6] καίτοι ὁ νομο(135r)θέτης τοὺς παῖδας τοὺς ὀρφανοὺς οὐ χωρὶς ἕκαστον τρέφεσθαι ὠήθηεν δεῖν, οὐδ' ὅπως ἂν τύ(20)χωσιν, ἀλλ' ὅπου ἂν ἄριστα μέλλωσι τρέφεσθαι. καί μοι λέγε τὸν νόμον.

#### NOMOS

εἰ τοίνυν παρά σοι εὖ ἐτρέφετο, ὦ Τίμανδρε, ἡ μία, διὰ τί οὐ καὶ οὗτοι εὖ ἐτρέφοντο παρά σοι καὶ ἐν τῷ αὐτῷ; εἰ δ' οὗτοι εὖ, διὰ τί οὐχὶ καὶ ἐκείνη (25) εὖ καὶ ἐν τῷ αὐτῷ τοῖς ἀδελφοῖς καὶ τῇ ἀδελφῇ τῇ πρεσβυτέρᾳ; [7] ἀλλ' οἶμαι ἡ τῶν χρημάτων ἐπιθυμία ταῦτα πάντα παρανομεῖν ἐποίει. τοιγαροῦν ἐκ πένητος ἐπιτροπεύσας Ἀκάδημον τουτονί, ἐκ τῶν τούτου πλέον ἢ πέντε ταλάν(30)των οὐσίαν ἔχει, ὥς ἐγὼ ὑμῖν ἐπιδείξω· πρῶτον μὲν γὰρ εὐθύς τῷ πρώτῳ ἐνιαυτῷ ὥς <ὁ> πατήρ αὐτῶν ἐτελεύτησεν τὴν τε παιδίσκην ἔλαβεν καὶ πέντε (...)

35 Demont prefirió leer οἴκῳ, «en casa». Nuestra traducción reposa sobre el texto editado por Horváth: ἱερῷ. No obstante, ni la correlación «camino/templo» ni la de «camino/casa» resultan completamente satisfactorias en este contexto de un reencuentro entre hermanas separadas.

36 οὐ χωρὶς, idea que se repite a continuación y que enlaza con lo que se dijo a propósito de los esclavos. El giro τρέφεσθαι ὠήθηεν δεῖν (verbo de opinión acompañado de dos infinitivos dependientes) tiene cierto sabor demosténico y podría probar alguna relación estilística, además de la política, entre ambos oradores, Demóstenes e Hiperides.

37 Nueva llamada al secretario del tribunal.

38 En el texto se repite varias veces de manera enfática la noción de «criarse bien» (εὖ ἐτρέφετο ... εὖ ἐτρέφοντο) y la conveniencia de que todos los hermanos se criaran juntos (οὐ χωρὶς ... ἐν τῷ αὐτῷ ... ἐν τῷ αὐτῷ). No está claro hasta qué punto la ley prescribía eso o si puede haber cierta manipulación en la argumentación del orador.

39 ἐπιτροπεύσας, cf. el comienzo del fragmento.

40 De los de Academo.

41 Y de la madre, cf. [3] lín. 22.

42 Aquí se interrumpe el fragmento. Seguiría a continuación el relato de la marcha a Lemnos de Timandro con la hermana pequeña, separándola del resto de hermanos y evitando así que se criaran juntos. El término «niñita» (παιδίσκη) no implica necesariamente un trato vejatorio hacia ella, como si se tratase de una esclava sometida a maltrato sexual por parte de su dueño.



## Referencias bibliográficas

- CAREY, C. ET AL. (2008) «Fragments of Hyperides' *Against Diondas* from the Archimedes Palimpsest», *ZPE* 165, 1-19.
- DEMONT, P. (2011) «Les nouveaux fragments d'Hypéride», *REG* 124, 21-45 (especialmente 23-29).
- HORVÁTH, L. (2008) «Note to Hyperides *In Timandrum*», *AAntHung* 48, 121-123.
- HORVÁTH, L. (2009) «Hyperidea», *BICS* 52, 187-221.
- HORVÁTH, L. (2014) *Der 'neue Hypereides': Textedition, Studien und Erläuterungen*, Berlín/Boston (especialmente 184-188).
- JONES, C. (2008) «Hyperides and the Sale of Slave-Families», *ZPE* 164, 19-20.
- LUPPE, W. (2008) «Zwei Textvorschläge zu Hypereides' Rede *PROS TIMANDRON* im neu entzifferten Palimpsest-Codex», *ZPE* 167, 5.
- MUÑOZ FLÓREZ, J. (2010) *Hiperides, In Diondam: texto, traducción y comentario*, Trabajo final de máster UCM, URL: <https://eprints.ucm.es/33589/>.
- MUÑOZ FLÓREZ, J. (2011) «El nuevo Hiperides *In Diondam*: introducción, traducción y notas», *CFG (EGI)* 21, 193-230.
- RUBINSTEIN, L. (2009) «Legal argumentation in *Hypereides Against Timandros*», *BICS* 52, 149-159.
- TCHERNETSKA, N. (2005) «New fragments of Hyperides from the Archimedes Palimpsest», *ZPE* 154, 1-6.
- TCHERNETSKA, N. ET AL. (2007) «New Readings in the Fragment of Hyperides' *Against Timandros* from the Archimedes Palimpsest», *ZPE* 162, 1-4.
- THÜR, G. (2008) «Zu *MISTHOSIS* und *PHASIS OIKOU ORPHANIKOU* in *Hypereides, Gegen Timandros*», *AAntHung* 48, 125-137.
- UCCIARDELLO, G. (2009) «Hypereides in the Archimedes Palimpsest: palaeography and textual transmission», *BICS* 52, 229-252.
- WHITEHEAD, D. (2009) «Hyperides' *Timandros*: observations and suggestions», *BICS* 52, 135-148.

---

# Metatheatrical Procedures and Comic Creation in Menander

## Procedimientos metateatrales y creación cómica en Menandro

MARC VANDERSMISSEN

Université de Liège — Conservatoire royal de Bruxelles  
mvandersmissen@uliege.be

DOI: 10.48232/eclas.159.04

Recibido: 02/03/2021 — Aceptado: 25/05/2021

**Abstract** ▪ The concept of metatheatre is outstanding for the study of ancient theatre, both Greek and Roman. It raises many questions regarding the textual links between the stage and the audience. However, researchers have often opposed the general dramatic action *stricto sensu* and the metatheatrical speeches, more limited in the plays. In this paper, I will demonstrate that Menander's theatre, as a whole, is metatheatrical and that the public is entirely part of the dramatic convention: for the author, the point would not be to propose a universe dissociated from the spectators. There would not be a border between the tiers and the stage made visible for a short while by specific lines (passive assistance vs active comedians). Menander aims to create a fictional space whereby actors and spectators are continuously connected together by a set of interdependent links. By this way, Menander would take all the participants of the show from the extratheatricality to the intratheatricality. These conditions would generate a homogeneous group united, during the time of the performance, by its awareness of the theatrical norms.

**Keywords** ▪ Ancient Theatre; Greek Comedy; Menander; Metatheatre

**Resumen** ▪ El concepto de metateatro destaca en el estudio del teatro antiguo, tanto griego como romano. Plantea muchas cuestiones relativas a los vínculos textuales entre la escena y el público. Sin embargo, los investigadores han opuesto a menudo la acción dramática general *stricto sensu* y los discursos metateatrales, más limitados en las obras. En este trabajo, demostraré que el teatro de Menandro, en su conjunto, es metateatral y que el público forma parte por completo de la convención dramática: para el autor, no se trataría de proponer un universo disociado de los espectadores. No habría una frontera entre las gradas y el escenario que se hace visible durante un rato por líneas específicas (asistencia pasiva frente a comediantes activos). Menandro pretende crear un espacio ficticio en el que actores y espectadores estén continuamente conectados entre sí por un conjunto de vínculos interdependientes. De este

modo, Menandro llevaría a todos los participantes del espectáculo de la extrateatralidad a la intrateatralidad. Estas condiciones generarían un grupo homogéneo unido, durante el tiempo de la representación, por su conciencia de las normas teatrales.

**Palabras clave** ▪ teatro antiguo; comedia griega; Menandro; metateatro

## 1. Introduction

In recent years, metatheatrical reality in ancient theatre<sup>1</sup>, comedies and tragedies in both Greek and Latin, have been largely studied by scholars<sup>2</sup>. Thanks to ancient theatre studies, metatheatricality has been questioned in itself (Dobrov 2001). In ancient plays, many metatheatrical aspects have been found and analysed in detail. Some examples include: direct addresses of the audience, references to the theatre or to the materiality of the play, disruption of the pretence, literary quotations, moral system performed, *etc.*<sup>3</sup> In many papers, one or more of these aspects is separately examined in order to understand its consequences on the dramatic action and on the theatre's definition. Nevertheless, even today, a more general study of metatheatrical nature of Menander's work is lacking. To bridge this gap, I hereby propose a theoretical argument about these concepts in Menander. Firstly, I will briefly discuss the notions of dramatic illusion, pretence and convention in Ancient theatre in general and in Menander in particular. Then I will explore the functions of the literary tradition as medium of creation in the theory of New Comedy and the place of the prologues in this total system. These definitions' questions will be illustrated by a commentary of selected passages. Finally, the play *Aspis* will be studied as a whole and compared with the *Dyskolos*.

## 2. Illusion, pretence and convention

In ancient theatre studies, metatheatricality was previously linked to 'ruptures of the illusion' and indicated the moments in which the characters make visible the theatrical conditions of the performance to the audience: direct addresses to the audience, references to the performance, external quotations... (Stow 1936). In this manner, the

<sup>1</sup> Before being applied to ancient theatre, the concept of metatheatre was developed by several seminal studies. For example: Abel 1963; Hornby 1986.

<sup>2</sup> Andrews 2004; Brown 1987; Konstan 2014; Papaioannou 2010; Wyles, D. 1991.

<sup>3</sup> David & Lhostis 2016; Lennartz 1999; Marshall 2002; Stockert 1997.

characters would reveal to the spectators that performance is only an exercise of illusion in a very specific context both in time and space. Even if we will never be able to know what happened in the Athenians or Romans' mind during a performance, this approach is today rejected in part, or at least balanced, by critics. The argument is that the dramatic action's conditions are clearly visible during the entire performance (masks, costumes, chorus, poetical language...), so the illusion is never perfectly achieved by the actors. This concept would not even be relevant for the ancient dramatists and audiences away from our own system of representations. This does not mean that drama is not realistic at all. Nobody could deny that the dramatic action relies on political (Old Comedy) or domestic life (New Comedy) scenes from Ancient Greece. The concept of *pretence* is then preferred by scholars such as Bain: 'Actors pretend to be the people they play and the audience accepts that pretence' (1977: 3-7). On this theoretical basis, innovative studies have been done on Menander's theatre and new interpretations became possible<sup>4</sup>. Nonetheless, to read ancient theatre as a metatheatrical production, the concept of pretence is, in my opinion, still not totally satisfactory.

I would rather insist on the relation between the stage and the tier, the actors and the spectators, the playwright and his readers. Both Greeks and Romans did not passively attend these plays, but they were part of the performance. They actively participated in these religious celebrations: applauses, reactions and approvals (Csapo & Slater 1995: 290). In this view, Slater described Aristophanes' metatheatre as a re-negotiated contract with the audience during the entire performance (Slater 2002: 3-4). Therefore, I would propose that New Comedy too relies in part on a bilateral *convention* – in other words, an agreement or a contract – between the dramatists and their audience. These notions have already been tackled by scholars, but only for specific cases like the asides, for example (Bain 1977: 1-2). I would like to highlight this characteristic throughout the comedies of Menander. We can use the term 'convention' because, in attending a performance, the audience has expectations thanks to the theatrical tradition (Marshall 2014b: 131-146). In this way, the spectator is not only one of the passive members of the audience, he is also one of their actors of these total experiences. He has an analytic function in judging and reacting to what

<sup>4</sup> Gutzwiller 2000; Zagagi 1995.

he is watching on stage. Initially, this relationship was born from the competitive nature of Athenian theatre festivals: the audience was represented by a panel of citizens which had to elect the best playwright of the competition. But this dimension of ancient theatre remained even after the Athenian democracy.

Convention could be both implicit and explicit thanks to the essence of the theatre and the remarks or comments made during the play itself. In Menander, this relationship appears clearly, for example, in the *Perikeiromene*, in the Agnoia's last lines: ἔρρωσθ' εὐμενεῖς τε γενόμενοι ἡμῖν, θεαταί, καὶ τὰ λοιπὰ σῶζετε. (vv. 170–171: 'Audience, good-bye, / And smile on us, support coming scenes')<sup>5</sup>. In this specific case, Lamagna correctly felt the conventional function of the prologue: 'la funzione di guadagnare l'assenso dello spettatore' (1994: 179). Agnoia is clearly asking for a value judgment from the audience in using the adjective εὐμενεῖς, 'well-disposed, kindly'. It implies an active implication from the spectators too. This is reinforced by the imperative mode of the verb σῶζετε, which translates literally as 'keep alive'.

The playwright and the actors are not only the active members of the performance. Their production (the text and the acting process) is also the object of attention of the audience. The actors can fulfil or disappoint the audience's expectations, according to their ability to inscribe their work into the tradition<sup>6</sup>. The public knew they would participate in a fictional but realistic show —not an illusion— in order to celebrate the gods together (Bierl 2001: 11–104). The audiences expectations concern all the specific elements defining theatre from structure and theme to characters' stereotypes and dramatic plots. The spectators directly recognised a tragedy, a satyr play or a comedy, old, middle or new, and the style associated with each genre. The importance of theatre in the city and the number of theatrical festivals held per year aided the development of theatrical frameworks, which were fairly systematic in form but varying in details.

The convention born of the theatrical tradition between the dramatist and the audience governs a set of norms of representation according to the dramatic genre. These norms and references are tacit but visible

<sup>5</sup> Greek texts edited and translated by W.G. Arnott come from The Loeb Classical Library collection.

<sup>6</sup> In ancient Greece, theatre is a civic and religious competition: Henderson 1990; in ancient Rome, theatre, as part of the *ludi*, is a public and religious celebration: Dupont & Letessier 2011: 13–24.

for the audience, who decode them — or at least a part of them. The rules create a multilevel experience in which the recognition process by the audience forms part of the dramatic art itself. Identifying the tradition and the variations provokes a kind of intellectual and emotional pleasure in the spectators (Dupont & Letessier 2011: 118–119). By sharing this pleasure simultaneously, the audience are united as one cultural and sociological group. Rules and intertextuality become an imperative medium for metatheatrical creation. The dramatic action relies on a performative agreement (Dedoussi 1995) itself based on the participation of the two partners: what is enacted on stage is one theatrical form of reality, a new way of being together.

This situation progressively created a theatre conscious of itself and its own fundamental characteristics. In consequence, the dramatists introduce references to their own work and develop a level of self-reflectivity which becomes ever more complex through the evolution of dramatic genres.<sup>7</sup> Metatheatricality helps the dramatists to theorize their art and participates in the renewal of different theatrical genres. It functions as a total system of recreation and not merely as local isolated performances. Therefore, it is not advisable to evaluate ancient theatre only through the opposition illusion vs reality. This approach made little sense for the ancients and merely considers metatheatricality as a failure in the dramatic illusion or pretence, which is rather anachronistic. In postulating that theatre is a convention between several partners, metatheatricality could be considered more fruitfully as a performance within and about the theatrical performance itself. Metatheatrical elements are the marks of the renewal of this convention during the show. As such, they take on a particular meaning that is probably specific to each theatrical genre and which the reader must now take into account. This point of view solves the difficulties' interpretation in regards to a theatre both fictional and realistic, simultaneously close in its materiality and distant in its theme and action.

### **3. The comic rule: playing with the expected norms**

Old and New Comedies are defined by a set of norms specific to their comic genre (Konstan 2014: 27–42): topics, vocabulary, atmosphere, alternating speaking actors and singing chorus, different versification,

<sup>7</sup> Metatheatricality is present both in comedies and tragedies as resumed in Gutzwiller 2000: 104–105.



costumes and masks... Nevertheless, what seems to be one of the characterizing standards of ancient comedy is: *playing with the expected rules* to draw the attention of the audience. The objective was multiple: to keep them involved, to create emotion, to make them laugh, to pass on messages... If comedy respects a general schema in form, all the other elements can be changed, reversed or modified in a new way. All these moments can be defined as metatheatre since they allow the audience to become aware that they are not only participating in a theatrical performance but that it is also a new form of theatricality. In Old Comedy, Aristophanes concentrates on inverting the ancient theatrical norms, which are obviously linked to the *polis* values. Slater has shown that Aristophanes' metatheatre was intended to encourage the audience to think critically about the performance he was offering. In this way, Aristophanes seeks to develop the Athenians' critical sense about tragedy and indirectly about Athenian public institutions in general (Slater 2002). He often breaks the tragedy's norms to invent a kind of para-tragedy. Aristophanes proposes a carnival and fanciful theatre far from Athenian real life. It is on this contrast between the reality of Athenian people —including tragedy— and the reality of Aristophanes' world that the metatheatre of the Ancient Comedy is based.

A generation later, the tradition has evolved with the Athenian society and the comic genre has deeply transformed. New Comedy is now inspired by domestic or private life: love stories, father-son relationship, master-slave relationship (Zagagi 1995: 46). These themes, which were taken from the daily life of the Greeks and were relatively few in number, influenced the construction of the plays. The performance is now based on the association of scenes in which certain events (kidnapping, recognition scene, deception, marriage...) or character types (the lying slave, the young man in love, the stern father...) are recurrent from one play to the next. The reuse of these elements leads to new expectations from the audience as they have become predictable. Menander utilises different norms than those used by Aristophanes, however he was continuously trying to exceed these. He is evaluated at this specific ability by his peers: the pleasure of New Comedy lies in this contrast effect between recurrence and variation, which is what makes it original.

Today it is not easy for scholars to identify all the recurrences that have become creative standards thanks to the tradition at the time of Menander. Dramatists should have a set of available standards where



they could select some of them to propose a new creation. There were so many possibilities that it is impossible to compose a valid classification for each genre. However, some of these norms are clearly identifiable for New Comedy: structures, chorus' parts, plots, characters' stereotypes etc.<sup>8</sup> If Menander is assessed at playing with the rules, it is relevant that he makes them decodable to make his art visible —and appreciable— to the audience. In this sense, Menander's theatre is unquestionably metatheatrical and is influenced by this theory of ancient comedy.

#### 4. Metatheatrical nature of the prologues in Menander

In Menander, the prologues have specific form and function. They introduce the plays and present the general context. Nonetheless, the prologues are also the author's voice under one character's mask, human or divine (Handley 1965: 127). They give some information about the plot, but do not reveal everything from the beginning. By coming to the theatre during a festival, the audience knows that they will participate with the actors in a normed show. After the first steps of the ritual which signal the passage from the daily life space to a sacred space (Adrados 1975: 1–18), the prologue announces more precisely the passage from reality to fiction. It is also the moment to install the bilateral convention between audience and actors. The character in charge of the prologue sets up the necessary conditions to the theatrical convention. This conventional nature appears clearly in the three recovered prologues of a divinity: *Dyskolos* (Pan: vv. 44–46), *Aspis* (Tyche: vv. 99–100) and *Perikeiromene* (Agnoia: vv. 170–171). Nine other divine prologues have been kept in a fragmentary form or have been recreated, but they seem similar to the three recovered ones, in predicting the action itself. They do not only explain the past and the context of the action, but they also announce, in part, what will happen to the characters<sup>9</sup>.

In the *Dyskolos*, the first lines of Pan are directly addressed to the audience. The play starts with this sentence: τῆς Ἀττικῆς νομίζετ' εἶναι

<sup>8</sup> For examples, see Sommerstein 2013: 4–10.

<sup>9</sup> Beyond this general remark, it is hard to draw further conclusions because of the fragmentary nature of these plays. In the *Samia*, the prologue is the only one known today played by a human. The young man, Moschion, does not have divine power, so the prologue is less programmatic than the others. However, Moschion speaks directly to the audience at the beginning of the play and prepares the framework of the show: φανερόν] δὲ τοῦτ' ἂν εὐλόγως ὑμῖν ποεῖν / θέλωμι,] τὸν ἐκείνου διεξεληθῶν τρόπον. (vv. 5–6: 'But sensibly [I'd like] to make this [clear] / To you by spelling out the kind of man he is'). About the use of ὑμῖν here, see Sommerstein 2013: 101.

τὸν τόπον (v. 1: ‘Imagine that the scene is in Attica’). Pan uses the verb νομίζω, ‘believe’, to describe the environment of the action, in Greek: ὁ τόπος. The noun ὁ τόπος means both ‘place, region, space’ and ‘subject of a speech’<sup>10</sup>. It occurs at the first line but also at the end of Pan’s intervention (v. 43), as if it opens and closes the prologue. This double meaning allows Pan to simultaneously be on a dramaturgic and thematic level. The word polysemy has a performative dimension — the place is also the action — which supports the creation of the theatrical fiction geographically and thematically. The god is simultaneously a character present during all the play (directly and indirectly), and also seems to direct in part the action like the dramatist, thanks to his divine nature.<sup>11</sup> With his omnipresence, Pan explicitly makes official the convention with the audience (*Dyskolos*, v. 45–46): ταῦτ’ ἐστὶ τὰ κεφάλαια, τὰ καθ’ ἕκαστα δὲ / ὄψεσθ’ ἐὰν βούλησθε· βουλήθητε δέ. (transl. ‘That]’s the synopsis. Now [you’ll see] / The details, if you like: you’d better like!’).

Menander, through Pan, asks the audience to participate in the action. He insists the audience participate with the repetition of the verb βούλομαι: the audience has to be involved and to accept its active role. By contrasting τὰ κεφάλαια, here with the sense of ‘the synopsis’, explained to the audience by Pan with τὰ ἕκαστα, here with the meaning of ‘the details’, which will be revealed through the play, these lines show the nature of comedy itself: the complex relation between conventions and variations, knowledge and ignorance of the audience, expectations and surprises. At the prologue’s end, the three last lines are used to announce Chaireas and Sostratos’s arrival on stage (vv. 47–49). The same formula is also used in another play, the *Sikyonioi* (vv. 23–24): ταῦτ’ ἐστὶ τὰ κεφάλαια, τὰ ] καθ’ ἕκαστα δὲ / ὄψεσθ’ ἐὰν βούλησθε· βουλή]θητε δέ. The conventional function of the prologue is of great importance to the play. It can be expressed by formulaic expressions, as aforementioned. Therefore, metatheatre not only shows the theatrical convention, it can also be itself part of the tradition it tries to reinvent.

In *Perikeiromene*, the prologue’s end is also revealing: διὰ γὰρ θεοῦ καὶ τὸ κακὸν εἰς ἀγαθὸν ῥέπει / γινόμενον. (vv. 169–170: ‘With god’s help evil turns to good, / Right from conception’). Agnoia recognises that

<sup>10</sup> Beekes 2010: s.v. τόπος, 1494.

<sup>11</sup> We also find this dramaturgical power in Tyche’s prologue in the *Aspis*: λοιπόν τοῦνομα / το]ύμόν φράσαι, τίς εἰμι, πάντων κυρία / τούτων βραβεῦσαι καὶ διοικῆσαι· Τύχη. (vv. 146–148: ‘I’ve still to tell you who I am, the steward / And judge controlling all this. I’m called Chance’).

situations can be reversed thanks to a god in this comedy as in life. This concept is frequent in comedy which confirms the changing nature of comic theatre (Lamagna 1994: 178–179). Once again, the prologue, as narrated by god, has characteristics of the dramatist’s function and guides the audience: ‘you will participate in a comedy, but pay attention because in comedy things change’. In the *Aspis*, we also find this idea narrated in a similar manner by the slave Daos, reflecting upon the lost tragedian Carcinus: ὁ Καρκίνος φήσ’. «ἐν μιᾷ γὰρ ἡμέρᾳ / τὸν εὐτυχῇ τίθησι δυστυχῇ θεός» (v. 417–418: ‘Carcinus says: “In a single day, god brings the fortunate one to the misfortune”’)<sup>12</sup>. The success of the *Aspis* relies on its ability to vary rules whilst fulfilling convention. The prologue itself is a varying element. It could be performed by a divinity or by a human. It could occur at the play opening or at the end of the first scene, called a ‘postponed’ prologue.

Thanks to the convention between the audience and the actors, Menander produced a *mise en abyme* of theatre: this play is a comedy because it breaks the rules of a comedy which themselves break the rules of a tragedy (Gutzwiller 2002: 102–137). By linking several levels of reversed references, there are different possibilities of interpretation, which are not always evident for one observer to detect. The Ancients would take comic pleasure in recognizing some of these modified traditional elements already present in the prologue. All the plays are constructed on the opposition between several powerful dramaturgical axes: originality vs tradition, audience’s knowledge vs ignorance, comedy vs tragedy, rules vs variation, fiction vs reality. These axes are never interconnected in exactly the same way which makes each play a piece of art. However, the metatheatrical convention transcends the other axes because it can rely, in part, on them. In consequence, metatheatre can appear at any moment of the action, in many ways. It signals a specific moment of the play and functions as an operator of dramatic tension. In the play, it shows the moments when things are evolving and when stable elements meet moving elements. These meetings make the action gradually progress until the end.

## 5. A Case Study: the *Aspis*

The *Aspis* is the most metatheatrical play of Menander. The comedy is metatheatrical *per se*, but also because the plot’s intrigue relies, in part,

<sup>12</sup> The adjectives εὐτυχῇ and δυστυχῇ probably refer to Tyche, the god of the prologue.

on a metatheatrical device. The main story recounts the unexpected come back of Kleostratos, who was wrongly believed as dead, in Athens. During his absence, one of his two uncles, Smikrines, tries to receive his nephew's heritage thanks to a marriage with Kleostratos' sister. The other uncle (Chairestratos) and the slave (Daos) of Kleostratos and Chaireas 'play' together Chairestratos' death in order to mislead Smikrines in a tragedian way: δεῖ τραγωδεῖν πάθος / ἄλλοῖον ὑμᾶς· ὁ γὰρ ὑπεῖπας ἀρ[τίως / δόξαι σε δεῖ νῦν [...]] (vv. 329–331: 'You must perform / A sombre tragedy. What you just said / Must now come true for you — apparently'). Daos uses the verb τραγωδεῖν, 'represent in tragedy' from the theatre vocabulary to describe the action taken against Smikrines. In this purpose, the slave is performing a character who is playing a tragic actor. The character adapts his vocabulary to the theatre context and changes his verbal mode. As the actor plays openly a tragedy in a comedy, the *mise en abyme* is here direct and obvious for the audience. For these reasons, the *Aspis* is suited to our analysis. It is more the question of understanding and illustrating a system of poetic creation than commenting every single metatheatrical element.

The play opens with Daos' arrival on stage in a kind of funeral procession. He is mourning his master, Kleostratos, killed previously at war. Daos recounts his story and tells the audience how he himself came back from the frontline with his master's fortune. The whole first scene is given to this episode thanks to a dialogue between Daos and Smikrines, like a tragic scene (Beroutsos 2005: 21–23). Daos takes a messenger position in front of Smikrines who questions him. In that sense, the comedy starts like a tragedy, until Tyche's prologue brings the truth back (*Aspis*, 97–100):

- [ΤΥΧΗ] ἀλλ' εἰ μὲν ἦν τούτοις τι γεγονὸς δυσχερές,  
 θεὸν οὔσαν οὐκ ἦν εἰκὸς ἀκολουθεῖν ἐμέ.  
 νῦν δ' ἀγνοοῦσι καὶ πλανῶνται· τοῦτο δ[έ]  
 100 ὁ προσέ]χων μαθήσεται
- [ΤΥΧΗ] If a real tragedy had struck these people,  
 A goddess like me couldn't come on next.  
 In fact they're lost and in the dark if you  
 100 Listen carefully, you'll learn what [really happened].

We have already observed the metatheatrical nature of the prologue and the dramatic power of the god. Thanks to this presence, the tone of the play evolves progressively from tragedy to comedy. From this moment, thanks to the metatheatrical convention, the audience is

aware that the plot is not what it seems and that it is developing a new direction. Tyche clearly points to Smikrines as the villain of the play and implies that he will be punished later (vv. 140–146). The audience understands that Smikrines will be Tyche’s target but does not yet know when and how.

The second scene is dedicated to one of Smikrines’s monologues where he exposes his thoughts about his nephew’s death and fortune (vv. 149–163). During the third scene, Daos completely changes his character and reverts to his role as a slave in order not to offend Smikrines with convoluted answers. He now appears discreet and respectful in a typical slave-citizen comedy scene. By contrast, Smikrines maintains his character, continuing to present himself as a greedy old man (Aspis, 205–209):

205 [ΣΜΙΚΡΙΝΗΣ] δοκῶν δέ σοί τι, πρὸς θεῶν, ἀμαρτάνειν;  
[ΔΑΟΣ] Φρύξ εἰμι· πολλὰ τῶν παρ’ ὑμῖν φαίνεται  
καλῶν ἐμοὶ πάνδεινα καὶ τοῦναντίον  
τούτων. Τί προσέχειν δεῖ σ’ ἐμοί; φρονεῖς ἐμοῦ  
βέλτιον εἰκότως.

205 [SMIKRINES] In haeven’s name, do you believe I’m wrong?  
[DAOS] I come from Phrygia. Much that you approve  
Appals me — and the converse. Why take note  
Of my opinions? Yours, of course, are far  
Superior to mine.

Daos is trying to avoid answering sincerely to Smikrines because he disapproves of his attitude. In these lines, the slave alludes to his foreign origins — from Phrygia — to discredit himself in front of Smikrines, the freeborn Greek man (Gomme & Sandbach 1973: 79–80). Daos’ position has gone from emotional and expressive in the first scene to neutral and short in the third scene, as noticed by Smikrines himself (v. 193a). It is as if he had changed his mask. The effect should be obvious for the audience who can perceive Daos as the moving element of the comedy.

Alone again, the slave closes the scene by an invocation to Tyche which is a metatheatrical indication because all the play is under Tyche’s control since the prologue, as we have seen above: οὐδείς. — ὦ Τύχη, / οἶω μ’ ἀφ’ οἴου δεσπότης παρεγγυᾶν / μέλλεις. Τί σ’ ἡδίκηκα τηλικούτ’ ἐγώ; (vv. 213–215: ‘No one. — Lady Chance, / Some owner you assign me, after him! / What awful crime against you have I done?’). These lines indicate a new change of mode to come in Daos’s part. In the fourth and fifth scenes, Daos meets the cook and the waiter and partakes in



stereotypical exchanges expected between slaves. When he is alone, Daos invokes Tyche again with a more general metatheatrical remark (Aspis, vv. 246–249):

[ΔΑΟΣ] καὶ γάρ τινα  
ὄχλον ἄλλον ἀνθρώπων προσιόντα τουτονὶ  
ὁρῶ μεθύοντων. νοῦν ἔχετε· τὸ τῆς τύχης  
ἄδηλον· εὐφραίνεσθ' ὃν ἔξεστιν χρόνον.

[DAOS] There's another rabble  
Approaching here, I see – some men, quite drunk.  
You're sensible. What fortune brings is all  
Uncertain. Take your pleasure while you can!

Daos announces here the Chorus' arrival on stage and closes the first act with a moral maxim about chance, echoing once again the prologue. The last two lines seem to be addressed to the chorus, but it can also be interpreted as addressed to the audience. The comedian's glance or body movement should enlighten the meaning within this extract, or perhaps maintain the ambiguity. The level of metatheatricality may be increased intentionally here. In this manner, the slave makes both the chorus and audience come into the fiction. Just for a minute, Daos gathers actors, spectators and chorus showing that theatre is a specific moment in time and space where they all participate in the fiction. Furthermore, as we have seen in Agnoia's prologue, the imperative form of the verb *εὐφραίνεσθ'*, 'enjoy oneself', invites the audience to stay active during the performance whilst taking pleasure as spectators.

When Daos reappears in the second act, his position has once more changed. He is now the schemer-slave (Wyles, D. 1991: 95–98). In front of Chaireas and Chairestratos's despair, the slave tries not to lose heart. In this goal, Daos imagines how to defeat Smikrines's greed: *ἔξει τιν' ἀμέλει διατριβὴν οὐκ ἄρρυθμον / ἀγωνίαν τε τὸ πάθος, ἂν ἐνστῇ μόνον, / ὃ τ' ἰατρὸς ἡμῖν πιθανότητα σχῇ τινα.* (vv. 388–390: 'Our charade will give, for sure, / Some fine sport and excitement, if it once / Gets moving, and our doctor's plausible!'). He clears the action and turns tragedy to comedy. In the quotation, the noun *τὸ πάθος* refers to the previous occurrence's *πάθος* in line 329, where Daos has the idea for his plan. Nevertheless, *τὸ πάθος* is now associated with *διατριβήν*, 'pastime, amusement', instead of *τραγωδεῖν*, 'act a tragedy', in 329. This once again shows that it is not serious anymore and that tragic could become comic. All the comedy relies on this false *πάθος* and subtly the word opens and closes the trick's report, letting the audience see the boundaries of the fiction.



The third act is completely devoted to the trick itself. In front of Smikrines, every single remark by Daos is made of tragic quotations or moral maxims, according to the prepared plan which the slave had earlier devised, for example: καὶ τοῦτό που· / «τύχη τὰ θνητῶν πράγματ', οὐκ εὐβουλία»· / ὑπέρευγε. (vv. 410–411: 'This too, perhaps: / "The affairs of men not providence but chance": / Superb.')<sup>13</sup>. It should be noted that Daos chooses a quotation about τύχη's power. In this unique manner of expressing himself, he is recounting Chairestratos's death to Smikrines. When Daos is in mourning, he uses tragic lines without any spontaneity. This new way of speaking by Daos creates misunderstanding in Smikrines. This discrepancy in turn provokes laughter in the audience. This act has common points with the first act. In both acts, the slave in mourning must announce a close relation's death to Smikrines, first his nephew then his brother. However, in the first act, Daos *really* is in mourning. He is crying out for his master. To represent this tragic situation, Menander uses a tragic style of performance for Daos' character as we have seen above. In the third act, Daos *feigns* that he is in mourning in order to mislead Smikrines. The dramatist imitates the tragic style in producing this kind of tragic pastiche. In the same play, Daos twice performs the same emotion in a similar context, but he performs it from a different discursive position. Does the slave's acting change with his discourse? This is hard to answer but it is probable. What remains clear is that a contrast is created between the two acts. The trick continues with the false doctors' meeting. The doctor's part is based on the same discursive principle than Daos's. Menander creates a medical pastiche with technical vocabulary and a complex diagnostic. The specific language of the doctors is a commonplace in Antiquity and it is used by the characters to support their plan (vv. 376–379)<sup>14</sup>. The doctor succeeds in misleading Smikrines.

Unluckily, the fourth act is largely fragmentary and only the framework survived from the fifth one. It seems that Kleostratos finally comes back to Athens, Smikrines loses any possibilities of receiving money and that the play ends with a double wedding: Kleostratos marries Chairestratos's daughter and Chaireas marries Kleostratos's sister. Another attested fact is that Daos takes part in the action until the end of the

<sup>13</sup> On the tragic style of the third act, see Katsouris 1975: 111–113. Here, it is a line from the lost tragedy *Achilles, Slayer of Thersites* by Chaerephon.

<sup>14</sup> Jacques 1998: XXXVIII–XLI.

play<sup>15</sup>. As a consequence, he is clearly the key character of this comedy. In this genre, slaves play an important role in the action but this place can also be taken by another character. In the *Dyskolos* for example, the young man, Sostratos, has this specific function of driving force. In the *Aspis*, Daos takes part in every important dialogue of the play and the other characters react in relation to him. The dramatic action progresses unquestionably thanks to him. Nevertheless, our reading shows that Daos's position (style, vocabulary, function) is not stable throughout the play. He plays a different role in each scene, both a tragic messenger, a respectful slave, a schemer-slave and a tragic actor. The situation forces him to adapt his position and language even if he keeps the same mask during the whole performance.

Comedy puts character types together and creates independent scenes where comic sides can emerge independently. The strength of the comedy relies on the play as a whole. These independent scenes come together harmoniously as we have seen with the mourning in first and third acts. They make the secondary framework progress to increase the dramatic tension (the trap against Smikrines), just when the main action can be realised (Kleostratos's return to Athens). The unity is made by the theme but also thanks to metatheatrical aspects of the play. These very specific moments announce the changes in the action which does not escape the audience. This process repeats the convention with the spectators but also links the scenes together to create a consistent and unique whole. The invocations of Tyche function as a leitmotiv through the play controlled by this divinity (cf. vv. 8, 213, 248, 381, 411). Beside the direct metatheatrical elements, the occurrences of Tyche's name remind every time the limits of theatre fiction to the audience. If Tyche is, in part, a playwright's representative on stage integrated to the action, Daos could be interpreted as an involuntary polymorph, somewhat functioning as an agent of the god. Daos embodies the changes of fortune and ensures that the comic action evolves over time. Together, Tyche and Daos are the most obvious metatheatrical elements for the audience in the play. They are the intermediary between spectators and actors, action and fiction. They do not hesitate in using metatheatrical elements in their parts to support their particular function in the dramatic action.

<sup>15</sup> We still have several fragments from the fourth and fifth acts but they are severely damaged. Even if we understand the end of the action, the dialogues are really uncertain.

## 6. The *Aspis* and the *Dyskolos*

The *Aspis* is not the only play based on a similar framework. In the *Dyskolos*, we can compare the relationship between Pan and Sostratos and the relationship between Tyche and Daos. In the prologue, Pan openly explains that he provokes love between Sostratos, the rich young man, and Knemon's poor daughter in order to thank her for her devotion (vv. 34–44). In line 44, ἔρωτ' ἔχειν πως ἐνθουσιαστικῶς ποῶ. (transl.: 'I've put him under a spell, and made him fall in love'). Pan uses the verb ποῶ, 'to cause', in the first person showing his personal involvement in the play. The god stays at the centre of the action: his sanctuary is in the middle of the stage and a celebration is held in his honour during the play. Like Tyche, Pan controls the progression of the performance, both geographically and dramatically. Since the beginning of the play, Sostratos is the involuntary agent of Pan, working to achieve God's aims. This situation influences the dramatic action since it is directed by Sostratos's powerful feelings. The young man tries everything to win Knemon's daughter's heart and asks for help from his slaves, friends and family-in-law. His main difficulty is Knemon's personality: he is irritable. The attempts of Sostratos to reach the young girl are used for enlightening the concept of *Dyskolos* detailed through the play.

Like Daos, Sostratos takes part in the whole play. He is present at every key moment. He also changes his position through the play: he is sometimes combative in front of his friends (vv. 50–144), sometimes fearful in front of his future father-in-law (vv. 145–179), and sometimes bashful in front of his beloved (vv. 179–205). Sostratos, the young dandy, also takes on the role of a farmer in order to seduce his lover, which provokes laughter from the audience (vv. 522–545). Yet these changes are less extreme than in the *Aspis*. Sostratos maintains his status as a young man in love throughout the entirety of the play. However, he shows varying aspects of his unstable nature according to the situation and the interlocutor. His tenacity finally pays off when he is able to convince Knemon to marry off his daughter after his accident in the well (vv. 711–747).

The action is different in the *Aspis*, the metatheatrical elements are less present in the *Dyskolos*. However, the characters refer several times to Pan creating implicit metatheatricality within the play itself (v. 311, 401, 407, 412, 433, 572). For example, Sostratos appeals to Pan to prove his honesty to Gorgias (vv. 309–314). By doing this, he reminds

the audience that the action is progressing in the positive direction, according to Pan's will. The surprise is that the spectators do not rely on the happy ending, as outlined in the prologue, but rather how the ending is foreseen thanks to the characters through the performance. As in the *Aspis*, every scene works independently but comes together to fulfil the main purpose of the play: portraying the complex personality of Knemon. The comparison between the *Aspis* and the *Dyskolos* shows that Menander does not use metatheatrical elements in the same way and as frequently in every play. As in the other rules of composition, metatheatricity can be the object of variation.

## 7. Conclusion

In conclusion, on a generic plan, we have seen that metatheatricity can be defined in three main categories in Menander. It can be directly addressed to the audience like the direct addresses or references to the materiality of the theatre (i.e.: *Perikeiromene*, vv. 170–171). It can also be indirect metatheatrical elements but external to the play itself like the tragic references (style, quotations, vocabulary). Menander adds references to other plays in his own work underlying the theatrical tradition and context (i.e. *Aspis*, vv. 410–411). Finally, metatheatre can be indirect but internal to the play like the references to the prologue in other acts (i.e. *Aspis*, vv. 213–215; 388–390). It is also possible to find several kinds of metatheatricity combined in the same passage as in *Aspis*, v. 246–249. Beyond the different categories, metatheatricity fits in a more general system of dramatic creation in Menander.

In considering metatheatricity as the visible marks of the tacit bilateral convention existing in ancient theatre, metatheatre becomes, in Menander, a powerful medium of creation and originality. A game is clearly established between the spectators and the actors, upon which the essence of comic effects relies. In the best way, metatheatre follows the rule of comedy: playing with the rules, as comedy shows the rules in order to reinvent them. Consequently, metatheatricity is not a local phenomenon but it participates globally, with other elements, to produce a living theatre both in text and performance: Menander's theatre is by nature metatheatrical. These moments show specific steps in the dramatic action, when elements which have been known since the beginning are unveiling at the end of the play. They draw the attention of the audience to the present performance and contribute to create a

community celebration involving all the participants. More concretely, in the text, Menander interweaves the dramatic action itself with metatheatrical elements. The playwright always weaves a metatheatrical thread throughout the play, which may be more or less important depending on the play, in the theatrical context. This complex relation is specific to Menander and makes his theatre unique.

## References

- ABEL, L. (1963) *Metatheatre: a New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang.
- ADRADOS, F.R. (1975) *Festival, Comedy and Tragedy: the Greek Origins of Theatre*, Leiden, E.J. Brill.
- ANDEWS, N.E. (2004) 'Tragic Re-Presentation and the Semantics of Space in Plautus' *Casina*', *Mnemosyne* 57, 445–464.
- BAIN, D. (1977) *Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford, Oxford University Press.
- BEEKES, R. (2010) *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden, E.J. Brill.
- BEROUTSOS, D.C. (2005) *A Commentary on the Aspis of Menander. Part One: Lines 1–298*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- BIERL, A. (2001) *Der Chor in der alten Komödie: Ritual und Performativität*, Leipzig, De Gruyter.
- BROWN, P.G. McC. (1987) 'Masks, Names and Characters in New Comedy', *Hermes* 115, 181–202.
- CSAPO, E. & SLATER, W.J. (1994) *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- DAVID, I. & LHOSTIS, N. (2016) (eds.) *Codes dramaturgiques et normes morales dans la comédie nouvelle de Ménandre et de Plaute*, Paris, Éditions de Boccard.
- DEDOUSSI, C. (1995) 'Greek Drama and its Spectators: Conventions and Relationships', en A. Griffiths (ed.) *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, London, Institute of Classical Studies, 123–132.
- DOBROV, G.W. (2001) *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford, Oxford University Press.
- DUPONT, F. & LETESSIER, P. (2011) *Le théâtre romain*, Paris, Armand Colin.
- GOME, A.W. & SANDBACH, F.H. (1973), *Menander: A Commentary*, Oxford, Oxford University Press.
- GUTZWILLER, K. (2000) 'The Tragic Mask of Comedy: Metatheatricality in Menander', *Classical Antiquity* 19, 102–137.
- HANDLEY, E.W. (1965) *The Dyskolos of Menander*, London, Methuen & Co Ltd.
- HENDERSON, J.J. (1990) 'The Demos and Comic Competition', en J.J. Winkler & F. I. Zeitlin (eds) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, Princeton University Press, 217–313.
- HORNBY, R. (1986) *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press.
- JACQUES, J.-M. (1998) *Ménandre, Le Bouclier*, t.1, Paris, Les Belles Lettres.



- KATSOURIS, A.G. (1975) *Tragic Patterns in Menander*, Athens.
- KONSTAN, D. (2014) 'Defining the Genre', in M. Revermann (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge University Press, 27-42.
- LAMAGNA, M. (1994) *Menandro: La Fanciula Tosata. Testo critico, introduzione, traduzione e commentario*, Napoli, M. D'Auria Editore.
- LENNARTZ, K. (1999) "Metatheatralisches' in den *Epitrepontes*: Zu Men. *Epitr.* V. 362-370', *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 2, 109-114.
- MARSHALL, C.W. (2002) 'Chorus, Metatheatre, and Menander, *Dyskolos* 427-41', *Scholια* 11, 3-17.
- MARSHALL, C.W. (2014) 'Dramatic Technique and Athenian Comedy', in M. Revermann (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 131-146.
- PAPAIIOANNOU, S. (2010) 'Postclassical Comedy and The Composition of Roman Comedy', in S. Papaioannou & A.K. Petrides (eds) *New Perspectives On Postclassical Comedy*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 146-175 .
- SLATER, N.W. (2002) *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- SOMMERSTEIN, A.H. (2013) *Menander: Samia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- STOCKERT, W. (1997) 'Metatheatralisches in Menanders *Epitrepontes*', *Wiener Studien* 110, 5-18.
- STOW, H.L. (1936) *The Violation of the Dramatic Illusion in the Comedies of Aristophanes*, Chicago, Chicago University Press.
- WYLES, D. (1991) *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WYLES, R. (2011) *Costume in Greek Tragedy*, London, Bristol Classical Press.
- ZAGAGI, N. (1995) *The Comedy of Menander: Convention, Variation and Originality*, Bloomington, Indiana University Press.



---

# **Καί como adverbio de foco en las declamaciones etopoéticas de Libanio<sup>1</sup>**

*Καί as additive focus adverb in the ethopoietic  
declamations of Libanius*

MARÍA JOSÉ GARCÍA SOLER

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)  
mj.garcia@ehu.eus

DOI: 10.48232/eclas.159.05

Recibido: 27/01/2021 — Aceptado: 15/02/2021

**Resumen** ▪ La partícula *καί* se usa principalmente como conjunción coordinante copulativa, pero puede realizar también la función de adverbio de foco. Dentro de los diversos tipos que existen, *καί* se sitúa en la categoría de los adverbios de inclusión o aditivos, que indican que el elemento que focalizan, al que el hablante da mayor relevancia informativa, se añade al conjunto formado por otros valores posibles (las alternativas) a los que la proposición es igualmente aplicable. Dependiendo del contexto, es un equivalente aproximado de *también*, en una adición neutra, y de *incluso*, cuando en una escala que mide la adición focaliza el elemento menos esperable o que va en contra de las expectativas del hablante. El propósito de este artículo es estudiar la tipología de los elementos que pueden ser focalizados con *καί* y sus propiedades desde los puntos de vista semántico, sintáctico y pragmático, tomando como base el corpus formado por las declamaciones etopoéticas de Libanio de Antioquía.

**Palabras clave** ▪ adverbios de foco; adverbios aditivos; *καί*; Libanio de Antioquía

**Abstract** ▪ Particle *καί* is mainly used as a copulative coordinating conjunction, but it can also function as an additive focus adverb. Among the various types that exist, *καί* belongs to the category of inclusion or additive adverbs, which indicate that the element they focus on, to which the speaker gives greater informative relevance, is added to the set formed by other possible values (the alternatives) to which the proposition is equally applicable. Depending on the context, it is an approximate

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación FFI2012-36944-Co3-02, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Las citas de las declamaciones de Libanio siguen la edición de Foerster (1911-1913). Dado que solo algunos de estos discursos han sido vertidos a una lengua moderna y no existen traducciones en español, las que se citan en este trabajo son de su autora.

equivalent of *also*, in a neutral addition, and of *even*, when on a scale that measures the addition, it focuses on the least expected element or that goes against the expectations of the speaker. The purpose of this paper is to study the typology of the elements that can be focused by *καί* and the properties of the particle from the semantic, syntactic and pragmatic points of view, based on the corpus composed by the Libanius of Antioch' ethopoietic declamations.

**Keywords** ▪ focus adverbs; additive adverbs; *καί*; Libanius of Antioch

Al profesor Emilio Crespo, con motivo de su jubilación,  
como muestra de reconocimiento y amistad.

La introducción de metodologías aplicadas en principio a las lenguas modernas en el estudio del griego antiguo ha permitido enriquecer nuestro conocimiento y nuestra comprensión de esta lengua. En este sentido, podemos destacar los avances que ha supuesto la aplicación de criterios del ámbito de la pragmática en cuanto al estudio de los procesos de focalización, como reflejan los resultados de la investigación que ha llevado adelante el grupo que ha dirigido el Prof. Emilio Crespo, línea en la que se sitúa este artículo.

La focalización consiste en destacar en un enunciado un elemento que el hablante considera particularmente relevante dentro del contexto comunicativo y sobre el que quiere llamar la atención del destinatario. Esta unidad a la que se otorga mayor relieve recibe el nombre de «foco». Este se identifica con frecuencia con la información nueva para el interlocutor, no presupuesta en un contexto determinado. Sin embargo puede tratarse también de información conocida que el hablante quiere destacar como contraria a la presuposición que atribuye a su interlocutor<sup>2</sup>.

Aunque no hay unanimidad en cuanto al concepto y la clasificación de los tipos de foco<sup>3</sup>, desde el punto de vista comunicativo se distinguen básicamente dos categorías: el foco informativo o neutro y el foco contrastivo. El foco informativo introduce información nueva, respondiendo a una pregunta subyacente relacionada con la oración. El foco contrastivo identifica y destaca un elemento frente a un conjunto de

<sup>2</sup> Dik 1997<sup>2</sup>: 326–327; Crespo 2015b: 139, 144.

<sup>3</sup> König 1991: 32; Drubig 2003; Portolés 2010: 299–301; Redondo 2015: 164–167; Veselko 2018.

otros valores (las alternativas<sup>4</sup>) que constituyen un grupo de posibles respuestas a una pregunta a la que respondería el elemento focalizado. Además, podrían ocupar en la enunciación la misma posición que el foco, que establece con ellas una relación paradigmática. La alternativa puede estar explícita o no y su interpretación depende del elemento focalizado y del contexto comunicativo, que es el que hace que resulte convocada necesariamente en la mente de los participantes. El segmento focalizado queda resaltado debido a que una alternativa anterior fue sugerida, entendida o manifestada como cierta.

Las lenguas utilizan diversos procedimientos de focalización. Así, se puede recurrir a la intensidad prosódica, aspecto que en el caso del griego antiguo no resulta posible valorar, dado que contamos únicamente con testimonios escritos. Pero existen también otros procedimientos, que se basan en el uso de marcas formales morfológicas, sintácticas, semánticas y léxicas, que plantean menos problemas de identificación en el caso de las lenguas clásicas<sup>5</sup>. Uno de ellos consiste en la utilización de adverbios que, desde el punto de vista pragmático, convierten la unidad a la que complementan en foco contrastivo del enunciado en el que aparecen, porque la comparan, oponen o contrastan con sus alternativas. Frente a la mayor parte de los adverbios, que inciden solo sobre un verbo, un adjetivo u otro adverbio, los de foco pueden hacerlo también sobre un pronombre o sintagmas de distinto tipo y extensión<sup>6</sup>. Pueden incidir sobre una sola palabra, sobre sintagmas más amplios, sobre el predicado, sobre una oración o sobre un enunciado completo, aunque a veces es difícil determinar si modifica una oración entera o una unidad menor.

Los adverbios de foco especifican la interpretación que debe darse al segmento focalizado y al mismo tiempo expresan valores semánticos que varían según el tipo de relación que se establece entre el foco y las alternativas con las que contrasta. Por ello se distinguen diversas categorías, aunque, como sucede con el propio concepto de foco, tampoco en este caso hay unanimidad. Con frecuencia se establece una distinción entre adverbios restrictivos o exclusivos, que indican que el elemento focalizado es el único afectado por la información que se contiene en

<sup>4</sup> König 1991: 31-37; Dik 1997<sup>2</sup>: 331; Gutiérrez Bravo 2008: 376-377; Portolés 2010: 294-295, 300; Crespo 2015a: 211-212; Redondo 2015: 165-166.

<sup>5</sup> Dik 1997<sup>2</sup>: 327; Dik 1995 y 2007. Sobre los procedimientos empleados en griego antiguo, véase Crespo 2015a: 212-213 y 2015b: 140-143.

<sup>6</sup> Kovacci 1999: 772; Borreguero Zuloaga 2014: 21; Crespo 2015a: 215.

el predicado, y adverbios aditivos o inclusivos, donde la información del enunciado mantiene su validez tanto para el elemento focalizado como para los que conforman el conjunto de las posibles alternativas<sup>7</sup>. Sin embargo, como señala Martínez (2014: 19), desde la perspectiva semántico-pragmática es posible establecer una tipología más amplia. Así, por citar un par de ejemplos, Kovacci (1999: 772) incluye también los identificativos y los particularizadores y Martínez añade a la lista los aproximativos y los escalares<sup>8</sup>.

En el presente artículo nos centraremos en el adverbio de foco más utilizado en griego antiguo para expresar una adición simple, la partícula *καί*<sup>9</sup>. Aunque es la conjunción coordinante copulativa por excelencia en griego antiguo, sin embargo con frecuencia funciona también como adverbio de foco aditivo. Dentro de esta segunda faceta, estudiaremos sus propiedades prestando atención principalmente a los tipos de elementos que puede focalizar, así como a la posición que ocupa con respecto a estos y a su función desde el punto de vista pragmático.

Los adverbios de inclusión indican que el segmento del discurso sobre el que inciden, al que el hablante da mayor relevancia informativa, se añade al conjunto formado por otros valores posibles, con frecuencia más esperables, a los que la proposición es igualmente aplicable<sup>10</sup>. Al utilizar *καί* el hablante presupone que la información anterior es correcta y a ella le añade la expresada por el elemento focalizado, por lo que se trata de un adverbio de polaridad positiva.

A diferencia de lo que sucede en otras lenguas, que utilizan adverbios diferentes para marcar la adición simple y la adición escalar, el griego antiguo recurre en los dos casos a *καί*, que es interpretado en un sentido u otro dependiendo del contexto. En la traducción queda reflejado como *también* en el primer caso y como *incluso* cuando el elemento focalizado es el menos esperable o va en contra de las expectativas del hablante, haciendo que sea informativamente más fuerte que sus alternativas<sup>11</sup>. Con este sentido se aproxima a adverbios escalares como *ἔτι* (*todavía*)

<sup>7</sup> König 1991: 33–34 y 1993: 979–980; Borreguero Zuloaga 2014: 22

<sup>8</sup> Para una clasificación más detallada de los adverbios de foco en griego antiguo véase Crespo 2015a: 216–221 y 2015b: 145–147.

<sup>9</sup> Crespo 2015a: 217–218 y 2017: 139–141.

<sup>10</sup> Quirk *et al.* 1985: 604; König 1991: 62; Martínez 2014: 22. Redondo 2015: 165–166. Jiménez Delgado 2016a: 2–3. Maquieira 2017: 437. Crespo 2017: 136–139, 150.

<sup>11</sup> König 1991: 45; Wakker 1994: 329; Crespo 2015a: 222–223 y 2017: 151. Como hace notar Romero Criado (2019: 156–157), cuando tiene un valor escalar, «el adverbio no introduce un nuevo hilo argumentativo para reforzar una idea, sino que dentro del argumento

o μέχρι (*hasta*), con los que puede combinarse y que sitúan el elemento focalizado en el último lugar de una escala culminativa.

Este valor aditivo de καί estaría relacionado con su sentido originario comitativo, anterior al de conjunción. Partiendo de paralelos en hitita y de formas como κασίγνητος y mic. *ka-si-ko-no*, donde se puede identificar como prefijo, Lejeune (1960: 20–26) considera que del antiguo valor comitativo se habría derivado el de «también/incluso», antes de evolucionar desde un punto de vista semántico hasta convertirse en la conjunción coordinante «y». Por su parte, Wathelet (1964: 10–11) y Ruijgh (1967: 331–333) explican su ausencia en las tablillas micénicas por su función únicamente adverbial en esta época, con un valor expresivo. Ruijgh propone asimismo la existencia de un adverbio \*κατί > \*κασί<sup>12</sup>, con un valor comitativo, que tampoco estaría documentado por el mismo motivo.

Para este estudio hemos partido del corpus constituido por las veintiséis declamaciones etopoéticas de Libanio de Antioquía, que permitirá observar el comportamiento de καί como adverbio de foco en un autor de época imperial. Aunque desarrolló su actividad en el s. iv d.C., sin embargo utiliza un ático puro que imita el de los autores clásicos, con pocas concesiones al griego de su época.

Fue maestro de retórica y el principal representante de la escuela de Antioquía, una de las más renombradas del Oriente griego<sup>13</sup>, por lo que una parte importante de su producción literaria está estrechamente relacionada con su labor pedagógica, faceta en la que se sitúan las declamaciones. Como práctica escolar la declamación era el ejercicio más completo que se llevaba a cabo en la última etapa del aprendizaje de la retórica, porque en ella el estudiante debía mostrar su pericia usando todos los recursos que había aprendido a lo largo de sus estudios<sup>14</sup>. Consistía en un discurso de carácter deliberativo o judicial<sup>15</sup> en el que, partiendo de un tema dado, el estudiante debía demostrar su capacidad para asumir una personalidad prestada y elaborar una obra

expuesto establece una jerarquía en la que καί sirve como marca introductoria enfática para mostrar un hecho».

<sup>12</sup> Cf. κας en chipriota y el arcadio de Mantinea.

<sup>13</sup> Cribiore 2007.

<sup>14</sup> Russell 1983: 12; Penella 2014: 108.

<sup>15</sup> En nuestro corpus se distribuyen de forma similar entre los dos géneros: trece pertenecen al deliberativo (26, 28–32, 35, 39, 41, 43, 45, 48 y 50) y doce al judicial (27, 33, 34, 36–38, 40, 42, 44, 46, 47, 49), aunque Schouler (1984: 32) asigna al género epidíctico la Declamación 51, el lamento de un avaro que ha perdido un tesoro.

que pusiera en evidencia su dominio de la técnica retórica junto con su conocimiento del pasado y su capacidad para construir caracteres. Debía imaginar y presentar de forma convincente qué palabras diría un personaje en una determinada circunstancia.

La declamación también era practicada por los profesores con diversos fines. Por una parte, le permitía ejercitarse, ofreciendo a la vez modelos para sus estudiantes. Al mismo tiempo servía como demostración de su habilidad retórica tanto para estos como para sus padres. Era importante desarrollar y mantener una buena reputación para hacer atractiva su escuela y garantizar una nutrida clientela. Por sus características de demostración de virtuosismo, este género tuvo ya desde época helenística un amplio desarrollo también fuera del ámbito escolar como literatura de entretenimiento. Durante la Segunda Sofística se convirtió en una prestigiosa forma artística que satisfacía los gustos de un público amplio retóricamente entrenado capaz de apreciar los más sutiles refinamientos.

Los temas eran inventados y pertenecían a un repertorio fijo al que recurrían tanto los estudiantes como los sofistas profesionales, inspirado en el legado de la tradición griega que era la base de la educación. Las declamaciones presentaban temas basados en el mito y en la historia o proponían dilemas ético-jurídicos ficticiamente complicados y extravagantes, donde primaba la creación de caracteres.

En el caso de Libanio, las declamaciones dejan en un segundo plano su faceta de maestro de escuela preocupado por la utilidad pedagógica y manifiestan más bien la de orador que compone una obra de puro entretenimiento. Aunque compuso declamaciones dentro de las tres grandes líneas mencionadas antes, en nuestro estudio vamos a centrarnos en el corpus formado por las declamaciones etopoéticas (26 a 51 en la edición de Foerster). En ellas, a la vez que aborda algunos temas tradicionales, como los relacionados con los conflictos familiares, el tiranicidio o el heroísmo militar, pone su interés sobre todo en la construcción de caracteres, procedentes de la comedia en algunos casos, como el misántropo, el parásito, el avaro o el envidioso<sup>16</sup>.

Dentro de este corpus en el presente artículo nos proponemos estudiar el comportamiento de *καί* como adverbio de foco, prestando atención principalmente a los tipos de elementos que pueden focalizar, que son muy variados. Antes de comenzar con el análisis de las diversas

<sup>16</sup> Sobre la temática desarrollada, véase Russell 1996: 8–11 y Penella 2014: 111–112. Sobre la creación de caracteres en Libanio, véase Russell 1983: 87–112.



categorías quisiéramos insistir en la dificultad, que hemos apuntado antes, que en ocasiones presenta precisar el alcance del adverbio. Salvo raras excepciones, *καί* aparece siempre situado delante del foco, pero el punto de referencia que ofrece el contexto no siempre permite determinar de forma precisa su extensión. Por poner un ejemplo, en (1) es posible hacer dos interpretaciones:

- (1) οἶμαι δὲ τοὺς κακοδαίμονας καὶ δρᾶμα ποιῆσαι τὸ νυνὶ τοῦτο συμβὰν καὶ ἄλλως εἰωθότας τοὺς οἷος ἐγὼ τὸν βίον εἶμι κωμῶδεῖν. («Y creo que esos desgraciados hacen incluso una representación / incluso hacen una representación sobre eso que me sucede ahora y ponen en solfa a los que, con costumbres diferentes, son como soy yo en mi vida», 27.17)

Esta declamación está puesta en boca de un misántropo que quiere desheredar a su hijo porque se rio viéndolo caído en el suelo. En su exposición describe su modo de ser, a la vez que se lamenta al pensar que puede ser tomado como objeto de burla. En el ejemplo que presentamos, donde el adverbio muestra un carácter escalar, se abren dos posibilidades: que los comediantes, entre otras obras que representan, han llegado a componer una sobre la caída del misántropo, de modo que el alcance sería solo *δρᾶμα*, o que en sus burlas han llegado al extremo de convertir su desgracia en una obra para divertir al público, con lo que *καί* incidiría sobre toda la oración de infinitivo.

Un elemento que resulta particularmente realzado por el adverbio es el pronombre de 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> persona, que aparece con frecuencia con un claro carácter contrastivo<sup>17</sup>. Al resaltar los pronombres, el personaje que habla establece, implícita o explícitamente, una comparación entre su modo de actuar o de pensar y el que tienen (o en su opinión deben tener) sus interlocutores. En el corpus objeto de nuestro estudio las formas que aparecen focalizadas con más frecuencia son las de nominativo singular de las dos personas, seguidas por las del acusativo de 2.<sup>a</sup> persona del plural.

Al focalizar los pronombres de 1.<sup>a</sup> persona el orador enfatiza su protagonismo y el modo en que le afecta directamente la causa que le ha llevado a acabar presentándose ante el Consejo o ante el tribunal<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Desde el punto de vista de la prosodia queda reflejado también en que en las formas del singular, en los casos acusativo y dativo los pronombres focalizados son siempre formas tónicas (cf. Crespo 2015b: 141); el genitivo no aparece nunca precedido del adverbio.

<sup>18</sup> Por lo que se refiere a la distribución atendiendo a los casos, en singular encontramos ocho ejemplos en nominativo (*ἐγώ*, siempre con crasis), doce en acusativo (*ἐμέ*, salvo uno con *καὶ ἐμέ*) y seis en dativo (tres *ἐμοί* y tres *καὶ ἐμοί*). En plural el pronombre es

Cuando focaliza un nominativo el adverbio acentúa aún más el relieve del propio pronombre, que por sí mismo tiene un carácter enfático, ya que la desinencia verbal, al especificar claramente el sujeto, hace que sea innecesario. Sin embargo puede aparecer incluso más reforzado con la partícula γε, como se aprecia en (2), único ejemplo en nuestro corpus, donde un avaro enamorado de una hetera se dirige a los miembros del Consejo recordándoles hasta qué extremos lleva el amor:

- (2) ἀλλ' ἴστε δὴ πάντες ὡς καὶ καθ' αὐτὸν ὁ ἔρως οὐκ ἀνεκτόν, ἀλλὰ τοὺς μὲν ξίφει, τοὺς δὲ ἀγχόνῃ, τοὺς δ' ἄλλω τῷ διεχρήσατο καὶ αὖ προσδοκία μόνη ζημίας πολλοὺς ἔωσεν εἰς κρημνόν. καὶ ἔγωγε τοῦτο μυριάκις παθεῖν ἐκινδύνευσα. («Pero todos vosotros sabéis que también por sí mismo el amor no es soportable, sino que a unos los mató con una espada, a otros con una soga y a otros de alguna otra manera y además la sola expectativa de una pérdida a muchos los empujó al precipicio. También yo mismo esto miles de veces me arriesgué a sufrirlo», 32.45)

En cuanto a los pronombres de 2.<sup>a</sup> persona<sup>19</sup>, el adverbio sirve para reforzar la idea de la implicación de su interlocutor en el caso que se expone. Encontramos en nuestro corpus tres circunstancias en las que el protagonista interpela directamente a un interlocutor utilizando formas del pronombre precedidas por καί.

En primer lugar, la presencia del pronombre focalizado puede situarse dentro de un diálogo ficticio que el personaje que habla introduce en el discurso. Así, en la Declamación 26 un misántropo casado con una charlatana muestra al Consejo con este recurso el modo en que trataba de educar a su esposa. La presencia de καί acentúa el carácter contrastivo entre los dos personajes.

- (3) ἡσύχιον διώκω βίον. οὗτος ἀρεσκέτω καὶ σοί. («Persigo una vida tranquila. Que esa vida te guste también a ti», 26.38)

El segundo ámbito está relacionado con la figura literaria del apóstrofe, un recurso retórico muy utilizado en la oratoria forense<sup>20</sup>. El orador cambia momentáneamente de destinatario y se dirige a su oponente, presente en la sala, o a su representante, o a un miembro del auditorio.

focalizado con menor frecuencia, con solo dos ejemplos en nominativo, en acusativo y en dativo, respectivamente.

<sup>19</sup> En el singular la atención se centra en los pronombres que funcionan como sujeto (seis en nominativo y uno con acusativo), mientras que el adverbio focaliza un pronombre en dativo solo en dos casos. En el plural, en cambio, aparece sobre todo con acusativos, en ocho ocasiones, mientras que se encuentra en cuatro con nominativo, dos con dativo y una con genitivo.

<sup>20</sup> Usher 2010.

La función de esta figura es fundamentalmente mostrar una mala imagen de la parte contraria y socavar su credibilidad, enfatizando a la vez la firmeza de su propio carácter y sus convecciones. En Libanio, que recurre con frecuencia a esta figura en sus declamaciones, encontramos cierta variedad en los personajes interpelados: unas veces es el defensor de la parte contraria; otras los parientes (hijos o esposa), como vemos en las declamaciones de misántropos y avaros.

El tercer grupo de casos en los que el adverbio focaliza formas de la 2.<sup>a</sup> persona (siempre en plural) entra en las interpelaciones directas del personaje que habla hacia el Consejo o el tribunal, el destinatario natural del discurso. La focalización se emplea principalmente para llamar la atención del auditorio, como pone de relieve el hecho de que estos pronombres focalizados con *καί* se concentren en su mayor parte en el exordio (9 de los 16 ejemplos).

- (4) Εἰ μὴ καὶ ὑμεῖς ἀργύριον, ὃ βουλὴ, τοῦ κωνείου με πράξεσθε, ἥδιστ' ἂν μηδὲν διδοὺς ἀποθάνοιμι. («Si también vosotros, Consejo, no me fuerais a hacer pagar dinero por el veneno, con mucho gusto moriría sin daros nada», 32:1)

El relieve se acentúa aún más cuando el pronombre personal con función de sujeto es sustituido por el enfático *αὐτός*, como se observa en (5) y (6).

- (5) Ἐμπειρος ἐγενόμην καὶ αὐτὸς τῆς τῶν ἀγαθῶν λήξεως. («Yo mismo también fui un experto en los lotes de bienes», 29.9)
- (6) κἄν ὑμῖν ἄνωθεν ἅπαντα διηγῶμαι, καὶ αὐτοὶ ῥαδίως ὁμολογήσετε. («Y en el caso de que os lo explique todo desde el principio, también vosotros mismos fácilmente estaréis de acuerdo», 49.8)

Otra categoría de pronombres frecuentemente focalizada con *καί* es la de los demostrativos. Como en los casos que acabamos de ver, no introducen propiamente de información nueva, porque su referente ya ha sido explicitado en el contexto anterior. Sin embargo, el hablante considera relevante la información que añaden sobre él y por eso los focaliza por medio de un adverbio. En (7), el misántropo casado con la charlatana enfatiza *ταύτην*, que remite a *τὴν οἰκίαν*. En la primera oración presenta su hogar como el único lugar donde se veía libre de ruidos, posibilidad que elimina la llegada de su mujer:

- (7) Μίαν εἶχον καταφυγὴν, μίαν ἀποστροφὴν, ἓνα λιμένα, τὴν οἰκίαν. ἀλλὰ καὶ ταύτην ἐνέπλησέ μοι χειμῶνος ἢ γλῶττα τῆς γυναικός, καὶ τόπον ἔχοντα γαλήνην εὐρεῖν οὐκ ἔχω. («Un solo refugio tenía, un solo recurso, un

solo puerto, mi casa. Pero *incluso esta* me la llenó de agitación la lengua de mi mujer y no puedo encontrar un lugar con tranquilidad», 26.37)

El adverbio también puede focalizar sintagmas preposicionales, situándose inmediatamente delante de ellos<sup>21</sup>. De esta manera indica que el elemento focalizado es el sintagma completo, como se puede ver en (8).

- (8) καὶ γὰρ πρὸς τὴν σκιὰν τὴν ἑμαυτοῦ πολλάκις ἄχθομαι πανταχῇ μοι συνεπομένην καὶ δι' αὐτὴν πρὸς τὸν ἥλιον καὶ τὴν σελήνην, ὅτι ποιοῦσιν αὐτήν. («Pues *incluso con mi propia sombra* muchas veces me irrito porque me sigue a todas partes, y por su causa con el sol y la luna, porque la hacen», 27.4)

Los sintagmas introducidos con *μετά* representan un caso particular por varios motivos. En primer lugar, hay que señalar que es la preposición que con más frecuencia introduce sintagmas focalizados con *καί*, aunque es muy llamativa la concentración de los ejemplos de esta construcción solo en dos declamaciones (la 40, con trece ejemplos y la 43, con once) que plantean problemas de autenticidad<sup>22</sup>. Por otra parte, por lo que se refiere a la posición del adverbio, va situado no delante del sintagma completo, como es lo habitual, sino tras la preposición. En todos los casos *μετά* va con un genitivo, de manera que el adverbio, al mismo tiempo que focaliza el segmento que le sigue, refuerza el valor comitativo de la preposición, como se observa en (9).

- (9) αἰσχυνεῖς μὲν γὰρ τὸ γένος, αἰσχυνεῖς δὲ σαυτὴν μετὰ καὶ τῆς μορφῆς, τὴν δὲ τοῦ σώματος ἀγλαΐαν ἐπελέγξει σοι τὸ τῆς ψυχῆς ἄκοσμον. («Pues avergonzarás a tu clase, y te avergonzarás a ti misma *también con tu aspecto*, y la belleza del cuerpo la humillará la vulgaridad de tu alma», 40.10)

Con respecto a esta clase de sintagmas hay que señalar que, aunque se encuentra en autores como Anacreonte, Jenócrates o Calímaco<sup>23</sup>, sin embargo es mucho más frecuente en época imperial y especialmente en época bizantina. Lo mismo sucede en el caso de *μέχρι καί*, que en

<sup>21</sup> La frecuencia de las diversas preposiciones es muy variable. Predominan los sintagmas introducidos con *παρά* (14 ejemplos, de ellos cuatro con acusativo y dativo y seis con genitivo) y *πρός* (en trece ocasiones). Con menor frecuencia se utilizan *ἐν* (en nueve), *διά* y *περί* (en ocho, cinco con acusativo y 3 con genitivo), *πρό* (en cinco) y *κατά* (en cuatro, uno con acusativo y tres con genitivo), mientras que la presencia del adverbio es muy reducida ante sintagmas introducidos con *ἐκ*, *ἐπί* y *ὑπέρ* (en dos) y *εἰς*, con la que tenemos un solo ejemplo, y no aparece nunca con *ἀνά*, *ἀπό*, *σύν* y *ὑπό*.

<sup>22</sup> Penella 2014: 110–111.

<sup>23</sup> También aparece en Homero en dos ocasiones (Od. 5.224 y 17.255), pero solo con acusativo, y con este mismo caso está documentada asimismo en Apolonio de Rodas (3.115, 4.423, 427).

Libanio aparece atestiguado solo en cuatro ocasiones y en estas mismas declamaciones<sup>24</sup>. Como se aprecia en (10), en estos casos el adverbio con esta preposición refuerza el valor escalar.

- (10) τίς γὰρ ἂν εὐνὴν ἑτέρου κακῶς ὑποκλέπτειν ἔτι τολμήσειεν οὕτω μέχρι καὶ σήματος ὁρῶν τὸν μοιχὸν κολαζόμενον; («Pues, ¿quién se atrevería todavía a deshonorar así furtivamente un lecho ajeno, viendo al adúltero castigado incluso hasta la tumba?», 40.43)

A diferencia de *μετά*, que va siempre delante del adverbio de foco, las declamaciones ofrecen tres ejemplos con *καὶ μέχρι*<sup>25</sup>, aunque es difícil identificar la diferencia de matiz que el cambio de orden de palabras puede haber comportado, como se observa en (11).

- (11) ἦδει γὰρ πολλάκις περιπεσεῖν τοὺς δικάζοντας ἀνομοίοις τοῖς δόγμασι καὶ ἄλλον ἄλλο τι πλεόν κατὰ τῶν δικαζομένων ψηφίζεσθαι τὸν μὲν, ἂν οὕτω τύχη, δήμευσιν τὸν δὲ ἀειφυγίαν ἢ θάνατον, ἄλλον ἀτιμίαν ἢ βρόχον ἢ καὶ μέχρι ῥημάτων αὐτῶν τὴν ζημίαν ὀρίζοντα τῷ κατεγνωσμένῳ. («Pues, sabía que muchas veces los que juzgan caen en decisiones desiguales y cada uno vota una pena mayor contra los acusados: uno, si toca así, confiscación de bienes, el otro destierro perpetuo o muerte, otro privación de derechos o la horca o establece para el condenado el castigo incluso hasta de las propias palabras», 45.16)

*Καί* puede focalizar además otros adverbios, en particular temporales y de lugar. Entre los primeros predomina *νῦν*, que encontramos en 39 ocasiones precedido por el adverbio de foco<sup>26</sup>, que enfatiza el contraste con una situación anterior, como en (12), que explicita la alternativa (*τότε*) en la misma oración<sup>27</sup>.

- (12) ἀλλ' ὥσπερ τότε, καὶ νῦν ἡμιθνής ἐγενόμην, ὠχρός, ἄφωνος. («Pero igual que entonces, también ahora estuve medio muerto, pálido, sin voz», 32.32)

<sup>24</sup> 40.27, 40.43, 43.59 y 43.76.

<sup>25</sup> 40.20, 43.22, 45.16.

<sup>26</sup> Otros adverbios temporales que también aparecen focalizados son *τότε*, *πάλιν*, *ἐνταῦθα* y *πρότερον*, pero su frecuencia es mucho menor.

<sup>27</sup> En dos ocasiones (40.9 y 48.50) Libanio utiliza *ἔτι καὶ νῦν* (con la variante *εἰσέτι καὶ νῦν* en 43.2.53), donde *ἔτι* intensifica la idea de la continuidad del proceso anterior en contra de lo esperado. En esta construcción Maquieira (2015: 190–191, n. 19) se inclina por atribuir el valor focal a *ἔτι*, que afectaría al segmento formado por *καὶ νῦν*. Por su parte, partiendo de paralelos en lenguas indoeuropeas modernas, Conti (2015: 221–222) considera que el primero tendría un valor escalar y el segundo un valor aditivo, aunque no excluye que *ἔτι* pueda interpretarse como adverbio temporal y *καί* como adverbio de foco.



En cuanto a los adverbios de lugar el más frecuentemente focalizado es *ἐκεῖ*<sup>28</sup>, que aparece precedido por *καί* en siete ocasiones, siempre con un marcado carácter contrastivo. Así se puede ver en (13), donde un parásito describe qué relieves quiere que se representen en su estela funeraria. El personaje que habla utiliza *κάκεϊ* dos veces, la primera como una adición neutra y la segunda en contra de todas las expectativas, llegando al absurdo: que un caballo provoque de nuevo la muerte de un difunto solo por estar representado a su lado en un relieve.

- (13) γράφετε δ' αὐτόθι συμπότας καὶ δεῖπνα καὶ συγκατακείμενον ἐμὲ μὴ *κάκεϊ* δυστυχοῦντα. μή μοι τὸν ἵππον ἀγέτω τις μηδὲ παρέστω τῷ μνήματι μηδ' ἐποχοῦμενον αὐτῷ γραφέτω <με> μηδεῖς, ἀπολεῖ γάρ με *κάκεϊ*, φεύξεται με λαβὼν ἄσιτον. («Esculpid ahí mismo convidados, banquetes y a mí echado, para no ser desgraciado *también allí*. Que nadie me lleve el caballo, ni esté presente en la lápida, ni me dibuje nadie yendo de un lado a otro con él, pues me matará *incluso allí* y saldrá huyendo dejándome en ayunas», 28.26)

Otra categoría de adverbios que también pueden ir precedidos por *καί* es la de los intensificadores, en particular *μᾶλλον* (en tres ocasiones) y *πλέον* (en dos), que presentan un valor escalar próximo al de *ἔτι* con comparativos y podríamos traducir como «incluso más»<sup>29</sup>. En estos casos la alternativa está explícita, ya que es el segundo término de comparación. Con ellos el hablante asigna al elemento focalizado una posición más alta en una escala sobre otros elementos a los que ya había atribuido una posición elevada, como en (14), donde habla un avaro que nunca deja escapar la remuneración por asistir a la asamblea:

- (14) ἐν δὲ τοῖς μεγάλοις καὶ κατεπεΐγουσι πράγμασιν, ὅτε δὴ καὶ πλέον τοῦ συνήθους λαμβάνουσιν οἱ πρῶτοι παραγενόμενοι, οὐ πρῦτανις ἔφθασεν, ὧ βουλή, οὐ πρόεδρος, οὐχ ὁ τὰς κλεῖς ἔχων τῆς πρυκὸς ἐπιστάτης. («En los asuntos grandes y urgentes, precisamente cuando los que primero llegan reciben *incluso más* de lo acostumbrado, no llegó antes un prítane, Consejo, ni un presidente, ni el intendente que tiene las llaves de la Pnix», 32.18)

En el caso del verbo, cuando va precedido por el adverbio *καί* es difícil determinar si el alcance se limita al predicado o incluye la predicación, como hemos mostrado en (1). Así, en el caso del infinitivo, puede aparecer

<sup>28</sup> Otros adverbios de lugar focalizados por *καί* son *ἐκεῖθεν* y *αὐτόθεν*, pero su presencia en las declamaciones es testimonial.

<sup>29</sup> Sobre el uso de *ἔτι* con comparativos, véase García Soler 2016: 137–138.



solo, como en (15), mientras que en otros casos el alcance del adverbio incluye la oración completa, como se observa en (16):

- (15) ὁ γὰρ ἐλπίζόμενος πλοῦτος ἀνέπειθε καὶ παρανομεῖν. («Pues la riqueza esperada me persuadía incluso a transgredir mis normas», 33.21)
- (16) Ἐπειδὴ ποτε ῥᾶον ἔσχον ἀπὸ τοῦ πτώματος, ὥς μήποτε ὥφελον, ὀδυνᾶσθαι γὰρ ἄμεινον ἦν ἢ τοσοῦτοις ἀνθρώποις προσελθόντα λαλεῖν, ἤκω τὸ πολύγελων τουτὶ μεῖράκιον καὶ κλαῦσαί ποτε καταναγκάσων. («Puesto que de alguna manera lo tuve más fácil a raíz de la caída, que ojalá nunca se hubiera producido, pues era mejor sufrir que, hablar ante tantos hombres subiendo a una tribuna, vengo para obligar a este mocito risueño a que también llore alguna vez», 27.1)

Por lo que se refiere al participio, la presencia del adverbio introduce un valor concesivo<sup>30</sup> que lo acerca a las oraciones concesivas-condicionales, introducidas con καὶ εἰ (incluso si), como se observa en (17):

- (17) ὁρᾶν δὲ καὶ μὴ βουλόμενον ἀνάγκη. («Es necesario que vea incluso sin querer [aunque no quiera]», 30.53)

El uso de καί con participios como marcador concesivo se encuentra documentado ya en Homero y puede relacionarse con una tendencia general en las partículas aditivas, sobre todo si tienen un valor escalar<sup>31</sup>. El participio focalizado por el adverbio representaría el punto menos esperable dentro de una escala y expresaría una objeción para la que καί presupone la existencia de alternativas menos extremas como posibles valores<sup>32</sup>.

También en el caso de las oraciones introducidas con εἰ la presencia de καί marca un carácter concesivo. El adverbio puede ir delante o detrás de la conjunción, dando lugar a subordinadas concesivas, introducidas con εἰ καί, y concesivas-condicionales, introducidas con καὶ εἰ. Según Wakker (1994: 332–333), cuando se emplea καὶ εἰ, en teoría el foco es la

<sup>30</sup> Cuando la oración de participio está sustantivada, no hay matiz concesivo, como se aprecia en 27.5: ὁ δὲ ὅμως καὶ τοὺς ἐν τῇ λεωφόρῳ βαδίζοντας ἡξίου μανθάνειν τῶν ἀετῶν ὁξύτερόν με βλέπειν κελεύων («Pero éste, sin embargo, pretendía conocer también a los que van por el camino, pidiéndome verlos con vista más aguda que las águilas»).

<sup>31</sup> Jiménez Delgado 2016b: 188. El matiz concesivo es evidente cuando encontramos καὶ ταῦτα, que Libanio utiliza en 15 ocasiones, siempre con el significado de «y eso que» (cf. Jiménez Delgado 2016b: 191–192). También se refleja objeción con καὶ οὕτως, que en las declamaciones aparece una sola vez, en 42.46: ἀλλὰ καὶ οὕτως, ὧ ἄνδρες, κάλλιον ἦν ταῦτα περὶ τῶν ἐμῶν ἐψηφίσθαι («Pero incluso así, señores, era mejor en cuanto a mis asuntos que esto fuera sujeto a votación»).

<sup>32</sup> Jiménez Delgado 2016b: 182, 188–189. Cf. König 1988: 153–154, 1991: 82–87; Wakker 1994: 329–330.

oración en su conjunto, mientras que con *εἰ καί* sería una palabra, un grupo o la proposición completa<sup>33</sup>, pero en la práctica la diferencia es difícil de apreciar. De hecho, König (1991: 79) considera que el alcance es el conjunto condicional independientemente de la posición exacta del foco. Por su parte, Crespo, Conti y Maquieira (2003: 446) identifican en las concesivas-condicionales un valor escalar relativo a la probabilidad del cumplimiento de la prótasis. Esta suscita una expectativa que choca con el contenido de la apódosis, que, a pesar de plantear una objeción, no impide su cumplimiento o su validez. Con *εἰ καί* se insiste sobre el hecho de que el contenido de la apódosis se opone o representa un efecto no esperado con respecto a la expectativa que suscita la prótasis.

Si analizamos las formas verbales utilizadas por Libanio en cada uno de los dos casos, se observa una clara diferencia. Mientras que en las 14 concesivas-condicionales que se encuentran en nuestro corpus se limitan casi exclusivamente al subjuntivo eventual, como se puede ver en (18), en las concesivas predominan los tiempos históricos en indicativo y el optativo, como muestran (19) y (20)<sup>34</sup>.

(18) ἡ γὰρ βλάβη πανταχοῦ πικρόν, καὶν ἐπ' ἐλαχίστῳ συμβαίνει. («Pues la pérdida es de todos modos una cosa amarga, incluso en el caso de que suceda en lo más pequeño», 33.32)

(19) ἦ δεινὸν μὲν ἂν ᾔην, εἰ καὶ λανθάνειν ἐδύνατο, νῦν δ' ἅμα τε πράττεται καὶ θρυλεῖται καὶ ὁ πρῶτος αἰσθόμενος ἄλλῳ μηνύει κάκεῖνος ἑτέρῳ καὶ οὗτος ἄλλῳ. («Habría sido terrible, incluso si hubiera podido pasar inadvertido, pero ahora en cuanto se hace, se murmura y el primero que se entera se lo cuenta a otro y aquel a otro y ese a otro», 39,10)

(20) εἰ δὲ καὶ προσάψαιτό τινος ἔργου, μείζων ζημία τῆς ἀργίας αὐτῆς ὁ περὶ τοῦ ἔργου λόγος. («Pero aunque emprendiera alguna tarea, mayor castigo que su pereza sería el relato de su trabajo», 26.18)

33 Hay que señalar, como hace notar Denniston (1934<sup>2</sup>: 303–304), que con cierta frecuencia se dan casos en los que el adverbio no hace sentido con la conjunción, sino que resulta evidente que focaliza solo al elemento inmediatamente posterior, sin ningún matiz concesivo, como se puede ver en 27.24: καίτοι εἰ καὶ ἐμοὶ συνηγόρεις, ἡγανάκτησα ἂν καὶ περίεργον καὶ πολυπράγμονα ἂν σε ἐκάλεσα, ὥσπερ καὶ εἶ («Y desde luego, si también a mí me hubieras defendido, me habría irritado y te habría llamado entrometido y meticón, que es lo que eres precisamente»). Sobre el valor adverbial de *καί* en la subordinada comparativa ὥσπερ καὶ εἶ, que queda fuera del marco de este estudio, véase Jiménez Delgado 2017.

34 En nuestro corpus el optativo se emplea en diez ocasiones; en cuanto al uso de los tiempos históricos, encontramos veintitrés oraciones con imperfecto y nueve con indicativo de aoristo. Por otra parte, con menos frecuencia se emplean también otras formas de indicativo: presente en siete ocasiones, futuro en cinco y perfecto en dos.

Como señala Wakker (1994: 330), en algunos casos la relación concesiva entre la oración subordinada y la principal aparece reforzada por la presencia de ὅμως y de ἀλλά, como se puede ver en las declamaciones estudiadas. Libanio prefiere ἀλλά, que utiliza en siete ocasiones, mientras que ὅμως solo figura en la Declamación 47.1 y combina los dos en (21).

- (21) εἰ γὰρ καὶ τιμωρίας ἦν ἄξιος τῷ τὸν λιμὸν εἰσαγαγεῖν, ἀλλ' ὅμως ὥμην δεῖν τὴν ἐπ' ἐκείνοις αἰτίαν ἀφιέναι τουτοισὶ τοῖς ὕστερον. («Pues aunque era digno de castigo por traer la hambruna, sin embargo creía que había que descargar la acusación aquellas circunstancias a estas de después», 35.13)

Esta autora hace notar también que puede aparecer en la prótasis un superlativo o un adverbio del tipo de μάλα o πάνυ, que indica que las condiciones para su cumplimiento son altamente desfavorables, de manera que el significado pasa de «incluso si» a «por mucho que». En nuestro corpus λίαν y en particular σφόδρα, como se aprecia en (22)<sup>35</sup>, sustituyen con esta función a πάνυ, del que contamos solo con dos ejemplos, y μάλα, que no aparece nunca.

- (22) ὅλως δέ, εἰ καὶ σφόδρα βουλοίμην ὑπακούειν, οὐχ ὁρῶ πῶς ἂν δυναίμην. («En resumen, por más intensamente que yo quisiera obedecer, no veo cómo podría», 46.48)

El adverbio de foco puede aparecer también en relación con otros tipos de oraciones subordinadas, pero muestra un comportamiento diferente tanto en lo relativo al alcance como a la posición con respecto a la conjunción. Las oraciones con las que con más frecuencia se encuentra asociado el adverbio focalizador son temporales introducidas con ἐπεὶ (en quince ocasiones), completivas con ὅτι (en once), consecutivas (en diez) y finales con ἵνα (en nueve). Sin embargo, el análisis de los datos que aporta nuestro corpus muestra que salvo raras excepciones, el foco no es la oración en su conjunto, sino el segmento inmediatamente posterior al adverbio. Por otra parte, se observa que καί va detrás de la conjunción en todos los casos salvo en (23), donde la precede. Además, en esta posición resalta la oración temporal completa, a la vez que introduce un matiz de adición en contra de las expectativas suscitadas, mostrando hasta qué extremo puede llegar el comportamiento de un misántropo.

- (23) ὃς γε καὶ ὅτε τὴν πολὺ σου μιαιωτέραν ἡγόμην μητέρα, πόρρωθεν ἠπείλουν ταῖς βόλοις βαλεῖν τοὺς τὸν ὑμέναιον ἄδοντας, εἰ μὴ τῆς ἐσχατιᾶς ἀποσταῖεν («Yo, que, incluso cuando tomé por esposa a tu madre, mucho

<sup>35</sup> Emplea λίαν en 36.13, 38.42, 48.26; σφόδρα aparece en 35.32, 38.16, 41.22, 41.46 y 46.48.

más malvada que tú, desde lejos amenazaba con pellas de barro a los que cantaban el himeneo, si no se alejaban de mi propiedad...», 27.18)

Para completar nuestro estudio sobre *καί* como adverbio de foco en las declamaciones etopoéticas de Libanio, es interesante analizar también su función en dos estructuras correlativas: *οὐ / μή μόνον ... ἀλλὰ καί* y *ὥσπερ ..., οὕτω καί*.

Los textos ofrecen 23 ejemplos de *οὐ μόνον ... ἀλλὰ καί*<sup>36</sup>, estructura en la que el primer elemento de la correlación es la alternativa, que se muestra claramente explícita. El segundo, introducido por la adversativa y focalizado por *καί*, amplía la información y por ello recibe una mayor prominencia informativa. En realidad, puede decirse que son dos focos en contraste<sup>37</sup>. Los dos elementos pueden ser de muy diferentes tipos, desde sustantivos y pronombres, como en (24), a oraciones completas con verbo en forma no personal, como en (25), o incluso otros tipos de oraciones.

(24) εἰ δ' οὖν οὕτως ἔχεις, αἴτει τὴν ἐν πρυτανείῳ σίτησιν καὶ μὴ σαυτῷ μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐμοὶ τῷ πατρί. («Por tanto, si estás así, pide la pensión en el pritaneo, pero no solo para ti, sino también para mí, tu padre», 33.46)

(25) ἀλλ' ὥσπερ οὐ τυφλὸς μόνον ὁ Πλοῦτος ὢν, ἀλλὰ καὶ χωλὸς ἄμφω τὸ πόδε οὕτω σχολῇ καὶ μόλις καὶ ὀβολὸν ἐπ' ὀβολῷ φέρων εἰς ἐμοῦ παραγίγνεται καὶ ταῦτα οὐχ ἑκόν, μὰ τοὺς θεοὺς, ἀλλὰ μόνον οὐκ ἀγχόμενος ὑπ' ἐμοῦ καὶ βία πανταχόθεν περιελκόμενος. («Pero como Dinero no solo es ciego, sino que además es cojo de los dos pies, así se presenta en mi casa, despacio, a duras penas y trayendo óbolo tras óbolo, y eso no voluntariamente, por los dioses, sino solo por no ser estrangulado por mí y arrastrado desde todas partes por la fuerza», 32.7)

La otra estructura correlativa es *ὥσπερ ..., οὕτω καί*, presente en doce ocasiones en las declamaciones de Libanio. En ella el adverbio refuerza la relación entre el elemento focalizado y su alternativa, expresa en la subordinada comparativa. Así, en (26) el personaje que habla es un avaro que pone en el mismo nivel el amor al dinero y a los hijos:

(26) μέλει δέ μοι καὶ τελευτῶντι τῶν χρημάτων. ὥσπερ γὰρ τοὺς παῖδας, οὕτω καὶ ταυτὶ κτώμεθα τὰ φίλτατα. («Me preocupa mi dinero aunque me esté muriendo. Pues igual que los hijos, así también este es nuestra posesión más querida», 33.51)

<sup>36</sup> La variante *μή μόνον..., ἀλλὰ καί* se encuentra solo en cuatro ocasiones.

<sup>37</sup> Martínez 2014: 20, 30, 35-36.

El análisis realizado de las declamaciones etopoéticas de Libanio sobre las propiedades de *καί* como adverbio de foco nos lleva a las siguientes conclusiones.

Desde el punto de vista semántico, expresa un valor aditivo, ya que añade el elemento focalizado a un conjunto de alternativas a las que la proposición es igualmente aplicable. Como hemos visto, en general estas pueden deducirse del contexto próximo, por lo expuesto en la oración o en las oraciones inmediatamente anteriores, aunque también hay casos en los que la alternativa está explícita en el entorno cercano al elemento focalizado.

Dependiendo del contexto, *καί* se usa para marcar tanto una adición simple como una adición escalar, indicando una posición dentro de una escala pragmática o semántica en la que el elemento focalizado es el menos esperable o va en contra de las expectativas del hablante. En este sentido se aproxima a otros adverbios aditivos, como *ἔτι* (*todavía*) o *μέχρι* (*hasta*), que sitúan el elemento focalizado en el punto extremo de una escala culminativa y con los que puede combinarse.

Desde el punto de vista sintáctico su alcance es muy variado. Por lo que se refiere a la posición del adverbio, con pocas excepciones, va inmediatamente delante de su foco, que puede estar constituido por una sola palabra, por sintagmas más amplios o incluso por oraciones completas, aunque no siempre es fácil identificar su alcance.

Desde el punto de vista pragmático, la presencia del adverbio convierte el elemento focalizado en foco contrastivo del enunciado del que forma parte y de esta manera resulta destacado sobre el conjunto de alternativas a las que se añade.

## Referencias bibliográficas

- BEAUDRIE, S. (2005) «Refinando la noción de foco en español: cuestiones semánticas y sintácticas», *Arizona Working Papers in SLAT* 12, 21–30.
- BORREGUERO ZULOAGA, M. (2014) «Focalizadores aditivos escalares y posición enunciativa», *Philologia hispalensis* 28:3–4, 13–57.
- CONTI, L. (2015) «Zu den Fokusadverbien bei Homer: Analyse von ἔτι», *HSF* 127, 208–227, doi: 10.13109/hisp.2014.127.1.208.
- CRESPO, E. (2015a) «Adverbios de foco en griego clásico», en J. Vela Tejada *et al.* (eds.) *Studia Classica Caesaraugustana. Vigencia y presencia del mundo clásico hoy: xxv años de Estudios Clásicos en la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 207–233.



- CRESPO, E. (2015b) «Foco informativo y foco contrastivo en griego clásico», en J. Ángel y Espinós et al. (eds.), *Υγίεια καὶ γέλως. Homenaje a Ignacio Rodríguez Alfageme*, Zaragoza, Libros Pórtico, 139–150.
- CRESPO, E. (2017) «Focus adverbs in Classical Greek», en P. Poccetti & F. Logozzo (eds.) *Ancient Greek Linguistics: New Approaches, Insights, Perspectives*, Berlin/Boston, de Gruyter, 133–154, DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110551754-145>.
- CRESPO, E., CONTI, L. & MAQUIEIRA, H. (2003) *Sintaxis del griego clásico*, Madrid, Gredos.
- CRIBIORE, R. (2007) *The School of Libanius in Late Antique Antioch*, Princeton, Princeton University Press.
- DENNISTON, J.D. (1954<sup>2</sup>) *The Greek Particles*, Oxford, Clarendon Press.
- DIK, H. (1995) *Ancient Greek Word Order: A Pragmatic Account of Word Order Variation in Herodotus*, Ámsterdam, J.C. Gieben.
- DIK, H. (2007) *Word Order in Greek Tragic Dialogue*, Oxford, Oxford University Press.
- DIK, S.C. (1997<sup>2</sup>) *The Theory of Functional Grammar. Part 1: The Structure of the Clause*, Berlín/Nueva York, Mouton De Gruyter [1989<sup>1</sup> Dordrecht, Foris Publications].
- DRUBIG, H.B. (2003) «Toward a Typology of Focus and Focus Constructions», *Linguistics* 41:1, 1–50.
- FOERSTER, R. (1911–1913) *Libanii opera*, vols. 6 y 7, Lipsiae, Teubner.
- GARCÍA SOLER, M.J. (2016) «Usos de ἔτι como adverbio de foco aditivo en las declamaciones etopoéticas de Libanio», en E. Redondo Moyano & M.J. García Soler (eds.), *Nuevas interpretaciones del mundo antiguo. Papers in Honor of Professor José Luis Melena on the Occasion of his Retirement*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Editorial de la UPV/EHU, 131–143.
- GUTIÉRREZ BRAVO, R. (2008) «La identificación de los tópicos y los focos», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 56, 363–401.
- JIMÉNEZ DELGADO, J.M. (2016a) «Categorías tradicionales y pragmática: καί estructural», *Synthesis* 23, e004.
- JIMÉNEZ DELGADO, J.M. (2016b) «Concessive participles and epitactic constructions in Ancient Greek», *JGL* 16, 181–201, DOI: <https://doi.org/10.1163/15699846-01602002>.
- JIMÉNEZ DELGADO, J.M. (2017) «Ancient Greek καί: marginal adverbial uses», en P. Poccetti & F. Logozzo (eds.) *Ancient Greek Linguistics: New Approaches, Insights, Perspectives*, Berlin/Boston, de Gruyter, 171–180, DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110551754-183>.
- KENNEDY, G.A. (1963) *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, Princeton University Press.
- KÖNIG, E. (1988) «Concessive connectives and concessive sentences: Cross-linguistic regularities and pragmatic principles», en J.A. Hawkins (ed.) *Explaining Language Universals*, Oxford, Blackwell, 145–166.
- KÖNIG, E. (1991) *The Meaning of Focus Particles: A Comparative Perspective*, Londres/Nueva York, Routledge.
- KÖNIG, E. (1993) «Focus particles», en J. Jacobs et al. (eds.), *Syntax. Ein internationales Handbuch zeitgenössiger Forschung. An international handbook of contemporary research*, Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter, 978–987.
- KOVACCI, O. (1999) «El adverbio», en I. Bosque & V. Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, 705–786.

- LEJEUNE, M. (1960) «Hittite *kati-*, grec *κασι-*», *BSL* 55, 20–26.
- MAQUIEIRA, H. (2015) «Caracterización funcional del adverbio *ἔτι* en los oradores y Platón», *Myrtia* 30, 185–206.
- MAQUIEIRA, H. (2017) «Algunos adverbios de inclusión y de ‘escala’ en los oradores», en I. Hajnal et al. (eds.) *Miscellanea Indogermanica, Festschrift für José Luis García Ramón zum 65. Geburtstag*, Innsbruck, Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, 433–442.
- MARTÍNEZ, R. (2014) «Adverbios de foco en griego antiguo: *μόνον* frente a *μόνος* en la prosa historiográfica clásica y helenística», *CFC(egi)* 24, 17–37, DOI: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_CFCG.2014.v24.44719](http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFCG.2014.v24.44719).
- PENELLA, R.J. (2014) «Libanius’ Declamations», en L. van Hoof (ed.), *Libanius. A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 107–127.
- PORTOLÉS, J. (2010) «Los marcadores del discurso y la estructura informativa», en O. Loureda & E. Acín (coords.), *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Madrid, Arco/Libros, 281–325.
- QUIRK, R. ET AL. (1985) *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Londres/New York, 1985.
- REDONDO, E. (2015) «Adverbios de foco y marcadores discursivos: el griego *σχεδόν* en la novela griega antigua», *Minerva* 28, 163–183.
- ROMERO CRIADO, A. (2019) «Los valores del adverbio *καί* en el Nuevo Testamento. Clasificación semántica», *Fortunatae* 30, 143–158, doi: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2019.30.09>.
- RUIJGH, C.J. (1967) *Études sur la grammaire et le vocabulaire du grec Mycénien*, Ámsterdam, Adolf M. Hakkert.
- RUSSELL, D.A. (1983) *Greek Declamation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RUSSELL, D.A. (1996) *Libanius. Imaginary Speeches: A Selection of Declamations*, Londres, Duckworth.
- SCHOULER, B. (1984) *La tradition hellénique chez Libanios*, París, Les Belles Lettres.
- USHER, S. (2010) «Apostrophe in Greek Oratory», *Rhetorica* 28:4, 351–362.
- VESELKO, V. (2018) «El foco en español: problemas de definición y manifestaciones sintácticas», *Verba Hispanica* 26, 165–192.
- WAKKER, G.C. (1994) *Conditions and Conditionals: An Investigation of Ancient Greek*, Ámsterdam, J.C. Gieben.
- WATHELET, P. (1964) «Mycénien et Grec d’Homère. 2 La particule *καί*», *AC* 33, 10–44.
- WORTHINGTON, I. (ed.) (2007) *A Companion to Greek Rhetoric*, Oxford, Blackwell.



---

# La Anacreóntica 38 como una obra de tres autores<sup>1</sup>

## The Anacreontic 38 as a Work of Three Authors

IGNACIO ETCHART

Universidad de Salamanca  
chichoetchart@gmail.com

DOI: 10.48232/eclas.159.06

Recibido: 24/01/2021 — Aceptado: 06/03/2021

**Resumen** ▪ En este artículo sugerimos que puede haber tres autores distintos involucrados en la composición de la *Anacreóntica* 38 (CA 38 West), que sería el resultado de una primera composición más dos ampliaciones o *auxéseis* sucesivas. De acuerdo con criterios métricos, prosódicos y semánticos, intentamos bosquejar el alcance de la intervención de cada uno en la composición del texto.

**Palabras clave** ▪ *Anacreónticas*; poesía bizantina; lírica griega antigua

**Abstract** ▪ In this paper we suggest that there may be three authors involved in the composition of the *Anacreontic* 38 (CA 38 West), which would be the result of an initial composition plus two successive amplifications or *auxéseis*. Following metric, prosodic and semantic criteria, we attempt to sketch the range of each of the authors' intervention in the text.

**Keywords** ▪ *Anacreontea*; Byzantine poetry; Ancient Greek lyric

La *Anacreóntica* 38 (CA 38 West) llama la atención por la diversidad de tiempos y modos verbales que incluye, personas gramaticales, metros y tópicos combinados. Pero sobre todo llama la atención la cantidad y extensión de las secuencias anafóricas que incluye, que la hace única en todo el corpus: hay solo cuatro secuencias anafóricas de cuatro versos consecutivos en las *Anacreontea*, y tres de esas cuatro pertenecen a este poema (la cuarta aparece en CA 44.6–9, aunque con variación).

Para cada uno de estos dos aspectos del poema, su diversidad y las secuencias anafóricas en tétradas, se ha suscitado un debate. La

<sup>1</sup> Mi agradecimiento a Banco Santander y Universidad de Salamanca, que han financiado este estudio.

diversidad del poema ha llevado a discutir su unidad, defendida por Brioso (1981: *ad loc.*, n. 1), por ejemplo, y rechazada por Edmonds (1931: *ad loc.*, n. a), que propone que el poema es obra de dos autores distintos<sup>2</sup>. Las tétradas, por otra parte, han planteado la cuestión de si el poema fue pensado en estrofas, que es algo que las tétradas parecen sugerir, o bien sin estructura general. West, por ejemplo, lo edita en estrofas, y Brioso (1972: 435–436) estudia esta posibilidad, sin rechazarla del todo.

En este artículo defenderemos la idea de que el poema es obra de tres autores distintos, más que de dos, lo cual permite responder con cierta probabilidad a las dos cuestiones planteadas. Para mayor claridad, lo haremos comenzando por la parte atribuible al tercer autor propuesto, según el orden cronológico de su composición.

El poema dice<sup>3</sup>:

5	Ἴλαροὶ πῖωμεν οἶνον, ἀναμέλψομεν δὲ Βάκχον, τὸν εφευρετὰν χορείας, τὸν ὅλας ποθοῦντα μολπάς, τὸν ὁμότροπον Ἑρώτων, τὸν ἐρώμενον Κυθήρης· δί' ὃν ἡ Μέθη λοχεύθη, δί' ὃν ἡ Χάρις ἐτέχθη, δί' ὃν ἀμπαύεται Λύπα, 10 δί' ὃν εὐνάζετ' Ἀνία. τὸ μὲν οὖν πῶμα κερασθέν ἀπαλοὶ φέρουσι παῖδες, τὸ δ' ἄχος πέφευγε μιχθέν ἀνεμοστρόφωι θυέλλῃ. 15 τὸ μὲν οὖν πῶμα λάβωμεν, τὰς δὲ φροντίδας μεθῶμεν· τί γάρ ἐστὶ σοι <τὸ> κέρδος ὀδυνημένωι μερίμναις; πόθεν οἶδαμεν τὸ μέλλον; 20 ὁ βίος βροτοῖς ἄδηλος. μεθύων θέλω χορεύειν μεμυρισμένος τε παίζειν [ ... ] μετὰ καὶ καλῶν γυναικῶν, μελέτω δὲ τοῖς θέλουσι, 25 ὅσον ἐστὶν ἐν μερίμναις. ἴλαροὶ πῖωμεν οἶνον, ἀναμέλψομεν δὲ Βάκχον.	Bebamos jubilosos el vino y cantemos a Dioniso el inventor de la danza, el amante de todos los ritmos, el compañero de los Amorcillos, el amado de Afrodita. Por el que nació la embriaguez, por el que fue engendrada la Gracia, por el que se acaba la Pena, por el que se suaviza la Aflicción. Pues cuando la bebida mezclada traen tiernos muchachos huye el dolor, diluido en una ventosa tormenta. Pues cuando tomamos la bebida arrojamos las preocupaciones. ¿Qué ganancia obtienes torturándote con inquietudes? ¿Cómo saber el futuro? La vida es incierta para los mortales. Quiero bailar borracho y perfumado bailar [ ... ] también con bellas mujeres. Dejemos que quienes lo deseen se apenen con sus preocupaciones. Bebamos jubilosos el vino y cantemos a Dioniso.
---	---	---

<sup>2</sup> También Sitzler (en Brioso 1981: *ad loc.*, n. 1) cree que hubo dos autores.

<sup>3</sup> Edición de West 1984; traducción de Guichard 2012.



Casi todos los editores conceden que falta al menos un verso entre las líneas 22 y 23, y ya Barnes propuso en su época, *exempli gratia*, la frase *μετὰ τῶν καλῶν ἐφήβων*<sup>4</sup>. Con el suplemento de Barnes, el pasaje rezaría:

- 21 μεθύων θέλω χορεύειν  
 μεμυρισμένος τε παίζειν  
 [μετὰ τῶν καλῶν ἐφήβων]  
 μετὰ καὶ καλῶν γυναικῶν,  
 24 μελέτω δὲ τοῖς θέλουσι,

El suplemento de Barnes completa con éxito el sentido del v. 23, pero también logra una nueva secuencia de cinco versos consecutivos de sílaba inicial *με-*, a la manera de las secuencias anafóricas que encontramos en el resto del poema. Y es posible que esta sea justamente la intención del poeta. La nueva secuencia «supera» a las otras dos secuencias anafóricas con cinco versos consecutivos con una misma sílaba inicial, algo que no ocurre en ningún lugar del corpus.

A nivel semántico parece correspondérsele también una nueva interrupción, ya que las líneas 21–23 introducen por primera vez en el poema la subjetividad del narrador. En el contexto de las *Anacreontea*, esta alegre expresión del deseo de embriagarse parece bastante esperable. Pero en este poema en particular, cuando ya hemos sido invitados a beber en honor de Dioniso, y persuadidos por más de una severa razón filosófica, el antojo personal del narrador parece un añadido innecesario. De hecho, interrumpe el tópico filosófico que se retomará en la línea 24. Estas tres líneas (cuatro, si agregamos el verso faltante de los editores) son lo que proponemos ser la obra de un tercer autor (C), sin cuya intervención el texto se vería así:

- Ἰλαροὶ πίνωμεν οἶνον,  
 ἀναμέλιψομεν δὲ Βάκχον,  
  
 τὸν εφευρετὰν χορείας,  
 τὸν ὅλας ποθοῦντα μολπάς,  
 5 τὸν ὁμότροπον Ἑρώτων,  
 τὸν ἐρώμενον Κυθήρης·  
  
 δι' οὗ ἡ Μέθη λοχεύθη,  
 δι' οὗ ἡ Χάρις ἐτέχθη,  
 δι' οὗ ἀμπαύεται Λύπα,  
 10 δι' οὗ εὐνάζεται Ἀνία.

<sup>4</sup> Barnes 1705. Edmonds (1931) y Martins de Jesus (2009) la incorporan en sus ediciones.

τὸ μὲν οὖν πῶμα κερασθέν  
 ἀπαλοὶ φέρουσι παῖδες,  
 τὸ δ' ἄχος πέφευγε मिχθέν  
 ἀνεμοστρόφωι θυέλλῃ.

15 τὸ μὲν οὖν πῶμα λάβωμεν,  
 τὰς δὲ φροντίδας μεθῶμεν·  
 τί γάρ ἐστί σοι <τὸ> κέρδος  
 ὀδυνωμένωι μερίμναις;

πόθεν οἶδαμεν τὸ μέλλον;  
 20 ὁ βίος βροτοῖς ἄδηλος.  
 24 μελέτω δὲ τοῖς θέλουσι,  
 25 ὅσον ἐστὶν ἐν μερίμναις.

ἱλαροὶ πίωμεν οἶνον,  
 ἀναμέλψομεν δὲ Βάκχον.

El poema resultante (B) nos permite identificar una estructura de siete estrofas (en mi texto, espaciadas), de las que la primera y la última son idénticas y las otras cinco están «marcadas» (en mi texto, resaltadas) con anáfora y epífora: la primera de estas cinco, con la forma τὸν; la segunda, con δι' ὃν; la tercera con la frase inicial τὸ μὲν οὖν πῶμα, que es la misma frase con la que se inicia la cuarta estrofa, que a su vez termina con la misma palabra μερίμναις que cierra la quinta. Las secuencias de anáforas no estarían pues tanto dando ritmo al poema, o enfatizando, sino más bien marcando estrofas, así como los dos versos que contienen la epífora de μερίμναις.

De modo que es posible que un autor o una mano posterior C<sup>5</sup> identificase la secuencia de cuatro versos con sílaba inicial τὸν, seguida por otra secuencia igualmente extensa de frase inicial δι' ὃν, y, creyendo que el autor anterior (B) había estado simplemente «jugando con anáforas», intentase una serie de cinco versos consecutivos iniciados en με- (con un quinto verso preexistente), introduciendo cuatro versos en mitad de la sexta estrofa. Al hacerlo, separa accidentalmente los μερίμναις aparejados y altera la estructura estrófica de B.

Este hipotético poema B muestra mayor consistencia que el texto transmitido tanto a nivel formal como semántico. A nivel formal, responde a una estructura estrófica en la que cada estrofa cuenta con otra

5 Usamos «autor» en sentido amplio, pero entendemos que en la tradición de las *Anacreónticas* un añadido de este tipo puede ser obra de un ejecutor oral, un estudiante, un editor o recopilador...

formalmente similar (1 y 7 son idénticas, 2 y 3 son tétradas de secuencias anafóricas, 4 y 5 comparten frase inicial<sup>6</sup> y 5 y 6 comparten el último término). A nivel semántico, el tópico filosófico se desarrolla ahora sin interrupción desde la línea 11 a la 25, y más coherentemente ahora en la sexta estrofa: «¿Cómo saber el futuro? / La vida es incierta para los mortales. / Dejemos que quienes lo deseen / se apenen con sus preocupaciones.»

\*

Acaso porque son prolijos «anacreonteos», Edmonds no desconfía de los vv. 21–23, y de hecho su tesis mencionada anteriormente, acerca de los dos autores del poema, se fundamenta en la primera parte del poema, y no en el final. Es decir que la mencionada discusión sobre la unidad no queda resuelta con recurso a C, y habría que considerar dos versiones anteriores, A y B, para terminar de responder a ella, al menos siguiendo la idea de Edmonds<sup>7</sup>. En concreto, lo que este editor propuso es que los vv. 5, 8, 9, 10, 15 y 16, «isosilábicos y fácilmente insertables», deberían considerarse añadidos posteriores (1931: *ad loc.*, n. 1). Según él, el primer poeta habría escrito todos los versos «anacreonteos» (es decir, dímetros jónicos anaclásticos), y el segundo poeta habría añadido los que no lo son. De hecho, tampoco el v. 11 es «anacreonteos», y el 16 podría considerarse, como hace West (1984: xv), «anacreonteos» con licencia<sup>8</sup>. Pero esto no afecta a la tesis de Edmonds, que parece observar, creemos que con acierto, que debe haber una relación entre los versos no «anacreonteos» y el marco en el que aparecen, que es en general de repetición y acumulación.

Si agregamos el criterio de la prosodia, la tesis de Edmonds parece todavía más probable. Según West (1984: xv), los bizantinos suelen acentuar sus versos anacreónticos en las sílabas cuarta y séptima, que es algo que ocurre en la mitad de los versos de nuestro poema B (1, 7–10, 12, 14, 16–18, 25, 26). La superposición de ambos criterios, el métrico y el prosódico, arroja algún resultado curioso: hacia el centro del

<sup>6</sup> Brioso (1972: 435) señala la semejanza entre la estructura *τὸ μὲν ... τὸ δὲ* en la cuarta estrofa y *τὸ μὲν ... τὰ δὲ* en la quinta, que quizá deberíamos agregar a nuestras «marcas de estrofa».

<sup>7</sup> No sería un caso único. Conservamos por ejemplo tres versiones distintas de CA 4, que dan cuenta de la relativa normalidad de los ejercicios de amplificación extensiva en las *Anacreónticas* (cf. Weiss 1988: 88–95; Guichard 2012: 182–183).

<sup>8</sup> Weiss (1988: 81; 2008: 163) en cambio lo acepta como dímetro trocaico.

poema se concentra la mayoría de versos no «anacreonteos», así como la mayoría de versos de prosodia «típica» del anacreóntico bizantino. De hecho, quitados del poema los versos no «anacreonteos», junto con sus complementos sintácticos (5, 8–16), los versos de prosodia «típica bizantina» pasan a ser una minoría. Por último, hay ciertos pares de versos que sugieren también una cierta «consciencia prosódica», y que serían parcial o totalmente posteriores según el criterio métrico: 5 y 6, 7 y 8, 11 y 13 y 20 y 24. Para tres de estos pares, además, la similitud que guardan entre sí los versos y el hecho de que al menos uno de los dos del par sea siempre «anacreonteo» sugieren un ejercicio de imitación prosódica: 5 y 6, 8 y 7 (donde 5 y 8 serían los posteriores, isosilábicos) y 24 y 20 (acaso una imitación con acierto métrico, tras la cual volvería al patrón «típico bizantino» en 25).

Como en otros casos, Edmonds asume que el primer texto de la *Anacreóntica* 38 debió ser «anacreonteo» sin faltas ni variaciones métricas. No necesitamos asumir lo mismo que Edmonds<sup>9</sup>, ni está claro que podamos alcanzar un texto A seguro<sup>10</sup>. Pero aún sin alcanzarlo se puede observar que hay en el poema B secuencias de versos con una clara consciencia métrica (que son los que dan al poema la mayoría «anacreonteas») y secuencias de versos con una clara consciencia prosódica. Y las secuencias no coinciden. La tesis general de Edmonds, pues, corregida en su análisis métrico y complementada con el análisis prosódico, podría todavía mantenerse en pie. Habría un poema inicial (A), entera o mayormente «anacreonteo», que habría sido expandido por un autor posterior (B), seguramente bizantino, mediante *aúxēsis*. B habría añadido versos entera o mayormente isosilábicos, pero con una consciencia prosódica más que métrica. Con la adición de estos versos, habría también regularizado el poema en estrofas, marcando las estrofas con anáforas y una epífora<sup>11</sup>.

\*

En resumen, es posible que con la *Anacreóntica* 38 estemos ante una obra de tres autores distintos: A habría compuesto un poema entera o mayormente «anacreonteo», con una clara consciencia métrica.

<sup>9</sup> Cf. Weiss 2008, que invita a reconsiderar algunas «faltas» como variaciones deliberadas en las *Anacreónticas* en general.

<sup>10</sup> Incluso siguiendo estos dos criterios rigurosamente siguen siendo inciertos los vv. 17–18 (prolijamente «anacreonteos» y «bizantinos») y 26–27.

<sup>11</sup> Una regularización parecida se habría operado, según Brioso (1972: 437), en CA 50.

B habría modificado el texto de A mediante *aúxēsis* o ampliación: habría añadido todos o casi todos los versos no «anacreonteos» más otros «anacreonteos», pero con una consciencia prosódica más que métrica, prefiriendo la prosodia «típica bizantina» (con acento en las sílabas cuarta y séptima). También sería responsable de la mayoría de las anáforas y de la epífora, así como de regularizar el texto en estrofas. Por último, C habría expandido el texto de B mediante el añadido de algunos versos «anacreonteos» (21–23), que rompen con la estructura estrófica de B y que introducen en el poema la subjetividad del narrador.

## Referencias bibliográficas

- BARNES, J. (1705) *Anacreon Teius... ad fidem etiam veteris MS*, Cambridge, E. Jeffry.
- BRIOSÓ SÁNCHEZ, M. (1972) «Las Anacreónticas y su división estrófica», *Cuadernos de Filología Clásica* 4, 427–440.
- BRIOSÓ SÁNCHEZ, M. (1981) *Anacreónticas: texto revisado y traducido*, Madrid, CSIC.
- EDMONDS, J.M. (1931) *Elegy and Iambus ... with the Anacreontea*, vol. II, Londres, Heinemann.
- GUICHARD, L.A. (2012) *Anacreónticas*, Madrid, Cátedra.
- MARTINS DE JESUS, C.A. (2009) *Anacreontea. Poemas à maneira de Anacreonte*, Coímbra, José Ribeiro Ferrera.
- WEISS, I.M. (1988) *Un nuovo approccio alle Anacreontiche*, tesis doctoral, Urbino.
- WEISS, I.M. (2008) «Juegos métricos en las Anacreónticas del Códice Palatino», *Anales de Filología Clásica* 21, 153–170.
- WEST, M.L. (1984) *Carmina Anacreontea* [CA], Leipzig, Teubner.





---

# ¿Es el rey un narrador fiable? Verdad, testimonio e historia en Curcio Rufo y Arriano<sup>1</sup>

Is the King a Reliable Narrator? Truth, Testimony and History in Curtius Rufus and Arrian

GUILLERMO APRILE

Universidad de Salamanca  
guillermo.aprile@usal.es

DOI: 10.48232/eclas.159.07

Recibido: 14/01/2021 — Aceptado: 12/03/2021

**Resumen** ▪ El episodio del acto heroico de Alejandro Magno en India, en el que casi pierde la vida durante el asalto a una ciudad, es aprovechado por dos historiadores —Curcio Rufo (9.5.21) y Arriano (*An.* 6.11.2–8)— para presentar sendas digresiones en las que se proponen refutar un mismo error: la presencia de Ptolomeo, futuro rey de Egipto, en ese evento. El presente trabajo se propone leer estos dos pasajes desde una perspectiva narratológica y de análisis crítico del discurso para plantear cuestiones como la idea de verdad histórica en la Antigüedad, las relecturas de las fuentes que hacían los historiadores y la construcción retórica del discurso historiográfico.

**Palabras clave** ▪ Q. Curcio Rufo; Arriano; Historiografía antigua; Retórica e historiografía

**Abstract** ▪ The heroic deed of Alexander in India, when he almost lost his life during the siege of a town, is used by two historians —Curtius Rufus (9.5.21) and Arrian (*An.* 6.11.2–8)— as a pretext to introduce a digression in their stories. They try to demonstrate the same fact: that Ptolemy, the future king of Egypt, was absent in that occasion. In this paper, I propose to read both passages under the perspective of both narratology and critical discourse analysis to raise some questions on issues as the notion of historical truth in Antiquity, the re-readings that historians made of their sources and the rhetorical structure of the historiographical discourse.

**Keywords** ▪ Curtius Rufus; Arrian of Nicomedia; Ancient Historiography; Rhetoric and historiography

<sup>1</sup> El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «La felicidad en la Historia: de Roma a nuestros días. Análisis de los discursos (FELHIS)» de la Universidad de Salamanca, financiado por el Programa Logos de ayudas a la investigación en el área de estudios clásicos de la Fundación BBVA y la SEEC.

## 1. Introducción

Hacia septiembre del año 326 a.C. la campaña de Alejandro Magno en la India se encontraba en un momento especialmente difícil. Tras ceder a las presiones de sus soldados, que se negaban a continuar la marcha hacia el este, la expedición emprendió rumbo sur hacia el Océano siguiendo el curso del río Hydraotes (el actual Ravi) a través de la región de Punjab, actualmente dividida entre Pakistán e India. En el sur de esta región se encontró con la resistencia de dos pueblos independientes, pero frecuentemente aliados, los malavas, llamados Μαλλοί en griego y *Malli* en latín, y los ksudrakas, llamados Ὀξυδράκαι o Συδράκαι en griego y *Oxydracae* o *Sudracae* en latín<sup>2</sup>. Contra ellos se emprendió entonces una estrategia de terror, consistente en destruir ciudades a mansalva, para impedir que las dos naciones pudieran hacer frente común ante el enemigo (Bosworth 2003: 167-168). Sin embargo, cuando finalmente pudo concretarse la unión de ambos pueblos, los indios ofrecieron su resistencia final en una ciudad amurallada cuyo nombre no es mencionado por ningún historiador. Los invasores helenos consiguieron apoderarse rápidamente de las murallas, pero la resistencia de los nativos impidió que continuaran el ataque. Alejandro, notando que la moral estaba baja entre los soldados, subió a lo alto de la muralla y, acompañado solo por algunos de sus *somatophylakes*, se lanzó dentro de la ciudadela a enfrentarse cuerpo a cuerpo contra los enemigos. Luchó valientemente hasta que una herida de flecha en el pecho le hizo desangrarse hasta perder el conocimiento. Cuando el resto de los soldados consiguió entrar a la ciudad, creyendo que el rey estaba muerto, iniciaron una matanza de todos los habitantes; pero Alejandro consiguió salvar su vida gracias a un conjunto de médicos griegos que extrajeron la flecha de su cuerpo y lograron cerrar la hemorragia. Esta acción de arrojo, que recuerda a las aristías (ἀριστεῖαι) de héroes homéricos como Diomedes (Hom. *Il.* 6-7) o Patroclo (Hom. *Il.*

<sup>2</sup> Entre ambos pueblos existía una alianza tan firme y antigua que la épica india los identificaba bajo una única entidad, los *ksudrakamalava*. Esto podría explicar la frecuente confusión entre unos y otros habitual en autores grecorromanos; de hecho, muchos de los autores analizados en este trabajo —como Curcio— cometen el error de situar este episodio en el país de los ksudrakas, cuando verdaderamente tuvo lugar en territorio de los malavas (Bosworth 1996: 135 n.3).

16), constituye un punto álgido en la narración de prácticamente todos los historiadores de los hechos y hazañas del rey macedonio<sup>3</sup>.

En el presente artículo proponemos analizar los relatos de este hecho según las versiones de dos de estos historiadores: el romano Q. Curcio Rufo y el griego Arriano. Nuestra atención, sin embargo, no se centrará en el hecho heroico en sí mismo sino en dos *excursus* que ambos introducen, no casualmente, durante la narración del episodio. En ellos se proponen, siguiendo métodos diferentes, demostrar que es falsa la versión según la cual el general y *somatophýlax* Ptolomeo, futuro rey de Egipto e historiador él mismo, fue quien salvó la vida de Alejandro en esa ocasión, haciéndose de esta forma merecedor del título de Σωτήρ, «salvador». Esta versión tuvo una gran difusión en la Antigüedad y fue recogida por autores como Pausanias o Plutarco:

Πτολεμαῖον δὲ λέγουσιν ἄλλα τε ἐν τῇ Ἀσίᾳ λαμπρὰ ποδείξασθαι καὶ Ἀλεξάνδρῳ κινδύνου ξυμβάντος ἐν Ὀξυδράκαις μάλιστα οἱ τῶν ἐταίρων μῦναι («Y dicen que Ptolomeo realizó hazañas brillantes en Asia y que fue, de los compañeros, el que más defendió a Alejandro cuando corrió peligro en el país de los Oxidracas», Paus. 1.6.2)<sup>4</sup>.

εἰ δὲ μὴ Πτολεμαῖος ὑπερέσχε τὴν πέλτην [...] ἔδει τάφον Ἀλεξάνδρου τὴν βάρβαρον ἐκείνην καὶ ἀνώνυμον κώμην γενέσθαι («Pero si Ptolomeo no me hubiese protegido con su escudo [...] necesariamente aquel bárbaro y anónimo poblado habría sido la tumba de Alejandro», Plu. *Mor.* 327b).

En sus digresiones, tanto Curcio como Arriano se plantean cuestiones importantes sobre el método histórico que empleaban y sobre el sentido crítico con que leían a sus fuentes. En el presente artículo, se utilizará una perspectiva narratológica para explorar con mayor detalle las diferentes concepciones e intenciones textuales e ideológicas que subyacen a cada uno de estos textos. Si bien la narratología<sup>5</sup> suele emplearse para el análisis de textos ficcionales, es decir, más específicamente literarios, nada impide su aplicación a los textos históricos. Genette (1991: 65–93) destacó que la mayor parte de las categorías narratológicas de su modelo pueden encontrarse también en la historiografía, mientras que Bal (1990: 13) considera como «texto narrativo» a todo aquel en el que «un agente relate una narración». Para nuestra lectura de ambos pasajes también se tendrá presente la disciplina de los estudios del discurso,

<sup>3</sup> El episodio es narrado en su totalidad por los siguientes autores: D. S. 17.98.3–17.99.4, Curt. 9.4.26–9.5.30, Plu. *Alex.* 63, Arr. *An.* 6.6.11, Iust. 12.9.

<sup>4</sup> Todas las traducciones ofrecidas son del autor.

<sup>5</sup> Definida sucintamente por Bal (1990: 11) como «la teoría de los textos narrativos».

especialmente la rama denominada «análisis crítico del discurso» (Van Dijk: 2001) que se propone desentrañar las formas de poder, dominio e ideología presentes detrás de muchos textos, haciendo visibles sus contextos sociales y políticos. Este marco metodológico nos permitirá obtener, en los pasajes en cuestión de Curcio y Arriano, importantes indicios sobre asuntos tan controvertidos como la idea de verdad en la Antigüedad, la reelaboración y reapropiación de las fuentes por parte de los historiadores y la construcción del discurso historiográfico.

## 2. La digresión de Curcio (Curt. 9.5.21)

No existe un consenso académico claro sobre los datos biográficos de Q. Curcio Rufo, ni de la época en que escribió las *Historiae*<sup>6</sup>, la única monografía extensa sobre Alejandro Magno escrita en latín que ha llegado hasta nuestros días. La mayoría de los estudiosos estima una fecha de escritura en torno a la segunda mitad del s. I d.C.; según algunos en el reinado de Claudio, según otros en el de Vespasiano, aunque se han propuesto también fechas más tardías (Baynham 1998: 201-219). La causa principal de esta falta de información se atribuye a la pérdida de los dos primeros libros del texto —incluyendo el prólogo, donde podrían haberse encontrado referencias históricas al contexto de escritura— y al hecho de que ningún autor antiguo incluya citas o referencias a las *Historiae*. Sin embargo, igualmente problemática para fijar una datación resulta la reticencia del narrador a mencionar por su nombre a otros historiadores. A diferencia de lo que suele suceder en la historiografía de Alejandro Magno, en este texto solo en dos pasajes se cita por nombre propio a las «fuentes» históricas. La digresión que sigue al episodio del acto de arrojo del rey es una de ellas, lo que otorga una relevancia aún mayor a este pasaje:

Ptolomaeum, qui postea regnavit, huic pugnae adfuisse auctor est Clitar-  
chus et Timagenes; sed ipse, scilicet gloriae suae non refragatus, afuisse se,  
missum in expeditionem memoriae tradidit. Tanta componentium uetusta  
rerum monimenta uel securitas uel, par huic uitium, credulitas fuit («Cli-  
tarco y Timagenes informan que Ptolomeo, que después fue rey, estuvo  
presente en esa batalla; pero Ptolomeo mismo, que ciertamente no se iba a  
oponer a su propia gloria, escribió que no estuvo presente, pues había sido

6 El título *Historiae* para el texto de Curcio fue fijado por Bardon (1961: 2) en su edición crítica a partir de los códices más antiguos, pero debe señalarse que muchos estudiosos posteriores continuaron refiriéndose a esta obra con su título tradicional de *Historiae Alexandri Magni*. Cf. Atkinson 1980.

enviado a una expedición. Tan grande fue la negligencia, o lo que es un defecto similar, la credulidad de quienes compusieron los antiguos libros de historia.» (Curt. 9.5.21)

Desde el punto de vista de la duración del relato, la digresión funciona como una pausa (Genette 1989: 155-160) en la que se detiene el ritmo de la narración, y en buena medida la acción toda, para postergar la resolución de la intriga. Funciona, de esta manera, como una transición entre dos escenas, es decir, entre pasajes en los que coincide el tiempo de la narración y el tiempo de la historia (Genette 1989: 151). En las escenas anteriores Alejandro se derrumba exhausto al ver llegar a los *somatophýlakes* que vienen en su rescate (Curt. 9.5.15-18), mientras que se difunde entre los soldados el rumor de la muerte del rey, que comienzan una cruel venganza matando a todos los indios de la ciudad (Curt. 9.5.19-20). La escena posterior al *excursus* (Curt. 9.5.22-30), única en el género de la historiografía dedicada al macedonio, muestra cómo es rescatado finalmente y el proceso de sanación de sus heridas focalizando el relato en la acción de los médicos, que buscan extraer la punta de flecha clavada en su pecho.

Sin embargo, en este análisis nos centraremos solo en la digresión. En ella, el narrador menciona explícitamente los nombres de tres historiadores: Clitarco, Timágenes, y el propio Ptolomeo, que aquí funciona en su doble carácter de personaje y de autor. Distingue a los dos primeros por transmitir la versión de que Ptolomeo participó en el combate —aunque no aclara si especifican algo más sobre el rol que cumplió allí— y los contrasta con la versión del entonces rey de Egipto, quien escribió que no había estado presente durante la acción. Continúa un reproche hacia los *uitia* de quienes compusieron las historias antiguas: concretamente, se censura la *securitas* (descuido, negligencia) y la *credulitas* (credulidad, exceso de confianza, ingenuidad) de estos autores. Si bien el reproche es bastante genérico, la mención de los nombres de Clitarco y Timágenes deja claro que ellos parecen ser los blancos de esta crítica.

Conviene poner en contexto a estos autores. Las obras de ninguno de los tres se han conservado hasta nuestro tiempo, salvo por breves fragmentos. De Ptolomeo, hijo de Lago, se hablará con más detalle en el transcurso de este artículo, pero deben hacerse algunas aclaraciones sobre su vida y sobre la historia que escribió. Era miembro de la aristocracia macedonia, participó en la expedición a Asia como general y hombre de máxima confianza de Alejandro y, tras su muerte,



fue gobernante de Egipto, primero como sátrapa desde 323 a.C. y con el título de rey desde 305 hasta su muerte en 283. Fue el fundador de la más duradera de todas las dinastías helenísticas, la de los Lágidas, que gobernó el país hasta la conquista romana en el 30 a.C. Existe consenso entre los estudiosos de que escribió su historia de Alejandro —cuyo título se ha perdido— estando ya a cargo del gobierno de Egipto. Sin embargo, la idea sostenida por muchos autores de que habría sido compuesta en su vejez, como una suerte de memoria militar con la finalidad de «rectificar» errores de otras versiones, comenzó a ser puesta en duda en las últimas décadas (Baynham 2003: 12). Errington (1969: 240–242) planteó que los fragmentos conservados de Ptolomeo serían tendenciosos, puesto que omitirían información sobre varios de sus rivales en las guerras de los Diádocos. Esto hizo que el estudioso supusiera una fecha de escritura muy temprana, quizás tanto como el año 320. Pero Roisman (1984) afirma correctamente que no es posible leer un texto conservado de manera fragmentaria a partir de sus omisiones, que podrían deberse a muchos otros motivos, por lo que la idea de una datación temprana perdería sus fundamentos. Sin embargo, este mismo autor admite que tampoco existen elementos para justificar la postura de una supuesta memoria o autobiografía destinada a fortalecer su posición política y que, dada la irregular conservación de la obra, es mejor no especular demasiado sobre su forma o su sentido (Roisman 1984: 384–385).

De Clitarco cabe señalar que fue el historiador de Alejandro más leído en toda la Antigüedad y que vivió en Alejandría de Egipto (Prandi 1996: 68). Se cree que su texto, titulado *Historias sobre Alejandro* (Περὶ Ἀλέξανδρον Ἱστορίαι fue publicado hacia fines del s. iv o principios del iii a.C., muy probablemente antes del de Ptolomeo. La tradición señala además que no participó en la expedición de Alejandro, si bien era contemporáneo de muchos que sí lo hicieron (Atkinson 1980: 65). El hecho de que este autor haya vivido en Alejandría llevó a algunos estudiosos como Pearson (1960) a vincularlo con la corte del propio Ptolomeo; sobre esta hipótesis, que no carece de problemas, se volverá más adelante. En Roma Clitarco fue admirado por su estilo, pero se lo consideraba poco fiel a los hechos, como señala un comentario del retórico Quintiliano: *Clitarchi probatur ingenium, fides infamatur* (Quint. Inst. 10.1.74). Timágenes, por su parte, vivió varios siglos después de Alejandro, pues fue contemporáneo de Augusto. Se cree que perteneció al círculo de Marco Antonio. Compuso una historia universal titulada *Acerca de los reyes*

(*Περὶ Βασιλέων*) que narraba la historia del mundo hasta los tiempos de Julio César. Era un autor de tendencia helenocéntrica, en tanto que creía en la superioridad cultural griego-helenística, y al parecer su historia no daba mucha centralidad a Roma, lo que le valió la fama — quizás injustificada — de ser antirromano (Sordi 1982). Por este motivo, Séneca lo critica abiertamente<sup>7</sup> y se supone que es el autor al que Tito Livio llamaba *leuissimi ex Graecis* en su famoso *excursus* contrafáctico sobre la posibilidad de un enfrentamiento entre Alejandro Magno y la república romana<sup>8</sup>. De los relatos de estos tres autores, aun cuando su texto no haya llegado hasta nuestros días, los testimonios y fragmentos citados permiten suponer diferentes funcionamientos de sus respectivas voces narrativas. Mientras que el texto de título desconocido de Ptolomeo probablemente contaría con un narrador homodiegético, es decir, presente en la historia que narra, los otros se caracterizarían por tener narradores heterodiegéticos, es decir, ausentes de la historia contada (Genette 1983: 299). En efecto, Roisman (1984: 383–384) señala que una de las características más notables que pueden observarse en los fragmentos de Ptolomeo es una tendencia a la *autopsía*<sup>9</sup> en el relato de ciertos episodios.

El narrador de las *Historiae*, pues, nombra a dos autores cuya fama, al menos entre el público romano era cuestionable: eran sin duda muy leídos, pero tenían poca estima, al menos entre los estudiosos, por su desapego por la verdad y la imparcialidad. Es de imaginar entonces que los reproches aparentemente genéricos de su digresión vayan dirigidos directamente a ellos. Sin embargo, debe tenerse presente que un recurso habitual del discurso historiográfico, desde sus mismos orígenes, consistía en reprochar la falsedad de los hechos narrados por autores anteriores. Como se ha encargado de señalar Wiseman (1993: 135ss), los historiadores muchas veces registraban estos relatos «falsos», pero bien reprochaban de manera explícita a sus antecesores por mentir, exagerar o embellecer demasiado los temas a los que se referían — tal como había hecho Polibio con sus rivales Filarco (Pol. 2.56.7–12) o Timeo

<sup>7</sup> *Timagenes, felicitati urbis inimicus [...]* (Sen. Ep. 91.13).

<sup>8</sup> *Leuissimi ex Graecis qui Parthorum quoque contra nomen Romanorum gloriae fauent* (Liv. 9.18.6). Quienes identifican a Timágenes como uno de estos griegos parten de este comentario de Livio para suponer una posible tendencia «filopártica» del autor (cf. Sordi 1982), algo por demás muy difícil de demostrar.

<sup>9</sup> La noción de *autopsía* (αὐτοψία), fundamental en la concepción griega de la escritura de la historia, se analizará en más detalle en el siguiente apartado, a la hora de considerar el método histórico de Arriano.

(Pol.12.24) —, bien reproducían aquello que otros habían dicho previamente señalando que no necesariamente se debía dar crédito a ello para que, de esta forma, de manera implícita se entendiera que lo demás sí era digno de creerse<sup>10</sup>. En pocas palabras, puede decirse que esto era un recurso retórico necesario para que un narrador fundamentara su carácter (y su prestigio) de historiador a la hora de exponer su relato. De esta forma, podía declararse un autor de *historiae* antes que de *fabulae*, siguiendo la caracterización tradicional de los relatos que hacía la retórica romana, un tema sobre el que volveremos a centrarnos más adelante en este trabajo. En este sentido, el narrador de las *Historiae*, al cuestionar la *securitas* y la *credulitas* de quienes compusieron los *uetusta rerum monimenta*, responde a este lugar común retórico del género. Pero en contraste con la relativa ambigüedad que, tal como hemos señalado más arriba, a la hora de ejercer estos reproches, no queda ninguna duda de la opinión sobre Ptolomeo: este no podría oponerse a su propia gloria. Es por este motivo, que podríamos denominar de «verosimilitud interna», por lo que la autoridad del testimonio ptolemaico queda validada.

Si bien no es intención de este trabajo inmiscuirse en cuestiones estrictamente históricas, es importante señalar que los historiadores actuales especializados en Alejandro Magno coinciden en dar por cierto el dato de que Ptolomeo no estuvo presente en ese combate, porque se le habría ordenado liderar una fuerza de retaguardia descendiendo el río Acesines, en su confluencia con el Hidraotes (Bosworth 1988: 79–81); para confirmar este dato resulta fundamental un pasaje de Arriano (An. 6.5.6–7) en que se menciona este encargo. Más confuso resulta explicar los motivos de la versión divergente de los otros dos autores. Como señalamos más arriba, Pearson (1960: 214) supone que Clitarco habría sido miembro de la corte de Ptolomeo, partiendo de la información de que vivió en Alejandría, e incluso que habría escrito una historia tendenciosa que exaltaba sus logros; pero el único fundamento de esta suposición es el pasaje de Curcio que analizamos aquí. No hay ninguna otra evidencia para conjeturar la cercanía de Clitarco con la corte del rey Lágida, como señala correctamente Prandi (1996: 79–82). De igual forma, este pasaje de Curcio —y, en menor medida, el de Arriano que analizaremos en el apartado siguiente— llevó a otros estudiosos a

<sup>10</sup> Una postura que el narrador de las *Historiae* adopta, recurriendo además a la primera persona del singular, en un pasaje del texto en que describe a los maravillosos perros del rey indio Sofites: *Equidem plura transcribo quam credo; nam nec affirmare sustineo de quibus dubito, nec subducere quae accepi* (Curt. 9.1.34)

suponer que la historia de Ptolomeo habría sido escrita con la intención de «refutar» errores de historias anteriores; sin embargo, no hay pruebas de que este haya negado explícitamente su participación en la batalla, pues tanto Curcio como Arriano podrían haber simplemente leído en la historia del Lágida que no estuvo presente en la batalla, y a partir de eso refutar las otras versiones (Roisman 1984: 383). Si bien de los fragmentos de los estos historiadores podemos deducir algunos datos importantes, es difícil extraer conclusiones definitivas, especialmente en lo que refiere a información fáctica.

Corresponde, resueltos estos problemas, volver al análisis narrativo-discursivo del pasaje de Curcio. Debe resaltarse un elemento importante: su construcción sintáctica. Lo encabeza el nombre del compañero de Alejandro, en acusativo, seguido por una oración de relativo en la que se aclara su futura condición: *qui postea regnavit*. Con este énfasis en su (posterior) carácter de rey, parece señalarse algo así como que un monarca no podría o no debería testimoniar en contra de su propio renombre. No parece importarle al narrador que Ptolomeo sea digno de confianza por su propia condición de monarca o por el hecho de ser, como hemos señalado, un narrador homodiegético, presente en los acontecimientos que relata. Más bien parece sugerirse que si un rey escribe *res gestae*, aunque estén dedicadas a otro personaje, por fuerza sufrirán una tergiversación a causa del deseo de glorificación del propio monarca. Una lectura atenta del contexto cultural e ideológico en que se inserta el narrador puede explicar esto. Señala Baynham (1998: 11–12) que uno de los temas centrales de las *Historiae* es el *regnum*, es decir, la condición monárquica, que al mismo tiempo horrorizaba y fascinaba a los romanos. El texto desarrolla una típica concepción romana (es decir, propia de la aristocracia romana en época republicana y temprano-imperial) en la que el *fortunatus dux* es corrompido moralmente por su propia fortuna, pero también por la condición de *tyrannus*. El relato de la expedición de Alejandro, en la versión de Curcio, demuestra cómo a medida que avanza en sus conquistas pasa de ser un *dux* (que tiene el título nominal de *rex* pero en verdad actúa como un *primus inter pares* con el resto de la aristocracia macedonia y la asamblea de los soldados) a convertirse en un verdadero déspota de estilo oriental, un *tyrannus*. Y al mismo tiempo que se produce esta evolución en la concepción de su poder político, tiene lugar una continua degradación moral de su propio carácter que se acrecentará hasta el momento de su muerte en Babilonia. Pero en el relato del narrador parece entreverse, además,

que esta degradación moral no afecta únicamente a Alejandro, sino a cualquier otro que asuma la condición monárquica, en tanto que se ve preso de la adulación de quienes lo rodean. Entonces, se plantea la confianza en el testimonio de un monarca solo en un sentido negativo: la palabra de Ptolomeo-narrador es verdadera porque un *rex* no desperdiciaría la oportunidad de engrandecer sus propias hazañas si así pudiera; solo ante una adulación o falsificación demasiado extrema o evidente este se vería forzado a negarse a reconocerlas<sup>11</sup>.

Como indica Van Dijk (2003: 55–56), en la enunciación lingüística (el discurso) la ideología subyacente que funciona como contexto del texto puede aparecer habitualmente a través de algunas estructuras, principalmente en el significado semántico o en algunas formas sintácticas. En otro sitio del texto de las *Historiae* encontramos un indicio que nos permite leer en una luz diferente la digresión antes analizada, y que sugiere que el narrador enuncia en un contexto ideológico en el cual la condición de *rex* y la degradación de la *historia* entendida como «verdad» van de la mano. La pista para esto se encuentra en la presencia de una oración de relativo que ya hemos visto en el pasaje anterior. En el libro octavo se encuentra una anécdota sobre Lisímaco, otro de los generales de Alejandro que, tras su muerte, asumieron la diadema real:

Inter quas cum leo magnitudinis rarae ipsum regem inuasurus incurreret, forte Lysimachus, qui postea regnavit, proximus Alexandro uenabulum obicere ferae coeperat; quo rex repulso et abire iusso, adiecit tam a semet uno quam a Lysimacho leonem interfici posse. Lysimachus enim quondam, cum uenarentur in Syria, occiderat quidem eximiae magnitudinem feram solus, sed laeue humero usque ad ossa lacerato, ad ultimum periculi peruenerat. Id ipsum exprobrans ei, rex fortius quam locutus est fecit; nam feram non excepit modo sed etiam uno uulnere occidit. Fabulam, quae obiectum leoni a rege Lysimachum temere uulgauit, ab eo casu, quem supra diximus, ortam esse crediderim. («Entre estas fieras, como un león de tamaño poco usual se lanzara hacia el rey en persona para atacarlo, Lisímaco, que después fue rey, encontrándose por casualidad cerca de Alejandro, comenzó a enfrentarse a la fiera con su venablo. Pero el rey lo rechazó y le ordenó irse, añadiendo que él solo podía matar a un león tan bien como Lisímaco. En efecto una vez Lisímaco, cazando en Siria, había matado él solo a una fiera de extraordinario tamaño, pero herido en el hombro izquierdo hasta el hueso, había corrido un

11 Tal como, según expone Luciano de Samosata, habría hecho el propio Alejandro Magno con el historiador Aristobulo (Luc. *Hist. Conscr.* 12.17). Pero aún en esta anécdota, el rechazo del rey se debe a que el exceso de adulación del historiador, que lo vuelve capaz de realizar grandes hazañas sin esfuerzos —como matar elefantes con apenas disparar un dardo—, disminuye más que engrandece la gloria del propio monarca.



peligro extremo. El rey, reprochándole esto mismo, actuó con más valentía de lo que había hablado, pues no sólo se enfrentó a la fiera, sino que la mató de un solo golpe. De este evento que hemos mencionado creo yo que tuvo origen la leyenda según la cual Lisímaco había sido expuesto temerariamente por el rey a un león».., Curt. 8.1.14–17)

El narrador, asumiendo aquí además la primera persona del singular, plantea sin mencionar nombres ni fuentes, solo recurriendo al verbo impersonal *uulgauit*, cómo este acontecimiento terminó por confundirse con otras anécdotas de cacería, para acabar degenerando en una leyenda (*fabula*) según la cual el rey macedonio habría expuesto peligrosamente a su compañero ante un león. En algunas versiones incluso se afirmaba que había sido encerrado en una misma habitación con la fiera<sup>12</sup>. De nuevo encontramos una acotación digresiva del narrador en la que se propone señalar las falsedades o incorrecciones de sus antecesores; se trata en pocas palabras del mismo procedimiento discursivo que el empleado en la digresión arriba analizada. Sin embargo, se distinguen dos aspectos llamativos en este pasaje. El primero de ellos es la aparición de una construcción sintáctica similar a la que se observa en el pasaje sobre Ptolomeo: la frase comienza con el nombre propio del personaje en cuestión, aquí en caso nominativo, seguido de la oración de relativo *qui postea regnauit*. La presencia de una forma sintáctica que se repetirá en un contexto similar — cuando el narrador reprocha la difusión de anécdotas falsas sobre los sucesores de Alejandro que asumieron la diadema real — es demasiado llamativa como para no suponer que se está resaltando una condición especial de la persona a la que se nombra. Considera Van Dijk (1993: 70) que algunas estructuras sintácticas marcan los énfasis de los significados y que estos énfasis pueden tener implicaciones ideológicas: colocar una palabra al principio (el nombre propio de un compañero de Alejandro, en este caso) topicaliza el enunciado, mientras que la presencia de la oración de relativo que señala la posterior asunción del título de rey resalta el interés del narrador en asociar al personaje con las representaciones del *regnum* según la ideología romana.

El segundo elemento llamativo del pasaje es el uso explícito del término *fabula*. Cabe recordar que una larga tradición de la retórica romana, cuyos orígenes se remontan a la época helenística (Wiseman

<sup>12</sup> Estas anécdotas, en sus diferentes versiones, fueron transmitidas por varios historiadores y escritores, entre ellos Just. 15.3.6–10; Paus. 1.9.5; Plut. *Demetr.* 27.3; Sen. *Ira.* 3.17.2; Sen. *Clem.* 1.25.1; Val. Max. 9.3(ext).1; Plin. *Nat.* 8.23.



1993: 129–130), establecía una división tripartita de las narraciones en *fabula*, *argumentum* e *historia*<sup>13</sup>. De entre ellas, la *fabula* era la que no solo no era cierta, sino que además tampoco podía ser cierta por su poca semejanza con la realidad<sup>14</sup>. Respecto de las otras dos formas posibles, el *argumentum* era aquel que sin ser verdadero tiene verosimilitud<sup>15</sup> —el ejemplo principal dado por los retóricos es la comedia— y la *historia* era la exposición de hechos que realmente ocurrieron<sup>16</sup>. Si consideramos esta clasificación de los relatos, el narrador de las *Historiae* parece señalar implícitamente cómo, en el caso de la anécdota con Lisímaco, el paso del tiempo, unido a la degradación moral asociada a la condición de rey produjo también una degradación de la narración, que pasó de *historia* a *fabula*. Aún cuando esto no se enuncie de una forma tan evidente, la repetición de formas discursivas, de temas y de estructuras sintácticas en la anécdota sobre Ptolomeo parece indicar que su opinión, en ese caso, es similar.

### 3. La digresión de Arriano (Arr. An. 6.11.2–8)

Mientras que sobre Curcio hay un notable vacío de datos biográficos, con Arriano ocurre todo lo contrario. Se sabe que nació a fines del s. I d.C. en Nicomedia, Bitinia, en el seno de una familia griega; que vivió por lo menos hasta el año 140 d.C. y que fue un prolífico autor no sólo de historia sino también de filosofía. Fue discípulo del estoico Epicteto, de quien transcribió sus discursos y escribió además un compendio de su doctrina. Del título de su obra, *Anábasis de Alejandro* (Ἀλεξάνδρου Ἀνάβασις) se infiere su admiración por Jenofonte, cuya *Anábasis de Ciro* tomó como modelo para escribir la historia de la expedición asiática de Alejandro. Por su parte, el propio Arriano contaba con una notable experiencia política y militar: fue general del ejército romano y gracias a su pertenencia al círculo íntimo del emperador Adriano —bajo cuyo reinado se supone que escribió la *Anábasis*— alcanzó a ejercer altos cargos en el gobierno romano. Fue cónsul en los años 129–130 y gobernó como procónsul las provincias de Bética y de Capadocia; tras su retiro

<sup>13</sup> Esta clasificación de las *narrationes* se encuentra en Rhet. Her. 1.13; Cic. Inu. 1.27; Quint. Inst. 2.4.2.

<sup>14</sup> Neque ueras neque ueri similes continet res (Rhet. Her.); nec uerae nec ueri similes res continentur (Cic. Inu.); non a ueritate modo sed etiam a forma ueritate remota (Quint.).

<sup>15</sup> Ficta res quae tamen fieri potuit (Rhet. Her.; Cic. Inv.); falsum sed uero simile (Quint.).

<sup>16</sup> Gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota (Rhet. Her.; Cic. Inu.); gesta rei expositio (Quint.).

de la vida pública vivió en Atenas, donde recibió la ciudadanía y fue elegido arconte epónimo en el 146 (Sisti 2001: XI-XVI). Desde mediados del s. XIX, casi en coincidencia con el surgimiento de la escuela positivista de historiografía impulsada por Von Ranke, su texto —que hasta ese momento había tenido poca popularidad entre los estudiosos— pasó a gozar de gran fama entre los historiadores, puesto que se lo consideraba la más objetiva de todas las historias de Alejandro Magno que sobrevivieron de la Antigüedad. Sin embargo, a partir de los estudios de Bosworth (1976), se empezó a leer de manera más crítica su método histórico, que no carece de problemas en sus planteamientos ni está libre de parcialidades.

Encontramos también en el texto de Arriano un *excursus* historiográfico inmediatamente después del relato del acto heroico de Alejandro. En este sentido, se repite la modalidad discursiva propia del género de reprochar los errores o exageraciones de autores anteriores. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en las *Historiae*, la digresión de la *Anábasis* es mucho más extensa y en ella el narrador se detiene a examinar otros errores en los relatos históricos de la acción heroica de Alejandro, más allá de la participación de Ptolomeo. Indica, por ejemplo, que los historiadores solían señalar que el combate tuvo lugar en territorio de los ksudrakas, cuando verdaderamente ocurrió en el país de los malavas (Arr. An. 6.11.3)<sup>17</sup>. Sin embargo, en su afán por advertir defectos, regresa a episodios cronológicamente anteriores: se detiene, por ejemplo, a discutir la ubicación exacta del sitio en que tuvo lugar la batalla final de las tropas de Alejandro con el rey persa Darío III (Arr. An. 6.11.4–6). Pero el fragmento de mayor interés para nuestro análisis es el que dedica a la cuestión de la participación del futuro rey de Egipto en el combate narrado:

τὸ δὲ δὴ μέγιστον πλημμέλημα τῶν συγγραψάντων τὰ ἀμφὶ Ἀλέξανδρον ἐκεῖνο τίθεται ἔγωγε. Πτολεμαῖον γὰρ τὸν Λάγου ἔστιν οἱ ἀνέγραψαν ξυναναβῆναί τε Ἀλεξάνδρῳ κατὰ τὴν κλίμακα ὁμοῦ Πευκέστα καὶ ὑπερασπίσαι κειμένου, καὶ ἐπὶ τῷδε Σωτῆρα ἐπικληθῆναι τὸν Πτολεμαῖον: καίτοι αὐτὸς Πτολεμαῖος ἀναγέγραφεν οὐδὲ παραγενέσθαι τούτῳ τῷ ἔργῳ, ἀλλὰ στρατιᾶς γὰρ αὐτὸς ἡγούμενος ἄλλας μάχεσθαι μάχας καὶ πρὸς ἄλλους βαρβάρους («Pero considero que el error más grande de todos los que escribieron acerca de Alejandro es el siguiente. Algunos dejaron registro de que Ptolomeo, hijo de Lago, subió la escalera con Alejandro al igual que Peucestas y que lo cubrió con su escudo cuando yacía herido en tierra y que por esto recibió el sobrenombre de

<sup>17</sup> La confusión entre ambos pueblos era habitual entre griegos y romanos, cf. *supra* n. 2.

‘Salvador’. Y, sin embargo, el propio Ptolomeo escribió que no estuvo presente en esta acción, sino que estaba al frente de sus propios ejércitos combatiendo en otras batallas y contra otros bárbaros», Arr. An. 6.11.8)

Desde el punto de vista de la construcción narratológica, puede hacerse una comparación con el *excursus* de las *Historiae*. Allí la digresión funcionaba como una pausa narrativa, que mantenía la tensión del relato, pues estaba colocada en medio de dos escenas. En cambio, en la *Anábasis*, la digresión aparece inmediatamente después de que el narrador relate la curación de Alejandro, que en cuanto a su duración es presentada no como una escena sino como un sumario (Genette 1989: 151–155), es decir, como un relato acelerado en el que el tiempo de la narración es mucho menor que el tiempo de lo narrado. Así pues, la digresión en la *Anábasis* es una pausa narrativa que se limita a cumplir una función informativa, sin añadir suspenso adicional u otros efectos en la duración del relato.

Encontramos entonces en el texto el motivo recurrente del reproche a los errores y descuidos de los historiadores anteriores, que en este caso son mencionados de manera más genérica, sin nombres propios. Pero el narrador informa de muchos más datos que el de las *Historiae*. No solo se discute la presencia de Ptolomeo en el combate sino también otros detalles, como el hecho de que este habría subido al muro junto con Alejandro y lo habría protegido con su escudo cuando estuvo en peligro de muerte, un relato que coincide con el testimonio de Plutarco (cf. *supra*). Más aún, también se explica que según esta versión, el futuro rey de Egipto habría recibido el título de Σωτήρ (salvador) por haber salvado en esa ocasión la vida del rey macedonio. Sin embargo, es sabido que dicho título le fue otorgado mucho después, cuando asumió la diadema real de Egipto en el año 305 a.C.

El narrador de la *Anábasis* apela, al igual que el de las *Historiae*, al testimonio de la propia historia escrita por Ptolomeo, en la que este afirmaba no haber estado presente en la batalla puesto que estaba al mando de sus tropas en otra región, combatiendo contra otras tribus indias. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía en el otro texto, no parece encontrarse aquí ninguna argumentación del narrador para justificar la validez o la autoridad del relato de Ptolomeo. Esto se debe a una razón muy concreta: dicha justificación se encuentra en el prólogo de la obra, es decir, en su mismo comienzo:

Πτολεμαῖος ὁ Λάγου καὶ Ἀριστόβουλος ὁ Ἀριστοβούλου ὅσα μὲν ταῦτ’ ἄμφω περὶ Ἀλεξάνδρου τοῦ Φιλίππου συνέγραψαν ταῦτα ἐγὼ ὡς πάντῃ ἀληθῆ

ἀναγράφω [...] ἐμοὶ Πτολεμαῖός τε καὶ Ἀριστόβουλος πιστότεροι ἔδοξαν ἐς τὴν ἀφήγησιν, ὁ μὲν ὅτι συνεστράτευσεν βασιλεῖ Ἀλεξάνδρῳ, Ἀριστόβουλος, Πτολεμαῖος δὲ πρὸς τῷ ξυστρατεῦσαι ὅτι καὶ αὐτῷ βασιλεῖ ὄντι αἰσχροτέρων ἢ τῷ ἄλλῳ ψεύσασθαι ἦν («De todo lo que Ptolomeo, hijo de Lago, y Aristobulo, hijo de Aristobulo, escribieron acerca de Alejandro, hijo de Filipo, yo transcribo aquello en que ambos coinciden, dándolo todo por verdadero. [...] pero en mi opinión Ptolomeo y Aristobulo son los más creíbles en su relato, Aristobulo porque participó en la expedición junto con el rey Alejandro, Ptolomeo porque, además de haber participado también, siendo él mismo rey habría sido más deshonesto que para cualquier otro el acto de mentir», Arr. An. 1 pr.)

En las primeras líneas, el narrador expone lo que podríamos denominar su método histórico. Considera como hechos verdaderos todo aquello en lo que coincidan los relatos de los dos historiadores a los que considera más creíbles en su relato (πιστότεροι ... ἐς τὴν ἀφήγησιν) a los que señala con su nombre y patronímico: Aristobulo, hijo de Aristobulo, y Ptolomeo, hijo de Lago. Luego justifica su elección. En primer lugar, estos dos autores han sido testigos de primera mano de los acontecimientos que narran. Si nos atuviéramos, como señalamos antes, a la terminología narratológica, debemos suponer entonces que sus historias contaban con narradores homodiegéticos, que forman parte como personajes (aunque menores) de la historia que narran, frente a los narradores heterodiegéticos de los relatos de Clitarco y Timágenes (Genette 1983: 299). En este aspecto, Arriano, como buen historiador griego, se enmarca en la tradición helénica de la *autopsía* (αὐτοψία) como elemento central del método histórico. Esta idea, desarrollada primero por Heródoto y consolidada después por Tucídides, hacía de la vista (ὄψις), es decir, del testimonio ocular, la prueba última de verdad (Schepens 2007: 42-48). Como más de cuatro siglos separaban a Arriano de las *res gestae* de Alejandro, el recurso de la propia *autopsía* resultaba imposible a efectos prácticos; sin embargo, el hecho de que dos autores como Ptolomeo y Aristobulo hayan sido testigos oculares de los acontecimientos que narran les otorga, en la concepción griega de la historia, una credibilidad superior a la de los demás. Esto, por supuesto, es apenas la percepción de Arriano. Recientemente Squillace (2018: 133-135), partiendo del análisis de los fragmentos citados por el historiador de Nicomedia, planteó que el texto de Aristobulo preservaba la «propaganda oficial» de la expedición de Alejandro, mientras que la historia de Ptolomeo se propondría ofrecer, al menos en algunos pasajes, una perspectiva más cercana a la realidad, probablemente con el fin de ganarse la simpatía para su proyecto cultural de la escuela peripatética,

con la que Alejandro se había enemistado tras el asesinato de Calístenes, sobrino de Aristóteles e historiador oficial de la expedición asiática.

Pero además de la *autopsía*, el narrador de la *Anábasis* menciona un segundo motivo de fiabilidad, que alcanza solo a uno de los autores, a Ptolomeo. Para ello, remite a su condición de rey señalando que para alguien que alcanzara la diadema real sería más digno de vergüenza, más deshonroso (*αἰσχρότερον*) el acto de mentir (*ψεύσασθαι*). Encontramos dos claros contrastes con lo que sucedía con la institución monárquica en las *Historiae*. En el texto del narrador romano la condición de rey (de Ptolomeo, pero también la de Lisímaco) era mencionada de manera sucinta, con una oración de relativo, y se presuponía —siguiendo la lectura que propusimos en la sección anterior— que degradaba antes que validaba un testimonio determinado, por lo que la fiabilidad debía buscarse en otros motivos. En la *Anábasis*, en cambio, la condición de rey es señalada de forma explícita por el narrador como una forma de autoridad que otorga confianza, validez al testimonio. Que un rey mintiera, nos dice, sería siempre algo deshonroso. Para este narrador no es importante, como lo era para el de las *Historiae*, analizar la «lógica interna» o la «verosimilitud narrativa», por así decir, del testimonio. En este ejemplo, es la condición misma del monarca lo que convierte a sus palabras en una forma de verdad de manera intrínseca. De esta manera, se encuentra una valoración claramente positiva de la figura del monarca como narrador y como testigo digno de confianza.

Esta valoración, que hace del rey una suerte de «narrador ideal» o «testigo ideal», es desde luego la expresión discursiva de una posición ideológica en su estrategia más básica, consistente en poner énfasis en los aspectos positivos del propio campo (Van Dijk 2003: 57–58). Señala Bravo García (1982: 67–69) que el trasfondo de este argumento en favor de la credibilidad del monarca podría encontrarse en algunas lecturas de las doctrinas cínico-estoicas que concebían la existencia de un «rey ideal»<sup>18</sup> que encarnara un cierto ideal panhelénico y cosmopolita y aspirara incluso a una relativa superación de las barreras entre griegos y bárbaros; ideales todos que tuvieron una gran difusión en época helenística (Bravo García 1982: 52–56). También indica el estudioso que la reaparición, en una obra de Sinesio de Cirene escrita muchos años después, de la misma frase sobre la credibilidad referida a Ptolomeo para hacer mención a una anécdota menor que no se encuentra en la

<sup>18</sup> Que no pocos autores habían intentado asociar a la figura del propio Alejandro, como el historiador cínico Onesícrito.



*Anábasis* podría indicar que el argumento se encontraba en una fuente común utilizada por ambos autores. Sin embargo, más allá de cuestiones de crítica textual o de posibles lecturas filosóficas, es posible leer en el argumento del rey como narrador ideal, desde la perspectiva del análisis crítico del discurso, una manifestación del contexto ideológico-cultural en el texto. La monarquía, en un entorno griego imperial de herencia helenística, estaba vista con luces mucho más positivas, pues el *basileus*, después de tantos siglos de ser la institución central en el Mediterráneo oriental griego, no era necesariamente visto con el grado de sospecha y temor con que se concebía al *rex* en el contexto cultural romano de los primeros años del principado. Si bien Arriano participaba activamente, como muchos otros griegos, en la administración romana, no podía desprenderse tan fácilmente de su bagaje cultural helénico. Mucho menos cuando debía a ello, probablemente, el participar del círculo íntimo de un emperador filoheleno como Adriano. Además, la progresiva naturalización de la institución del principado hacia el s. II d.C. hacía mucho más aceptable una revalorización incluso «moral» de la monarquía, algo todavía muy difícil de aceptar en el momento de escritura de las *Historiae*.

#### 4. Conclusiones

En los textos de Curcio y de Arriano, se encuentran digresiones de carácter historiográfico que además remiten a un mismo episodio del relato. En los dos pasajes, los narradores asumen un motivo tópico del discurso historiográfico en la Antigüedad, que implicaba la necesidad de criticar los errores, mentiras o exageraciones de sus predecesores, de las fuentes. Los dos narradores se proponen revisar un error repetido por sus antecesores en la profesión apelando a la autoridad de un determinado historiador, Ptolomeo, que además es en este caso un personaje directamente involucrado en los hechos que narra, es decir, un narrador homodiegético según la terminología del análisis narratológico.

Sin embargo, aquí terminan las coincidencias. La argumentación utilizada por los dos narradores para validar la autoridad de Ptolomeo en tanto que narrador difiere notablemente, lo cual responde a diferencias ideológicas y culturales (es decir, contextuales) que se manifiestan en el texto de diversas maneras. El narrador de las *Historiae* está imbuido en la ideología romana según la cual el *regnum*, entendido como el ejercicio del poder unipersonal de manera despótica, es algo claramente



negativo: el *rex* es siempre un *tyrannus*. Es por ello por lo que, como hemos demostrado en nuestro análisis, parece sugerir mediante ciertos usos sintáctico-semánticos que, de la misma manera que la condición de rey degrada moralmente a las personas —uno de los temas principales de las *Historiae* (Baynham 1998: 11–12)—, también los relatos creados alrededor de una figura monárquica están predestinados a sufrir una corrupción, a pasar de *historiae* a *fabulae*, pues en última instancia solo pretenden ensalzar la gloria personal del rey. La comparación de la digresión sobre Ptolomeo con otra similar sobre Lisímaco, en la que se encuentran recursos similares, nos permite confirmar esta hipótesis de lectura. Por todo esto, para el narrador de las *Historiae* la autoridad del testimonio del rey de Egipto debe buscarse en motivos intratextuales, es decir, en la «verosimilitud interna» de su propio relato: este no podría dejar pasar una oportunidad de engrandecer su propia gloria si no tuviera un buen motivo para hacerlo.

Con el narrador de la *Anábasis*, en cambio, sucede algo muy diferente. Por un lado, se inserta explícitamente en una tradición historiográfica que destaca la importancia de la *autopsía* como método, algo que estaba solo ligeramente insinuado en las *Historiae* con la mención del nombre de dos historiadores que no habían sido testigos en primera persona de la expedición de Alejandro. Pero, por otra parte, adopta una postura diametralmente opuesta a la del narrador romano, puesto que entiende la condición de monarca como algo claramente positivo, que otorga a Ptolomeo una suerte de distinción como «testigo ideal», como narrador digno de la máxima confianza, una condición que se alcanza por motivos extratextuales. Esto es la manifestación discursiva de una ideología griega imperial, asiática en su contexto geográfico, de fuerte influencia helenística, y adaptada también a la evolución de la institución del principado en el s. II d.C., en la que la figura del *basileus* era concebida con una carga semántica mucho menos negativa que la del *rex* en Roma.

## Referencias bibliográficas

- ATKINSON, J.E. (1980) *A Commentary on Q. Curtius Rufus Historiae Alexandri Magni. Books 3 and 4*, Ámsterdam-Uithoorn, J.C. Gieben
- BAL, M. (1990) *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- BARDON, H. (1966) *Quinte-Curce. Histoires*, París, Les Belles Lettres.

- BAYNHAM, E. (1998) *Alexander the Great. The Unique History of Quintus Curtius*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- BAYNHAM, E. (2003) «The Ancient Evidence for Alexander the Great», en J. Roisman (ed.), *Brill's Companion to Alexander the Great*, Leiden/Boston, Brill, 3-29.
- BOSWORTH, A.B. (1976) «Errors in Arrian», *Classical Quarterly* 26, 117-139.
- BOSWORTH, A.B. (1988) *From Arrian to Alexander. Studies in Historical Interpretation*, Oxford, Clarendon Press.
- BOSWORTH, A.B. (1996) *Alexander and the East. The Tragedy of Triumph*, Oxford, Oxford University Press.
- BOSWORTH, A.B. (2003) «The Indian Campaigns, 327-325 BC», en J. Roisman (ed.), *Brill's Companion to Alexander The Great*, Leiden/Boston, Brill, 159-168.
- BRAVO GARCÍA, A. (1982) «Introducción» en A. Guzmán Guerra, *Arriano. Anábasis de Alejandro Magno. Libros I-III*, Madrid, Gredos, 7-95.
- ERRINGTON, R.M. (1969) «Bias in Ptolemy's History of Alexander», *Classical Quarterly* 19, 233-242.
- GENETTE, G. (1989) *Figuras III*, Madrid, Lumen.
- GENETTE, G. (1991) *Fiction et diction*, París, Éditions du Seuil.
- PEARSON, L. (1960) *The Lost Historians of Alexander the Great*, Nueva York/Oxford, American Philological Association-Blackwell.
- PRANDI, L. (1996) *Fortuna e realtà dell'opera di Clitarco*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- ROISMAN, J. (1984) «Ptolemy and His Rivals in His History of Alexander», *Classical Quarterly* 34, 373-385.
- SCHEPENS, G. (2007) «History and Historia: Inquiry in the Greek Historians», en J. Marincola (ed.) *A Companion to Greek and Roman Historiography*, vol. 1, Malden/Oxford, Blackwell, 39-55.
- SISTI, F. (2000) «Introduzione», en F. Sisti *Arriano. Anabasi di Alessandro*, vol. I, Roma/Milán, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, XI-LXV.
- SORDI, M. (1982) «Timagene di Alessandria: uno storico ellenocentrico e filo-barbaro», *ANRW II* 30.1, 775-797.
- SQUILLACE, G. (2018) «Alexander after Alexander: Macedonian Propaganda and Historical Memory in Ptolemy and Aristobulus' Writings», en K.R. Moore (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*, Leiden/Boston, Brill, 119-139.
- VAN DIJK, T.A. (2001) «Critical Discourse Analysis», en D. Schiffrin et al. (eds.), *The Handbook of Discourse Analysis*, Malden/Oxford, Blackwell, 352-371.
- VAN DIJK, T.A. (2003) *Ideología y discurso*, Barcelona, Ariel.
- WISEMAN, T.P. (1993) «Lying Historians. Seven Types of Mendacity», en C. Gill & T.P. Wiseman (eds.), *Lies and Fiction in the Ancient World*, Exeter, University of Exeter Press, 38-87.



# Didáctica de las lenguas clásicas

---



---

# Propuesta didáctica para integrar literatura y pervivencia: Medea y Antígona toman la pantalla

Didactic Proposal for Integrating Literature and Reception: Medea and Antigone on Screen

EVELING GARZÓN FONTALVO

Universidad Autónoma de Madrid  
eveling.garzon@uam.es

DOI: 10.48232/eclas.159.08

Recibido: 13/05/2021 — Aceptado: 24/05/2021

**Resumen** ▪ Este artículo presenta una propuesta didáctica cuyo objetivo es trabajar de forma conjunta la enseñanza de un género literario, la tragedia griega, y la pervivencia en el cine de dos heroínas clásicas, Medea y Antígona. En concreto, esta propuesta plantea comenzar por la lectura de la *Medea* de Eurípides para, a la luz de esta tragedia y de una serie de preguntas guía, analizar cómo se actualiza el mito en las adaptaciones cinematográficas *Medea* (Pasolini 1969) y *Así es la vida...* (Ripstein 2000), basadas respectivamente en las *Medeas* de Eurípides y Séneca. A continuación, con el fin de garantizar la efectiva asimilación y apropiación de los contenidos relacionados con la tragedia griega, este trabajo propone el desarrollo de un proyecto grupal por parte de los alumnos: la creación de un tráiler basado en una reinterpretación actual de la *Antígona* de Sófocles.

**Palabras clave** ▪ didáctica; tragedia; pervivencia; cine

**Abstract** ▪ This paper presents a didactic proposal to address jointly the teaching of Greek tragedy and of the reception of two classical heroines in the cinema: Medea and Antigone. More precisely, the proposal suggests starting off by reading Euripides' *Medea*, which, together with a series of driving questions, will be useful to analyze how the myth is reflected in the film adaptations *Medea* (Pasolini 1969) and *Así es la vida...* (Ripstein 2000), based on Euripides' and Seneca's *Medeas*, respectively. After that, in order to ensure the understanding and comprehension of the subject of Greek tragedy, a group project is proposed aimed to make students work together on creating a trailer based on a current reinterpretation of Sophocles' *Antigone*.

**Keywords** ▪ didactics; tragedy; reception; film



## 1. Introducción y objetivos

La propuesta didáctica «Medea y Antígona toman la pantalla» está pensada para ser aplicada en el marco de la asignatura Griego II de Bachillerato y pretende integrar la enseñanza de dos contenidos: por una parte, el de la tragedia como género literario, recogido en el currículo oficial de la mencionada asignatura dentro del bloque literatura (RD 1105/2014) y, por otra, el vinculado con la pervivencia de las figuras de Medea y Antígona en el cine<sup>1</sup>.

Para ello, plantea, en primera instancia, abordar el estudio de la tragedia griega por medio del análisis de dos obras cinematográficas —*Medea* (Pasolini 1969) y *Así es la vida...* (Ripstein 2000), basadas en las *Medeas* de Eurípides y Séneca, respectivamente<sup>2</sup>—. En segundo término, propone consolidar este aprendizaje mediante el desarrollo de un proyecto grupal por parte de los alumnos: la creación de un tráiler basado en una reinterpretación actual de la tragedia *Antígona* de Sófocles<sup>3</sup>.

Los elementos que configuran esta propuesta encuentran su justificación en los siguientes motivos:

- (i) En primer lugar, el hecho de que se analicen obras cinematográficas y de que el producto final del proyecto sea un tráiler se explica en función de la importancia que en nuestra sociedad tiene lo visual. En este sentido, tal como afirma Hainsworth, «the modern heroic medium is film» (Hainsworth 1991: 148).
- (ii) En segunda instancia, al proponer que los estudiantes creen una reinterpretación de la tragedia *Antígona*, se busca fomentar una capacidad que no suele promoverse con mucha frecuencia en el área de clásicas: la creatividad.
- (iii) Por último, el que las tragedias que se analizan tengan como protagonistas heroínas tiene por objetivo atender al elemento transversal del currículo relacionado con la igualdad efectiva entre hombres y mujeres (RD 1105/2014, art. 6); a este respecto, se pretende que las estudiantes se sientan particularmente «representadas» en esta

<sup>1</sup> Con todo, esta propuesta es susceptible de adaptarse a otros niveles escolares y asignaturas, dado que, en particular, los contenidos de pervivencia se suelen trabajar de forma transversal.

<sup>2</sup> Conviene precisar que, aunque *Así es la vida...* tome como modelo la *Medea* de Séneca, por lo que respecta a las escenas que se proponen para analizar, las diferencias frente al modelo eurípideo no llegan a ser significativas.

<sup>3</sup> Sobre la educación en cine para primaria y secundaria, cf. Ambrós & Breu 2007; para el caso concreto del llamado cine de romanos y su aplicación didáctica, cf. Lillo 1994.

propuesta didáctica, habida cuenta de que gran parte —por no decir todos— los textos clásicos que se trabajan en el aula tienen como autores hombres.

Esta propuesta persigue los objetivos didácticos que se enuncian a continuación:

- Reconocer las principales características que presenta la tragedia griega como género literario.
- Identificar las distintas partes que componen las tragedias *Medea* de Eurípides y *Antígona* de Sófocles.
- Reflexionar sobre la pervivencia en el cine de las figuras de Medea y Antígona.
- Asimilar y apropiarse de la *Antígona* de Sófocles por medio de la creación de un tráiler basado en una reinterpretación actual de esta tragedia.

En este punto conviene indicar que, para el planteamiento del proyecto grupal, se han tenido en cuenta algunos de los elementos que, según Larmer y Mergendoller (2012), debe incluir un buen proyecto de acuerdo con la metodología Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP o PBL, *Project-based learning*)<sup>4</sup>. Desde este enfoque, el proyecto que aquí se propone incluye: contenido significativo, necesidad de saber, voz y voto para los alumnos, competencias del s. XXI, retroalimentación y revisión, y presentación del producto final ante una audiencia.

En consecuencia, con el desarrollo de este proyecto grupal, se espera que los estudiantes adquieran un rol más activo en clase, se favorezca su motivación académica y se involucren diferentes procesos de comunicación; en otras palabras, se busca obtener con él parte de los beneficios que se le atribuyen a la metodología ABP<sup>5</sup>.

## 2. Desarrollo de la propuesta

Una vez presentado el marco general de la propuesta didáctica, es el momento de detallar los aspectos necesarios para poder implementarla

<sup>4</sup> Una descripción general de esta metodología puede verse en Harmer & Stokes 2014, Harwell 1997, Larmer *et al.* 2015 y Pérez de Albéniz *et al.* 2021.

<sup>5</sup> Es necesario puntualizar que esta metodología tan solo se utiliza parcialmente en esta propuesta, dado que los estudiantes no adquieren todos los conocimientos de la «unidad» al completar el proyecto grupal —tal como afirman Larmer & Mergendoller (2010) que debería suceder con el ABP—, sino que también adquieren una parte de ellos a través de otras actividades.

en el aula: periodización, secuenciación y descripción de las actividades (§ 2.1), tipos, criterios y herramientas de evaluación (§ 2.2) y recursos (§ 2.3).

### 2.1. *Periodización, secuenciación y descripción de las actividades*

La propuesta «Medea y Antígona toman la pantalla» está concebida para desarrollarse en seis sesiones de al menos cincuenta minutos. En vista de que el foco de la asignatura Griego II suele estar en los contenidos lingüísticos y en la traducción, se plantea que las sesiones se desarrollen a lo largo de un trimestre, dedicando de esta manera una clase semanal o quincenal para la implementación de esta propuesta en el aula. A continuación, se describen las distintas actividades que componen cada sesión:

#### 2.1.1. *Primera sesión*

##### 2.1.1.1. Presentación

En esta primera sesión se comenzará con la presentación de los contenidos y actividades; de esta forma, los estudiantes tendrán un panorama de lo que se espera aprendan y hagan a lo largo de las seis sesiones.

##### 2.1.1.2. Fase de activación

A continuación, se introducirá a los alumnos en el tema de la figura de Medea a través de la lectura de un artículo de prensa; este documento que informa sobre el asesinato de un niño a manos de su padre como venganza hacia su (ex)pareja (cf. § 2.3.1) busca generar el interés de los estudiantes al conectar un tema de actualidad con un referente clásico. A partir de aquí, la profesora<sup>6</sup> ahondará en el concepto relativamente reciente de «síndrome de Medea».

##### 2.1.1.3. Lectura de fragmentos de la tragedia *Medea* por grupos

Se entregará a los estudiantes fragmentos de la *Medea* de Eurípides en castellano para que los lean en pequeños grupos informales (cf. § 2.3.2). Cabe señalar que los distintos fragmentos abarcan la totalidad de la tragedia y que a cada grupo se le asignará uno diferente.

<sup>6</sup> Como autora del artículo, empleo la forma en femenino; sin embargo, me refiero también a profesores.

### 2.1.2. Segunda sesión

#### 2.1.2.1. Ejercicio de expresión oral

La profesora pedirá a los estudiantes que por turnos narren lo que ocurre en términos de acción dramática en cada uno de los fragmentos. El objetivo de esta actividad es armar entre toda la clase el hilo narrativo de la tragedia.

#### 2.1.2.2. Visionado de algunas escenas de *Medea* y *Así es la vida...*

En esta parte de la sesión, se mostrará a los estudiantes una selección de escenas de las películas *Medea* (Pasolini 1969) y *Así es la vida...* (Ripstein 2000) (cf. § 2.3.3). Con esta actividad se pretende que los alumnos tengan una visión general sobre estas dos actualizaciones de la tragedia *Medea*<sup>7</sup>. Asimismo, la profesora contextualizará ambas obras cinematográficas con el fin de reflexionar sobre la flexibilidad del mito; es decir, de explicar a los estudiantes cómo el mito de Medea es adaptado por los directores de cine —al igual que los autores antiguos lo hacían— para establecer un diálogo con su público contemporáneo.

### 2.1.3. Tercera sesión

#### 2.1.3.1. Establecimiento de correspondencias entre las escenas vistas y los fragmentos leídos

La clase comenzará con una actividad guiada por la profesora en la que los estudiantes deberán establecer correspondencias —si es que las hay— entre las escenas de ambas películas y los fragmentos de la *Medea* de Eurípides (cf. n. 2).

#### 2.1.3.2. Evaluación formativa individual: preguntas guía sobre la actualización del mito

Para verificar la efectiva participación de los estudiantes en clase, se les pedirá que realicen una pequeña práctica individual; esta consiste en que respondan a una serie de preguntas en torno a cómo se realiza la actualización de la tragedia *Medea* en la película *Así es la vida...* y a

<sup>7</sup> Para un análisis de la relación entre mitos clásicos y cine, cf. MacKinnon 1986, McDonald 1983 y Winkler 2001; para el caso concreto de las representaciones cinematográficas basadas en *Medea*, cf. Fernández 2017.

cuáles son los aspectos que más les han llamado la atención al respecto (cf. § 2.3.4). Esta práctica individual permitirá identificar —en cierta medida— las habilidades e intereses de cada estudiante con miras a la configuración de los grupos de trabajo para el proyecto final.

#### 2.1.3.3. Breve explicación del género trágico y lectura de fragmentos de la tragedia *Antígona* por grupos

Por último, la profesora pasará a explicar el género de la tragedia (características principales, partes, autores y obras más representativos). A continuación, entregará diversos fragmentos en castellano de la *Antígona* de Sófocles a los estudiantes para que por grupos los lean, comenten algunas características del género e identifiquen a qué parte de la tragedia corresponde el fragmento asignado (cf. § 2.3.5). Por cuestiones de tiempo, se contempla la posibilidad de continuar con esta actividad en casa<sup>8</sup>.

#### 2.1.4. Cuarta sesión

##### 2.1.4.1. Activación: visionado del tráiler de *Antigone*

En la primera parte de la clase los estudiantes verán el tráiler de *Antigone* (Deraspe 2019), película basada en la *Antígona* de Sófocles (cf. § 2.3.6); el objetivo de esta actividad es que tengan un referente de lo que puede ser una actualización cinematográfica de esta tragedia.

##### 2.1.4.2. Formación de los grupos

De acuerdo con las habilidades y gustos reflejados por los estudiantes en sus respuestas a la práctica de la sesión anterior, la profesora formará los grupos de trabajo para el proyecto final y distribuirá entre los miembros de cada grupo los siguientes roles: director, guionista, director de fotografía y técnico de sonido. Se espera con esto contribuir a que los alumnos se impliquen más en el proyecto, en vista de que se han tenido en cuenta sus intereses.

<sup>8</sup> Dado que el teatro en general y la tragedia en particular son contenidos propios de la asignatura, existe la posibilidad de que se hayan abordado con anterioridad en clase; en tal circunstancia, podría dedicarse algo más de tiempo a la lectura de la *Antígona* o —incluso— al desarrollo de otras actividades de las sesiones subsiguientes.

#### 2.1.4.3. Proyecto grupal: creación de un tráiler basado en una nueva actualización de *Antígona*

Los estudiantes comenzarán a crear por grupos su propuesta de actualización de la tragedia *Antígona* para, acto seguido, diseñar un tráiler que plasme su idea. Con el fin de ayudar a los alumnos en este proceso, se les pedirá, en primer lugar, que resuelvan una serie de preguntas guía encaminadas a centrar su propuesta (cf. § 2.3.7) y, en segundo término, que completen un esquema de guion gráfico (cf. § 2.3.8). Al final de la clase, la profesora recogerá ambos documentos a fin de hacer una evaluación formativa, es decir, de ofrecer a los estudiantes una retroalimentación sobre sus proyectos.

#### 2.1.5. Quinta sesión

##### 2.1.5.1. Entrega de la retroalimentación

Primero, se entregará a los distintos grupos la retroalimentación hecha a sus proyectos y se clarificarán las dudas que surjan al respecto.

##### 2.1.5.2. Ensayo general por grupos

El resto de la sesión se dedicará a la inclusión o adaptación de los cambios propuestos por la profesora y al ensayo general para la grabación del tráiler.

#### 2.1.6. Sexta sesión

##### 2.1.6.1. Presentación del producto final de los proyectos

Durante esta sesión se proyectarán los tráileres preparados por los distintos grupos. Como forma de reconocimiento al trabajo, se puede plantear a la clase hacer una votación para premiar distintos aspectos de los videos; por ejemplo, mejor actor o actriz, mejor fotografía, mejor guion o historia, etc.<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Este concurso se contempla como una opción y, por tanto, *a priori* no tiene una repercusión en la evaluación.



### 2.1.6.2. Cierre de la unidad

Para concluir con la unidad, la profesora recapitulará todos los contenidos abordados a lo largo de las seis sesiones y ofrecerá a los estudiantes la posibilidad tanto de comentar las cuestiones que les han causado un mayor interés o dificultad como de realizar una evaluación informal sobre las actividades programadas.

## 2.2. Tipos, criterios y herramientas de evaluación

De acuerdo con la descripción de las sesiones, esta propuesta didáctica incluye diferentes tipos de evaluación:

En primer lugar, se encuentra la resolución individual de las preguntas sobre la actualización de la tragedia *Medea* en la película *Así es la vida...* (cf. § 2.1.3.2); esta tarea constituye una evaluación de seguimiento y ayudará a verificar que los alumnos se encuentran participando efectivamente en la consecución de los objetivos formativos.

Por su parte, las entregas que permitirán dar retroalimentación a los estudiantes o, en otras palabras, darles información oportuna acerca de la calidad de su trabajo consisten en las preguntas guía que buscan centrar la propuesta de adaptación y en el esquema de guion gráfico para el tráiler (cf. § 2.1.4.3).

Tanto la tarea de seguimiento como las diseñadas para dar retroalimentación tienen carácter formativo en esta propuesta, de modo que solo se valorará su entrega en los plazos acordados.

Finalmente, se propone que la evaluación sumativa, esto es, aquella que tiene valor para la calificación de la asignatura, contemple los siguientes criterios y porcentajes:

- Entrega de las tareas de seguimiento y de retroalimentación (sesiones 3 y 4), un 25% de la nota.
- Calidad del tráiler basado en una actualización de la tragedia *Antígona* (sesión 6), un 75% de la nota.

Desde la anterior perspectiva, esta propuesta didáctica comprende la asignación de una nota en base diez que debería tener una repercusión de al menos un 20% en la calificación trimestral de la asignatura.

Por otra parte, se propone como instrumento de evaluación para el tráiler la siguiente rúbrica:

	SOBRESALIENTE (3 PUNTOS)	REGULAR (2 PUNTOS)	INSUFICIENTE (1 PUNTOS)	NOTA
CREATIVIDAD E IMPACTO EMOCIONAL	El tráiler capta la atención del espectador y establece una conexión emocional con él.	El tráiler capta parcialmente la atención del espectador y establece una conexión emocional limitada con él.	El tráiler no capta la atención del espectador y no establece ningún tipo de conexión emocional con él.	
CONTENIDO Y NARRACIÓN	Se reconocen fácilmente cuáles son los hitos de la narración, dejando claro en qué consiste la historia.	Se reconocen algunos de los hitos de la narración, de modo que la historia queda medianamente clara.	No se reconocen los hitos de la narración, por lo que la historia no queda clara.	
DIÁLOGOS	Todos los diálogos de los personajes están bien seleccionados y ayudan al espectador a construir la historia.	Algunos diálogos de los personajes están bien seleccionados y ayudan al espectador a construir, aunque con dificultad, la historia.	Los diálogos de los personajes no están bien seleccionados y no ayudan al espectador a construir la historia.	
IMAGEN Y SONIDO	La calidad de la imagen y del audio es buena. Las imágenes y sonidos del tráiler se encuentran claramente relacionados con la historia.	La calidad de la imagen y del audio es aceptable. Las imágenes y sonidos del tráiler se encuentran parcialmente relacionados con la historia.	La calidad de la imagen y del audio es mala. Las imágenes y sonidos del tráiler no muestran relación alguna con la historia.	
PERSONAJES	Los personajes están bien caracterizados y los actores que los interpretan transmiten las emociones propias de cada escena.	Los personajes están medianamente caracterizados y los actores transmiten, pero solo de forma parcial, las emociones propias de cada escena.	Los personajes no están caracterizados y los actores no transmiten las emociones propias de cada escena.	
TOTAL <sup>10</sup>				

**Tabla 1** ■ Rúbrica para la evaluación del tráiler

<sup>10</sup> Para obtener la calificación del tráiler, esta puntuación en base quince deberá multiplicarse por cinco.

En este punto conviene indicar que, en caso de que se llegue a hacer el concurso que se propone en la sesión final, cabe la posibilidad de entregar esta misma rúbrica a los estudiantes para que valoren más fácilmente los tráileres de sus compañeros.

Por último, se ofrece a continuación una rúbrica cuyo objetivo es identificar los aspectos positivos y negativos del conjunto de la propuesta didáctica, una vez que se ha llevado a cabo en el aula, con miras a su mejora. Esta rúbrica evalúa tres ejes fundamentales: consecución de los objetivos didácticos, planteamiento general de la propuesta y coherencia con labor docente desempeñada.

	SOBRESALIENTE (3 PUNTOS)	REGULAR (2 PUNTOS)	INSUFICIENTE (1 PUNTOS)	NOTA OBSERVACIONES <sup>11</sup>
CONSECUCCIÓN DE LOS OBJETIVOS DIDÁCTICOS	Se han conseguido todos los objetivos didácticos propuestos.	Se han conseguido algunos de los objetivos propuestos.	Ninguno de los objetivos didácticos se ha conseguido.	
	Los objetivos no deben modificarse ni es necesario eliminar o incluir otros.	Algunos de los objetivos deben modificarse y otros deben incluirse o eliminarse.	Todos los objetivos didácticos deben replantearse.	
PLANTEAMIENTO GENERAL DE LA PROPUESTA	Todas las actividades (así como su secuenciación) contribuyen a la consecución de los objetivos didácticos.	Solo algunas de las actividades (y en parte su secuenciación) se muestran útiles para la consecución de los objetivos.	Ninguna de las actividades (ni su secuenciación) contribuye a la consecución de los objetivos didácticos.	

<sup>11</sup> En esta casilla se pueden concretar los aspectos que necesitan mejorarse.

	SOBRESALIENTE (3 PUNTOS)	REGULAR (2 PUNTOS)	INSUFICIENTE (1 PUNTOS)	NOTA OBSERVACIONES <sup>11</sup>
	Los tipos, criterios y herramientas de evaluación resultan útiles y son coherentes con la propuesta en general.	Parte de los tipos, criterios y herramientas de evaluación necesitan una adaptación o modificación.	Los tipos, criterios y herramientas de evaluación deben rediseñarse.	
	Los materiales cumplen con su función didáctica y se adecuan a los objetivos y actividades que integran la propuesta.	Algunos materiales cumplen con su función didáctica y se adecuan a los objetivos y actividades; otros deben modificarse.	Todos los materiales deben volver a diseñarse pues ni cumplen su función didáctica ni se adecuan a los objetivos y actividades.	
COHERENCIA CON LA LABOR DOCENTE DESEMPEÑADA	El papel asumido por el docente durante el desarrollo de la propuesta en el aula es coherente con lo que se plantea en ella.	La labor del docente que plantea la propuesta debe reformularse parcialmente.	El papel del docente no se adapta a lo descrito en la propuesta.	

**Tabla 2** ■ Rúbrica para la evaluación de la propuesta didáctica

### 2.3. Recursos

En esta sección se presentan los materiales necesarios para el desarrollo de la propuesta didáctica.

#### 2.3.1. Artículo para abordar el concepto «síndrome de Medea»

El artículo que se propone para abordar el concepto «síndrome de Medea» se encuentra disponible a través del siguiente enlace: <https://confilegal.com/20170713-se-repite-una-vez-mas-sindrome-medea-hombre-condenado-matar-uno-hijos-castigar-mujer/>

### 2.3.2. Distribución de la *Medea* de Eurípides

La propuesta de distribución de la *Medea* de Eurípides para el trabajo en grupos es la siguiente<sup>12</sup>:

GRUPO	PARTE DE LA TRAGEDIA (VERSOS)
1	Prólogo (vv. 1-95) Párodos. Entrada del coro (vv. 96-213) Episodio 1. Monólogos de Medea y diálogo con Creonte (vv. 214-409) Estásimo 1. Lamento del coro (vv. 410-445)
2	Episodio 2. Debate entre Medea y Jasón (vv. 446-626) Estásimo 2. Plegaria del coro (vv. 627-662) Episodio 3. Encuentro entre Medea y Egeo (vv. 663-823) Estásimo 3. Súplica del coro (vv. 824-865)
3	Episodio 4. Nuevo encuentro entre Jasón y Medea (vv. 866-975) Estásimo 4. Lamento del coro por el futuro inminente (vv. 976-1001) Episodio 5. Diálogo entre Medea y el pedagogo. Monólogo de Medea (vv. 1002-1250) Estásimo 5. Invocación al sol por parte del coro (vv. 1251-1292)
4	Éxodo. Anuncio de lo sucedido a Jasón. Discusión final entre Jasón y Medea (vv. 1293-1419) <sup>13</sup>

**Tabla 3** ■ Propuesta para la distribución por grupos de la *Medea* de Eurípides

### 2.3.3. Escenas seleccionadas de *Medea* y *Así es la vida...*

La TABLA 4 recoge la relación de escenas de las películas *Medea* (Paso-lini 1969) y *Así es la vida...* (Ripstein 2000) seleccionadas para analizar en el aula.

<sup>12</sup> Tanto esta distribución como la que se ofrece en § 2.3.5 pueden adaptarse en función del número de alumnos; en cualquier caso, lo importante es mantener la lógica narrativa de la tragedia no estableciendo divisiones en medio de los episodios o estásimos. Asimismo, cabe indicar que se ha tomado como base para este reparto la traducción de Medina y López Férez (1983).

<sup>13</sup> En vista de que los versos asignados a este grupo tanto aquí como en § 2.3.5 son significativamente menos que los de los otros grupos, pueden asignársele a un grupo que se encuentre en desventaja por cualquier motivo (por ejemplo, por tener menos integrantes) o, en su defecto, puede ser la profesora quien se encargue de ellos.

RELATO CINEMATográfico (SECUENCIA)	MINUTAJE APROX.
<i>Medea</i> (Pasolini 1969)	
Robo del vellocino de oro por parte de Medea y de su hermano Apsirto	33 min 50 s – 37 min 18 s
Huida de Medea y asesinato de su hermano a manos de ella	37 min 19 s – 42 min 20 s
Condena de Medea por parte de Creonte	1 h 22 min 00 s – 1 h 26 min 0 s
Muerte de Glauce y Creonte	1 h 35 min 55 s – 1 h 37 min 10 s
Sacrificio ritual de los hijos de Medea	1 h 37 min 11s – 1 h 44 min 23 s
Discusión final entre Medea y Jasón. Huida de Medea en el carro alado del Sol	1 h 44 min 24 s – 1 h 45 min 54 s
<i>Así es la vida...</i> (Ripstein 2000)	
Monólogo de Julia	0 min – 8 min 20 s
Intervención del trío de música	8 min 55 s – 11 min 00 s
Diálogo entre Julia y la madrina en el comedor de la casa	12 min 14 s – 16 min 48 s
Diálogo entre Julia y La Marrana	33 min 46 s – 40 min 40 s
En la azotea, apoteosis final de Julia	1 h 33 min 36 s – 1 h 36 min 00 s

**Tabla 4** ■ Escenas seleccionadas de *Medea* (Pasolini 1969) y *Así es la vida...* (Ripstein 2000)

#### 2.3.4. Preguntas sobre la actualización de la tragedia *Medea* en *Así es la vida...*

- 1) ¿Cuál crees que es la función del trío de música? ¿Este grupo se identifica con algún personaje de tragedia clásica? Explica cuál es su función.
- 2) ¿De qué manera se reflejan en la película las artes mágicas con las que se asocia Medea?
- 3) ¿Los consejos dados a Julia por parte de su madrina son los mismos que los ofrecidos a Medea por su nodriza? Argumenta tu respuesta.
- 4) ¿De qué forma se actualiza el personaje de Creonte y su poder sobre Medea en la película?
- 5) ¿Qué elementos del éxodo de la tragedia se reflejan en la escena final de la película? A este respecto, piensa, por ejemplo, en los planos de cámara y en la escenografía.



- 6) ¿Qué aspecto te ha llamado más la atención de la adaptación? ¿Los diálogos, el manejo de cámara (o fotografía), la música como elemento narrativo, la conjugación de todos? Explica tu respuesta.

### 2.3.5. Distribución de la *Antígona de Sófocles*

En consonancia con la distribución de § 2.3.1, se propone la siguiente para la *Antígona* de Sófocles<sup>14</sup>:

GRUPO	PARTE DE LA TRAGEDIA (VERSOS)
1	Prólogo (vv. 1–99) Párodos. Entrada del coro (vv. 100–161) Episodio 1. Diálogo entre Creonte y el corifeo (vv. 162–331) Estásimo 1. Canto al hombre y reconocimiento de Antígona (vv. 332–383)
2	Episodio 2. Debate entre Antígona y Creonte (vv. 384–581) Estásimo 2. Reflexión sobre el poder del destino (vv. 582–630) Episodio 3. Hemón intercede por Antígona (vv. 631–780) Estásimo 3. Canto al amor y lamento por el destino de la joven (vv. 781–805)
3	Episodio 4. Diálogo entre Antígona y el coro (vv. 806–943) Estásimo 4. Recuerdo de Dánae, Licurgo y Cleopatra (vv. 944–987) Episodio 5. Entrada y vaticinios de Tiresias (vv. 988–1114) Estásimo 5. Invocación a Baco (vv. 1115–1154)
4	Éxodo. Anuncio de la muerte de Antígona, Hemón y Eurídice. Lamento de Creonte (vv. 1155–1352)

**Tabla 5** ■ Propuesta para la distribución por grupos de la *Antígona* de Sófocles

### 2.3.6. Tráiler de la película *Antigone*

El tráiler de la película *Antigone* (Deraspe 2019) puede verse sin restricciones a través del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=PTJb1J75cao>

### 2.3.7. Preguntas guía para la actualización de la tragedia *Antígona*

Antes de comenzar con el guion de la grabación, es importante que cada grupo defina los siguientes elementos en torno a su actualización de la tragedia:

<sup>14</sup> La traducción utilizada para este reparto es la de Alamillo 1981.

- 1) ¿En qué lugar y época está ambientada tu actualización de la tragedia?
- 2) ¿Qué características tipifican a los personajes principales del relato? Intenta caracterizar a Antígona, Ismene, Creonte, Tiresias y Eurídice, por lo menos, en cuanto a su aspecto físico, personalidad, edad, situación social y relación con otros personajes.
- 3) ¿Cómo se refleja en tu adaptación el conflicto principal al que se enfrenta Antígona? En otras palabras, ¿qué es exactamente lo que ella no puede hacer en tu historia? ¿Qué le impide hacerlo?
- 4) ¿Qué escena o escenas te gustaría reflejar en el tráiler? Justifica tu elección.

### 2.3.8. Esquema de guion gráfico para el tráiler

Para ayudar a los estudiantes en el diseño del tráiler, se presenta el siguiente esquema de guion gráfico:

ESCENA	CONCEPTO VISUAL (IMAGEN) <sup>15</sup>	DESCRIPCIÓN	DIÁLOGO	AUDIO	TIEMPO (MINUTAJE) <sup>16</sup>

**Tabla 6** ■ Esquema de guion gráfico para el tráiler

### 3. Otros aspectos de interés

En esta sección se abordan otros aspectos de interés que contempla esta propuesta didáctica y que inciden —de una u otra manera— en su pertinencia, pues se relacionan con la adquisición de competencias clave (§ 3.1), el fomento de algunos elementos transversales del currículo (§ 3.2) y su adecuación para la atención a la diversidad (§ 3.3).

<sup>15</sup> En esta casilla se debe incluir una imagen, sea un dibujo, foto, recorte, etc., que represente lo que se espera el espectador visualice en cada escena.

<sup>16</sup> En vista de que grabar una pequeña secuencia requiere una importante inversión de tiempo, se les propondrá a los alumnos que el tráiler dure como máximo dos minutos.

### 3.1. *Competencias clave*

Durante el desarrollo de esta propuesta, se espera desarrollar las siguientes competencias clave (cf. RD 1105/2014, art. 2) en los términos que se exponen:

- Competencia en Comunicación Lingüística (CCL): se aborda de forma transversal por medio de distintas actividades; por ejemplo, la lectura de los fragmentos de las tragedias, el ejercicio de expresión oral y el proyecto por grupos.
- Competencia Digital (CD): se desarrolla específicamente a través del proyecto de creación, en vista de que para elaborar el producto final —el tráiler— se debe hacer uso de algunas herramientas tecnológicas.
- Competencia para Aprender a Aprender (CPAA): se trabaja, en especial, por medio de la actividad de cierre, pues se invita a los estudiantes a reflexionar sobre su propio proceso de aprendizaje.
- Sentido de Iniciativa y Espíritu Emprendedor (SIE): se pone en juego al otorgar a los estudiantes la posibilidad de gestionar de principio a fin su propio proyecto.
- Conciencia y Expresiones Culturales (CEC): se contribuye a esta competencia mediante el análisis de la relación existente entre las tragedias clásicas y sus respectivas adaptaciones cinematográficas, así como por medio de la consideración de los contextos socioculturales que dan origen a cada uno de estos productos artísticos.
- Competencias Sociales y Cívicas (CSC): se aborda en las actividades grupales, pues en ellas los alumnos deben poner en práctica distintas habilidades sociales.

### 3.2. *Elementos transversales del currículo*

En esta propuesta didáctica se trabaja de forma particular el contenido transversal relacionado con fomentar «el desarrollo de la igualdad efectiva entre hombres y mujeres, la prevención de la violencia de género o contra personas con discapacidad y los valores inherentes al principio de igualdad de trato y no discriminación por cualquier condición o circunstancia personal o social» (RD 1105/2014, art. 6). En concreto, este aprendizaje se aborda a través de la reflexión inicial en torno al artículo que informa sobre el asesinato de un niño a manos de su padre como venganza hacia su (ex)pareja. Asimismo, el hecho de trabajar con tragedias cuyas protagonistas son mujeres busca contribuir —en cierto modo— a la igualdad entre hombres y mujeres; en este sentido,

esta propuesta ofrece la posibilidad de reflexionar sobre los modelos de mujer que encarnan Medea y Antígona (cf. § 3.3).

Por otra parte, también incorpora elementos curriculares orientados al desarrollo y afianzamiento del espíritu emprendedor de los estudiantes —aunque no en términos puramente empresariales, como lo hace ver la ley—. Desde esta perspectiva, conviene indicar que por medio del proyecto final se fomentan aptitudes «como la creatividad, la autonomía, la iniciativa, el trabajo en equipo, la confianza en uno mismo y el sentido crítico» (RD 1105/2014, art. 6).

### 3.3. Atención a la diversidad

Con respecto a la atención a la diversidad, cabe considerar que la propuesta en general presenta una cierta flexibilidad a la hora de hacer una adaptación curricular —aunque esto *a priori* no se contempla para Bachillerato—. Así, en el caso de que en el grupo haya, por ejemplo, un estudiante con altas capacidades es posible desarrollar una actividad de ampliación o libre elección. Concretamente, se le puede ofrecer la posibilidad de trabajar con un repertorio más amplio de adaptaciones cinematográficas (cf., por ejemplo, *Medea* (Von Trier 1988)) y de realizar un estudio comparativo entre estas y los diferentes modelos, de una misma tragedia o mito, de los que se sirven (caso de la *Medea* de Eurípides, la *Medea* de Séneca o *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas). También existe la posibilidad de que el estudiante haga un análisis tanto de los modelos de mujer que representan Medea y Antígona —e, incluso, otras heroínas trágicas— como de su situación en cuanto que mujeres.

Además, resulta importante señalar en este punto que la variedad de actividades que se contemplan (individuales, colectivas, basadas en textos escritos, con prácticas orales, de creación, etc.) busca contribuir a la atención de distintos perfiles de estudiantes.

## 4. Conclusiones

A lo largo de esta propuesta didáctica se ha ilustrado una forma de trabajar conjuntamente el tema de la tragedia griega y el de la pervivencia de las figuras de Medea y Antígona en el cine. Para ello, en primer lugar, se ha justificado la pertinencia de los elementos que la articulan —cine, creatividad, heroínas— y se han especificado los objetivos didácticos que persigue (§ 1). En segunda instancia, se han detallado y presentado los elementos necesarios para su implementación en el

aula: periodización, secuenciación, descripción de las actividades, tipos, criterios y herramientas de evaluación, y recursos (§ 2). Por último, se han señalado otros aspectos que inciden en su adecuación y que, en concreto, se relacionan con el manejo de competencias clave, elementos transversales del currículo y atención a la diversidad (§ 3).

En última instancia, esta propuesta espera fomentar en cierta medida la motivación de los estudiantes en los contenidos abordados, puesto que trabaja con materiales audiovisuales desde diferentes perspectivas —visionado y creación— y profundiza en el estudio de figuras literarias cuyas historias siguen teniendo hoy la misma vigencia que hace cincuenta años o más de dos milenios.

## Referencias bibliográficas

- ALAMILLO, A. (1981) *Sófocles: Tragedias*, Madrid, Editorial Gredos.
- AMBRÓS, A. & BREU, R. (2007) *Cine y educación: el cine en el aula de primaria y secundaria*, Barcelona, Graó.
- DERASPE, S. (2019) (dir.) *Antigone* [cinta cinematográfica], Canadá, Corporation ACPV.
- FERNÁNDEZ, E. (2017) *Medeas de cine: del texto teatral a la representación fílmica*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- HAINSWORTH, J.B. (1991) *The Idea of Epic*, Berkeley, University of California Press.
- HARMER, N. & STOKES, A. (2014) *The benefits and challenges of project-based learning: A review of the literature*, Pedagogic Research Institute and Observatory, Plymouth University, URL: [https://www.plymouth.ac.uk/uploads/production/document/path/5/5857/PedRIO\\_Paper\\_6.pdf](https://www.plymouth.ac.uk/uploads/production/document/path/5/5857/PedRIO_Paper_6.pdf) {10/05/2021}
- HARWELL, S. (1997) «Project-based learning», en Blank, W. E. & Harwell, S. (eds.) *Promising practices for connecting high school to the real world*, Tampa, University of South Florida, 23-28.
- LARMER, J. & MERGENDOLLER, J.R. (2010) «The Main Course, Not Dessert. How Are Students Reaching 21<sup>st</sup> Century Goals? With 21<sup>st</sup> Century Project Based Learning», *Buck Institute for Education*, URL: [https://my.pblworks.org/resource/document/main\\_course\\_not\\_dessert](https://my.pblworks.org/resource/document/main_course_not_dessert) {01/05/2021}
- LARMER, J. & MERGENDOLLER, J.R. (2012) «8 Essentials for Project-Based Learning», *Buck Institute for Education*, URL: [https://my.pblworks.org/resource/document/8\\_essentials\\_for\\_project\\_based\\_learning](https://my.pblworks.org/resource/document/8_essentials_for_project_based_learning) {01/05/2021}
- LARMER, J., MERGENDOLLER, J.R. & BOSS, S. (2015) *Setting the standards for project based learning. A proven approach to rigorous classroom instruction*, Alexandria, ASCD.
- LILLO, F. (1994) *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- MACKINNON, K. (1986) *Greek tragedy into film*, Londres/Sídney, Croom Helm.
- MCDONALD, M. (1983) *Euripides in cinema: The heart made visible*, Filadelfia, Centrum Philadelphia.
- MEDINA, A. & LÓPEZ FÉREZ, J.A. (1983) *Eurípides: Tragedias I*, Madrid, Editorial Gredos.

- PASOLINI, P. (1969) (dir.) *Medea* [cinta cinematográfica], Italia/Francia/Alemania, San Marco, Les Films Number One y Janus Film und Fernsehen.
- PÉREZ DE ALBÉNIZ, A., FONSECA, E. & LUCAS, B. (2021) (coords.) *Iniciación al Aprendizaje Basado en Proyectos. Claves para su implementación*, La Rioja, Universidad de La Rioja.
- RD (1105/2014) «Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato», *Boletín Oficial del Estado*, 03/01/2015.3, 169–546.
- RIPSTEIN, A. (2000) (dir.) *Así es la vida....* [cinta cinematográfica], México/España/Francia, Filmania, Wanda Visión S.A. y Gardenia producciones.
- VON TRIER, L. (1988) (dir.) *Medea* [cinta cinematográfica], Dinamarca, Danmarks Radio.
- WINKLER, M. (2001<sup>2</sup>) (ed.) *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford, Oxford University Press.





## Reseña de libros

---



**Anne Carson, *Hombres en sus horas libres*,  
trad. J. Doce, Valencia, Editorial Pre-textos,  
2007, 392 pp., ISBN 978-84-8191-827-4**

HELENA MARIÑO

*helenamarino2@gmail.com*

DOI: 10.48232/eclas.159.09

Anne Carson, premio Princesa de Asturias de las Letras 2020, dice en su entrevista para «The Art of Poetry No. 88», de *The Paris Review*, que le interesa el paso del tiempo sobre el texto. Menciona la importancia de los pliegues de la página y de las manchas: «es actitud histórica», «es señal de vida»; «la perfección en las superficies es menos interesante», apunta. Como sucede en todo el cuerpo central que compone la obra de la canadiense, *Hombres en sus horas libres* se asienta en la tensión entre la vida física y la intelectual, en las líneas que trazan el movimiento del cuerpo y de la mente. Pero no es un desplazamiento acotado al puro presente, al momento histórico que le ha tocado vivir, sino que su producción literaria construye un acueducto que estudia la genealogía de nuestra forma de ver el mundo, que piensa en y se piensa desde los textos heredados. La actitud histórica de Carson es, así, la negación a limitar nuestro pensamiento a islas de ideas y de momentos. El presente y el pasado se vuelven indisolubles, de la misma forma en la que escritos oscuros y cultura popular se combinan para formar un único elemento que abarca tres mil años de Historia. Es una glosa del pensamiento de Occidente: Tucídides habla con Virginia Woolf mientras ruedan La guerra del Peloponeso; Catulo está conflictuado y no sabe qué hacer con eso; Antígona tiene muchas cosas que decir, pero los guionistas reducen su discurso a frases que el espectador pueda recordar fácilmente; Safo se maquilla con cuidado antes de poner sus ojos en la lente de la cámara y decir «porque soy un pobre hombre...»; Freud mira a la búha tuerta del refugio de aves de presa mutiladas de Iowa City y cita a Goethe; la voz poética se piensa como Catherine De-neuve en el momento de la muerte de Sócrates.

Uno de los rasgos más impresionantes de la producción de Carson es su capacidad para hacer teoría y creación a la vez. Es algo así como escribir un Pollock: el texto tiene entidad propia como pieza literaria y como teoría, y ambas partes son inseparables. No podemos obviar que

la autora comenzó su carrera únicamente como académica — muestra de ello es *Eros. Poética del deseo*, la que fue su tesis doctoral y se publicó como libro, por primera vez, en 1986—, pero con el paso de los años tomó la decisión radical de no crear dos corpus diferentes en su obra, de no hacer una división entre su producción intelectual y literaria. En ella conviven ambas mujeres, la académica y la escritora, y, si es posible esta cohabitación en el mundo, también lo es en el texto.

Ligado directamente con el entendimiento de estas dos partes como un todo, otro de los componentes que atraviesan toda la producción de Carson es la hibridez textual, la imposibilidad de enmarcar sus escritos en un género específico. No se inventa nada nuevo, por supuesto, sobre todo si tenemos en cuenta que la separación de los libros en géneros es puramente artificial. Esta fusión tuvo que ver, primero, con una herramienta de estudio —la búsqueda de lo común dentro de la individualidad de cada uno de ellos para establecer redes relacionales y facilitar el análisis de sus temáticas y formas— y después, ya dentro del capitalismo como lo entendemos hoy en día, con estrategias de venta en un espacio determinado con una tradición determinada. La entrevistadora de *The Paris Review* señala en su breve introducción antes de dar paso al discurso directo de la autora que Carson es reticente a definirse a sí misma como poeta y, debido a la incapacidad de enmarcar sus escritos en un género, no publicó su primer libro de creación, *Short talks*, hasta los cuarenta y dos años, en una pequeña editorial canadiense.

En *Hombres en sus horas libres*, Carson continúa con la experimentación y con la ruptura de lo tradicionalmente considerado como lenguaje poético, que ya había iniciado unos años antes con *Autobiografía de rojo*. El cruce entre lo clásico y lo contemporáneo sigue siendo el centro, de la misma forma en que lo es la mezcla entre apropiación del verso ajeno (de Catulo a Emily Dickinson, de Safo a Artaud o a Alcman) y reverencia al mismo. No llega a ser una circulación tan evidente hacia la creación de poéticas desapropiacionistas al estilo de la de autoras como Sara Uribe en su *Antígona González* —teorizada por Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles*—, pero tiene mucho que ver con romper las relaciones jerárquicas entre escritos canónicos, con no convertir las palabras que conforman nuestra tradición literaria en objetos intocables. Un ejemplo maravilloso es el prólogo que escribió para su traducción, libérrima, de la *Antígona* de Sófocles, a la que tituló *Antigo Nick*. Este prólogo es un pequeño poema titulado *La tarea de la traductora de Antígona* y en él le habla directamente al personaje: «querida Antígona (...) una puerta

puede tener significados diversos / estoy frente a tu puerta / lo raro es que tú también estás frente a tu puerta». Esta desocultación de la involucración directa de la traductora con el personaje, esta ruptura de la ficción de que traducimos desde la objetividad y el respeto literal a las palabras escritas por otros y que los textos no nos atraviesan, es una declaración de intenciones, la poética que guía toda su obra. Todo acto de lectura es un acto de traducción. Todo acto de escritura es un acto de traducción.

Por eso, traducir está en el centro de toda la obra de Carson, entendido en sentido amplio. Es un puente. No consiste sólo en trasladar palabras de un idioma a otro (no olvidemos que la traducción, como la sinonimia, es imposible en términos absolutos: es sólo una aproximación, un ensayo, un intento de acercamiento), sino en llevar de una era a otra las preocupaciones más básicas del ser humano. Que también son las más importantes. El amor, el deseo, la pérdida, la necesidad de encontrarse en el otro, en las palabras de otro. La necesidad de apelar a lo personal y lo global y de ser apelada.

Este interés ya estaba en su tesis doctoral: «En la danza [del deseo] la gente no se mueve. El deseo se mueve. Eros es un verbo». Creo que *Hombres en sus horas libres* es el culmen de esta idea. El deseo toma formas diversas y casi siempre difíciles de señalar. El deseo siempre da miedo. Lo dijeron los clásicos y, con Carson, lo hacemos nuestro, porque las suyas también son nuestras voces: en lo que más pienso es en el error y sus emociones, el mundo se convierte en un asesino cuando los objetos son capaces de mirar, odio y amo (y quizá te preguntes por qué).

Termino este pequeño intento de traducción de Carson con una frase del *Ensayo sobre las cosas en las que más pienso*, en el que la autora, con su mente que es un rayo, con mucha ironía y mucha luz, resume lo que yo he intentado decir con más palabras: «pero como sabes el principal objetivo de la filología / es reducir todo el placer textual / a un accidente histórico».



**Sotera Fornaro, *Un uomo senza volto. Introduzione alla lettura di Luciano di Samosata*, Bologna, Pàtron Editore, Eikasmos, Sussidi 6, 2019, 246 pp., ISBN 978-88-5553-457-4**

PILAR GÓMEZ CARDÓ

pgomez@ub.edu

DOI: 10.48232/eclas.159.10

Este exquisito libro se suma al interés en los últimos decenios por el autor más interesante de la literatura griega de época imperial romana: Luciano de Samosata. Como señala la autora en la introducción, su intención es ofrecer claves para una lectura de conjunto del corpus luciánico. De ahí, el subtítulo, que plasma sin equívocos esa intención y condiciona tanto el desarrollo del libro como su estructura, donde destaca una deliberada renuncia a notas explicativas o bibliográficas. El volumen está organizado en catorce capítulos, seguidos de una amplia bibliografía, un índice temático, que denota la variedad de asuntos tratados, un índice de las obras de Luciano, y un índice de nombres propios antiguos y modernos, mitológicos, históricos y ficticios.

Con sugerentes títulos para cada epígrafe y subepígrafe, la estudiosa italiana compone su ensayo sobre tres ejes: el autor, el sentido y la forma de su obra. No se trata, sin embargo, de compartimentos estancos, sino que la ordenación del material traza un preciso e hilvanado itinerario hasta el final, donde son revisadas las principales líneas de interpretación de la obra luciánica en época moderna («Uno scrittore moderno», pp. 191-216). Con el fin de ilustrar cómo cada exégesis desdibuja al propio autor, Fornaro retoma algunos motivos ya examinados a lo largo del texto, y se interroga sobre originalidad, público, punto de vista, verdad y libertad, sátira, risa y curiosidad, formas discursivas, función del intelectual, o significado del hecho literario, mostrando que Luciano es un autor moderno, atento a reflexionar acerca del proceso de creación literaria, e interesado en las variadas formas comunicativas de la palabra declamada o escrita.

En los cuatro primeros capítulos, centrados en el autor, Fornaro formula cuán infructuoso es el esfuerzo por encontrar reseñas autobiográficas en la obra de Luciano («Alla ricerca di Luciano», pp. 11-26), identificándolo, por ello, como un hombre sin rostro, pero que gusta de ocultarse tras diversos *alter ego* y caracteres recurrentes («Luciano

in maschera», pp. 27-44). Entre estos, Licino —de nombre próximo al del autor y agente en once de sus obras— es presentado por Fornaro como un inquisitivo observador, capaz de cuestionar toda actividad humana e intelectual, de subvertir el mito y la tradición literaria, de preguntarse sobre los vínculos del arte con la realidad y ficción, o los límites estéticos de la *mimesis* («Le aventure de Licino», pp. 45-62; Licino e le arti», pp. 63-74).

A continuación, siempre cediendo la palabra al propio Luciano, Fornaro plantea temas relativos a la creación literaria, considerándola también una máscara que encubre la relación entre producción y recepción, la conexión entre el plano estético y moral, la búsqueda de alguna verdad escondida en la invención, técnica e interpretación de una obra. En su análisis, prioriza textos en los que, con formas, asuntos y protagonistas diversos, Luciano aboga por la hibridación como metáfora metapoética para explicar su innovadora obra («Strane creature», pp. 75-84), y por la valoración de la *paideía* griega cuando es observada con ojos extranjeros («Sagezza straniera», pp. 85-94).

El reír del filósofo cínico Menipo, una nueva máscara del autor, simboliza la desconfianza indispensable para reconocer cualquier verdad, y Luciano lo asocia al desplazamiento físico hasta la sede celestial o hasta el inframundo, desde donde contempla, con mirada crítica, el teatro del mundo y la insensatez humana. A esa crítica se suman otros héroes como Micilo, o el barquero Caronte («Menippo e il buio del tempo que non conta», pp. 95-110). Además, la representación paródica, satírica e irónica alcanza tanto a los pretendidos filósofos y santones estafadores («Essere filosofi», pp. 111-122) como a los pedantes oradores, al individuo ávido de poseer libros, o a los fanáticos de la lengua («Retori e pedanti», pp. 123-134), porque todos ellos encarnan la idea que Fornaro, con rotundo acierto, califica como el objeto principal de los escritos de Luciano: reprobar las formas contemporáneas de enseñanza y práctica de la cultura retórica y filosófica, coetánea al autor.

Los siguientes capítulos tratan una cuestión compleja y muy discutida, máxime cuando la variedad y la mezcla son los dos principios de la poética luciánica: intentar clasificar un corpus poco dúctil a una catalogación por géneros literarios, temas o cronología, que permita establecer una evolución en la actividad de Luciano como escritor. No obstante, también en este arduo aspecto, Fornaro diseña una adecuada pauta de lectura, basándola en categorías formales (retórica, diálogo filosófico, diálogo teatral, cartas ficticias, narración en prosa), pero

sin perder de vista el contenido de las obras ni la intención del autor, y advierte que la permeabilidad entre esas etiquetas distingue la producción luciánica, que por su estructura y posibilidades de ejecución es también divisible en diálogos y textos no dialógicos. Esta doble codificación, meramente instrumental, posibilita a Fornaro examinar, en primer lugar, obras afines, por su forma, a los géneros practicados en la escuela del rétor, destinadas a la declamación («I discorsi di Luciano, pp. 135-156»), y el uso del género epistolar en la observación mordaz por parte de Luciano tanto de filósofos como de quienes convierten la *paideía* en una mercancía («Sullo scrivere epistole», pp. 157-166). Después, en distintas variantes de diálogo, Fornaro analiza obras que remiten a la comedia nueva y a la tradición épica sobre los dioses, junto a otras que, aun teniendo a estos como protagonistas, traslucen ideas cónicas, apuntaladas con la risa, la libertad de palabra y el humor, recursos propios del héroe satírico («Dialoghi da lettura e da scena», pp. 167-180). Por último, tres relatos en prosa son elegidos por Fornaro para insistir en cuestiones como la posición de Luciano frente a las rígidas normas compositivas, la ironía ante la vanidad de todo falso intelectual, la búsqueda de la verdad entre realidad y mentira, o la exaltación del patrimonio cultural y espiritual en los márgenes del Imperio («Falsi tratatti e storie inventate», pp. 181-190).

La variedad de ópticas apuntadas, esmerada presentación y cuidada redacción hacen de este volumen algo más que una introducción, porque ofrece una exhaustiva y estimulante lectura de Luciano. Tras la máscara que oculta el rostro del autor, pero que da claves para comprender toda su obra, Fornaro descubre el semblante de un escritor cuya vasta producción desvela una aguda capacidad para observar la condición humana y retratarla en un logrado caleidoscopio de tipos y caracteres mediante una exuberante fantasía de imágenes y palabras; para abordar con originalidad temas y géneros tradicionales; para ridiculizar manías intelectuales y modas culturales. Por ello, Luciano ha resultado un autor incómodo en algunas épocas, y ha sido sublimado en otras. Sotera Fornaro supera con creces el reto de desenmascarar a Luciano con esta contribución notable, necesaria y oportuna, ya que en el amplio abanico de publicaciones sobre Luciano no abundan propuestas con un sólido análisis global como el de este libro.

**Antonio Serrano Cueto, *El epitalamio neolatino. Poesía nupcial y matrimonio en Europa (siglos xv y xvi)*, Alcañiz/Lisboa, Palmyrenus. Colección de Textos y Estudios Humanísticos (Serie Estudios) VII, Instituto de Estudios Humanísticos/Centro de Estudios Clásicos, 2019, 402 pp., ISBN 978-84-1799-901-8**

JUAN CARLOS JIMÉNEZ DEL CASTILLO

*jcjimene@ujaen.es*

DOI: 10.48232/eclas.159.11

Este libro es el fruto de una larga investigación sobre el epitalamio neolatino a la que el profesor Serrano Cueto ha dedicado numerosos trabajos. Se ha publicado como volumen VII de la «Serie Estudios» de la colección *Palmyrenus, Colección de Textos y Estudios Humanísticos*, fruto de la labor editorial conjunta del Instituto de Estudios Humanísticos (Alcañiz) y el Centro de Estudios Clásicos (Universidade de Lisboa).

El estudio presenta una estructura tripartita. Al prólogo de Juan Francisco Alcina Rovira y la dedicatoria del autor les sigue un primer bloque, «Antecedentes» (pp. 17-36). El primer capítulo contiene una síntesis de la poesía nupcial griega: las primeras alusiones a bodas mitológicas en la épica (Homero y Hesíodo), y los casos de Safo y Teócrito, en cuyo idilio 18 se observan algunos elementos que lo convierten en el modelo helénico de la tradición epitalámica posterior, comenzando por Catulo. En el segundo capítulo se analizan en primer lugar los motivos nupciales presentes, sin que pueda hablarse estrictamente de poesía epitalámica, en autores como Plauto (en el contexto paródico de su *Casina*), Horacio, Ovidio, Séneca y Petronio. En segundo lugar, y con las miras puestas en el estudio del epitalamio neolatino en capítulos sucesivos, resulta particularmente interesante el análisis que ofrece el autor sobre la evolución del epitalamio latino antiguo, que habría de condicionar en parte la naturaleza lírica o narrativa del neolatino. El carácter popular y realista de Catulo, el tono épico y mitológico de Estacio o las aportaciones de Claudiano denuncian la influencia de algunos de sus elementos en las composiciones de los siglos xv y xvi. Por otra parte, a pesar de la cristianización del epitalamio en Paulino de Nola, quien sienta las bases de la poesía nupcial medieval renunciando decididamente al erotismo y al aparato de dioses paganos, los

poetas posteriores, desde Sidonio Apolinar hasta Venancio Fortunato, seguirían adscribiéndose a la tradición epitalámica pagana, si bien no se recatarían de incluir algunos elementos cristianos. Este segundo capítulo termina con algunas observaciones sobre epitalamios y fragmentos latinos de autoría incierta y otras composiciones de tema nupcial, fundamentalmente las de Ausonio y Marciano Capela. El tercero contiene interesantes observaciones sobre la relación simbiótica que se establece, en el seno de la retórica epidíctica, entre la *oratio nuptialis* y la poesía, así como los temas principales cristalizados desde los postulados de Menandro. Cierra este primer bloque un capítulo dedicado al epitalamio medieval, que es fundamentalmente religioso a pesar de que aún se aprecien las huellas de la tradición pagana en algunos poemas.

En el segundo bloque, «La poesía nupcial en el Humanismo» (pp. 47–166), se plantean algunas consideraciones relativas al contexto literario y social del epitalamio a partir del *Quattrocento*: los factores que justifican el éxito de la poesía epitalámica clásica, y un examen de las fases de las bodas cortesanas. La principal aportación de este bloque —y una de las principales de toda la obra, aventuramos— es el capítulo tercero, «Corpus de poemas nupciales». Tras ofrecer un breve panorama de la expansión del epitalamio en Europa, al que dedica un subapartado a los poetas españoles, Serrano Cueto incluye un repertorio de sesenta y seis poetas y ochenta y un poemas nupciales. Este corpus ofrece valiosas informaciones sobre poetas y obras: datos biográficos y literarios básicos sobre el autor, la estructura y aspectos más relevantes de los poemas nupciales recogidos, algunas noticias históricas sobre las bodas, y una referencia, cuando procede, a las ediciones modernas de estos. Esta segunda parte del estudio finaliza con un breve capítulo sobre la tradición epitalámica en vernáculo.

El bloque tercero, «Caracterización del epitalamio neolatino» (pp. 167–336), se divide a su vez en tres capítulos. En el primero el autor dedica un apartado a cada uno de los ocho motivos y recursos literarios de ascendencia clásica. En cada uno de ellos se incluyen dos subapartados que refinan el análisis: «en el epitalamio antiguo» y «la recepción neolatina»; una decisión coherente con la claridad expositiva de todo el estudio y que sin duda el lector agradece. El noveno apartado de este primer capítulo lo dedica al estudio de las reminiscencias de la ceremonia nupcial romana. En el segundo capítulo se detallan las innovaciones del epitalamio neolatino: a) el largo viaje de la novia, que no es sino la tradicional *deductio* ampliada geográficamente y temporalmente; b) el



himno a Baco-Líber de Elisio Calenzio: la principal novedad consiste en que, en el formato de la invocación clásica a la divinidad, quien lo entona es el cocinero que prepara el banquete de bodas; c) el tema de la paz, uno de los muchos ingredientes de interés del epitalamio neolatino, por cuanto es uno de los elementos en que se hacen difusas las fronteras entre el epitalamio y el épos debido al carácter propagandístico que comparten ambos en estos siglos; d) la écfrasis, que, basada en las descripciones clásicas de objetos relacionados con nupcias, posee una función encomiástica sobre los esposos y sus antepasados; y d) los elementos cristianos, que, como cabía esperar, tienen un papel fundamental en el juego incesante entre paganismo y cristianismo en la literatura renacentista. El tercer apartado está dedicado a las conclusiones. El autor ofrece como colofón una definición de la poesía epitalámica ampliamente respaldada por el análisis de los poemas incluidos en el repertorio y por el estudio de sus temas y motivos. Esta definición se articula en torno a la tipología, la versatilidad genérica del tema nupcial a través del discurso epidíctico, la distinción de los elementos líricos de los mítico-narrativos y el juego de elementos de procedencia clásica con aquellos resultantes de la innovación neolatina.

El libro cierra con un aparato bibliográfico (pp. 337-366) nutrido y bien seleccionado, y, finalmente, con los siempre necesarios índices antroponímico, toponímico y temático, además del general (pp. 367-402).

En definitiva, nos encontramos ante una excelente contribución a la ingente y compleja labor de sistematización y análisis de las formas, temas y motivos de la literatura del Renacimiento en términos generales y de la poesía en particular. Es un trabajo maduro y riguroso que puede resultar de interés no solo a los filólogos clásicos sino también a especialistas de otros ámbitos filológicos, históricos y sociales. A los méritos principales de este estudio ya reseñados cabe añadir algunos otros que el propio profesor Alcina señala en su prólogo y con los que coincidimos: por un lado, la profusión de ejemplos textuales y de traducciones —que contribuyen, añadimos, a ofrecer el estudio a un público mucho más amplio—; por otro, la profundidad del análisis de estructuras, formas, motivos y tópicos. Todo ello expresado en un estilo expositivo claro y conciso, y no por ello menos reboante de erudición.



**Santiago Carbonell Martínez, *Griego Moderno. Nociones y recursos para el aula de griego antiguo*, Introducción histórica de Rubén J. Montañés, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana 2019, 312 pp., ISBN 978-84-1742-919-5**

ALICIA MORALES ORTIZ

amorales@um.es

DOI: 10.48232/eclas.159.12

En su discurso de aceptación del Nobel el poeta griego Seferis, al hablar de «su pequeño país», lo caracteriza por su enorme tradición transmitida de forma ininterrumpida, que se manifiesta en el hecho de que, dice el poeta, «la lengua griega jamás ha dejado de ser hablada. Ha sufrido las alteraciones que sufre todo lo que está vivo, pero no presenta ninguna resquebrajadura» (cito por la traducción de Selma Ancira en *Todo está lleno de dioses. El estilo griego* III, México 1999). Estas célebres palabras del poeta parecen alentar la voluntad de S. Carbonell en esta obra por transmitir la idea de unidad de la lengua griega, por acercar el griego moderno a los docentes y estudiantes de griego antiguo y por «tender puentes» entre la Grecia antigua y la actual. Un libro que quiere ser, según declara el autor en el prólogo, «una introducción tanto a la evolución histórica del griego como a la cultura neohelenica».

Este objetivo es el hilo conductor que dota de unidad a un libro que se divide en tres bloques muy dispares. El bloque I —reeditado ahora tras su publicación como libro autónomo en Granada en 2016— ofrece un panorama histórico de la evolución del griego desde la *koiné* hasta la actualidad a cargo del profesor R. Montañés, y una sucinta descripción de la gramática del griego moderno en relación con la del griego antiguo a cargo de S. Carbonell. El bloque II está formado por cinco lecciones para la enseñanza del griego moderno en su nivel inicial en lo que podría equivaler a una introducción al nivel A.1 del MCER: fórmulas de saludo, presentaciones, descripción básica de personas y de la familia, expresión de gustos, etc. Estas lecciones se componen de diálogos, esquemas de las situaciones comunicativas, ejercicios, audiciones y otras actividades (a las que se accede mediante código QR) para el aprendizaje desde un enfoque comunicativo. Todo ello queda enriquecido con una serie de materiales complementarios online en la plataforma *Quia*, y, como en el bloque anterior, se ofrecen soluciones de todos los ejercicios

propuestos. Por último, el bloque III presenta algunos ejemplos de música y poesía griega contemporáneas para trabajar en clase.

No pretende el libro ser ni una gramática histórica ni un manual al uso para el aprendizaje del griego moderno, como ya se ha aclarado y advierte el título; su aspiración es ofrecer «nociones y recursos» que el docente del griego antiguo pueda utilizar para desarrollar los contenidos previstos en el currículum de griego de secundaria relacionados con la evolución de la lengua griega. Y creo que en ello Carbonell, que cuenta con una sólida trayectoria en la elaboración de materiales didácticos y es un firme defensor de la renovación de las metodologías de la enseñanza del griego antiguo, cumple notablemente su objetivo. Nos presenta un buen resumen de la historia y la gramática del griego y ofrece, y ahí radica a mi juicio la mayor originalidad y aportación de su trabajo, una gran variedad de ejercicios y actividades para realizar la comparación entre el griego antiguo y el moderno, todo ello de forma didáctica, amena y atractiva para los alumnos.

En su introducción histórica Montañés realiza un esfuerzo de síntesis y de claridad meritorios dada la extensión y complejidad de la historia del griego. Siguiendo de cerca el manual de Browning, *Medieval and Modern Greek*, el autor establece una periodización de la historia del griego y, tras informar sobre las fuentes principales, revisa las principales transformaciones fonéticas, morfológicas, sintácticas y de léxico. Como es natural, la parte dedicada a la *koiné* y al griego medieval son las más extensas, pues es en estos periodos cuando se producen los principales cambios lingüísticos que conducen al griego actual. En este panorama histórico, sin embargo, se pasan por alto algunos aspectos de interés que facilitarían a los estudiantes la comprensión de la historia del griego en su largo camino hasta su conversión en lengua nacional y su relación con el resto de las lenguas europeas: por ejemplo, la influencia que tuvo el movimiento de conformación de las lenguas y literaturas vernáculas en el Renacimiento, que explica el excepcional cultivo literario de la lengua neogriega —o sus hablas locales— en los territorios periféricos que resistieron más tiempo a la dominación otomana —los casos de Chipre y Creta— o que quedaron al margen de ella, como es el caso más tarde de las islas jónicas; y también el hecho de que el primer intento de una gramática de la lengua vernácula griega, la de Sofianós, viniera precisamente de un griego asentado en Venecia. También se echa de menos un mayor desarrollo del último epígrafe del capítulo, en el que apenas se dedican unas líneas a la «lengua griega actual». Más allá

de la superación de la histórica diglosia *dimotikí/kazarévusa*, el griego moderno estándar o «*koiné* neohelénica» es una lengua que presenta elementos de una gran variedad de registros y tradiciones, entre ellos también los procedentes de la lengua culta. Por último, quizá hubiera sido deseable alguna mención a la situación presente del griego en el mundo, en tanto que lengua oficial de Grecia, Chipre y la UE, lengua del helenismo de la diáspora y lengua minoritaria en varios territorios fuera de las fronteras griegas.

En cuanto al capítulo segundo sobre los rudimentos de la gramática del griego moderno, la perspectiva, digamos, arcaizante, condiciona y fuerza en algún momento la explicación, como, por ejemplo, cuando se dice que en griego moderno se mantienen las mismas tres declinaciones que en griego antiguo, cuando lo habitual, y así se hace desde la gramática de Triandafilidis, es hablar de una declinación para cada género y, dentro de ellas, de sustantivos parisílabos e imparisílabos, algo que, creo, describe de manera más clara la situación en griego moderno tras la profunda reestructuración del sistema nominal producida a lo largo de su historia. Un poco confusa resulta también la explicación del verbo en lo que se refiere a las relaciones entre modo, tiempo y aspecto, categoría ésta que no es mencionada, a pesar de su importancia para una cabal comprensión de la estructura del verbo griego actual.

Por lo demás, y sin entrar en mayor detalle, merecerían una revisión ciertas cuestiones de formato (la falta de uniformidad en el uso de términos en griego y en castellano, por ejemplo) o la transcripción de algunos nombres (*Psikharis* en lugar de *Psijaris*, *Dukas* por *Ducas*, *Khristópulos* por *Jristópulos*...).

El profesor Carbonell parte en este trabajo de la convicción de que el acercamiento al griego moderno es un instrumento útil para la enseñanza del griego antiguo, una idea que comparto absolutamente. En primer lugar, porque muestra a los alumnos que se inician en el griego clásico que el griego es una lengua que continuó evolucionando después de la Antigüedad en una rica historia que llega a nuestros días y que, lejos de ser una *lengua muerta*, está bien viva y se ha seguido hablando y produciendo literatura hasta la actualidad, algo obvio pero en lo que no siempre se ha incidido suficientemente desde la Filología Clásica tradicional, por mucho que la situación haya cambiado en los últimos años. En segundo lugar, porque la enseñanza de la lengua neohelénica, con metodologías propias de la didáctica de los idiomas modernos, puede propiciar una actitud más activa ante el griego clásico y contribuir

a un aprendizaje más eficaz. Queda abierta para el debate la cuestión de hasta qué punto es posible llevar a la práctica este método, dadas las limitaciones de tiempo y contenidos que imponen los *curricula* educativos. En cualquier caso, los materiales y recursos que el autor ofrece en este libro son un valioso e innovador paso en esta dirección.

**Rafael F. Vidal, *Orfeo y Eurídice en la música y el cine*, edición personal, 2020, pp. 530, ISBN 978-84-09-1688-35**

HELENA GUZMÁN

hguzman@flog.uned.es

DOI: 10.48232/eclas.159.13

Ya el propio título del libro deja claro que se trata de una obra de recepción clásica, aplicada en este caso a los campos de la música y el cine. A modo de introducción, se hace un pequeño recorrido por las fuentes literarias e iconográficas grecolatinas, así como un sucinto repaso de su presencia en la literatura y el arte occidentales hasta nuestros días, todo ello en unas 70 páginas. Las siguientes 200 páginas desarrollan el núcleo de la obra: la música y el cine, aunque, lógicamente, la parte más amplia está dedicada a la música desde el s. XIV al XXI y las últimas 30 páginas se destinan al mundo del cine. El resto del libro recoge las notas y la bibliografía.

Es bien sabido que desde los años noventa del siglo pasado se ha producido en el mundo de la cultura un incremento notable del interés por el lado literario de la ópera y de las composiciones musicales en general o, por decirlo mejor, no centrado en el terreno técnico de la música. Y de esta tendencia hay varias manifestaciones claras: la bibliografía literaria sobre los libretos se ha incrementado notablemente, las grandes bibliotecas están poniendo en abierto sus colecciones de libretos y, por supuesto, la parte de la dirección escénica es otro amplio campo de reflexión<sup>1</sup>. Pues bien, la parte esencial de este libro se centra

<sup>1</sup> En la Facultad de Filología de la UNED hay en estos momentos tres proyectos de investigación sobre literatura y música: uno dedicado al estudio de los textos de la música popular; otro sobre la puesta en escena del teatro español; y, lógicamente, un tercero sobre la presencia de mundo clásico en los libretos de ópera.

en este mismo terreno, y lleva a cabo un rastreo muy meticuloso del material en torno a la figura de Orfeo. El autor compila con laborioso detalle los datos técnicos básicos, en especial las numerosas grabaciones, así como la información de contenidos que selecciona y traduce de los folletos que suelen acompañar a las grabaciones o de revistas especializadas. El esquema de la parte dedicada al cine es metodológicamente paralelo al del apartado que trata de la música. La segunda mitad del volumen la ocupan la bibliografía y las notas, que aportan un sinfín de información complementaria.

En resumen, estamos ante un libro de una gran erudición bibliográfica, que supondrá una gran ayuda material para los interesados en este campo de la literatura musicada.

**Julián Solana Pujalte & Rocío Carande (eds.) *Erasmus de Róterdam: Coloquios, Zaragoza, Libros Pórtico*, 2020, 1037 pp. (2 vols.), ISBN 978-84-7956-201-4**

PABLO TORIBIO

*pablo.toribio@cchs.csic.es*

DOI: 10.48232/eclas.159.14

Por primera vez cuentan los lectores de lengua española con una traducción completa de los *Coloquios* de Erasmo de Róterdam (1466–1536), editada por Julián Solana Pujalte y Rocío Carande y llevada a cabo por un equipo formado por los propios editores y por Jorge Grau Jiménez, Jorge Ledo, Mariano Madrid Castro, Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez y Francisco Socas. Dicho equipo de filólogos ha cumplido brillantemente con la tarea de poner a la disposición del público hispanohablante esta obra capital del humanismo europeo en su integridad: de los sesenta y tres coloquios de que llegó a constar la colección —progresivamente aumentada en las sucesivas ediciones basilienses entre 1518 y 1533—, veintiocho no podían leerse antes en traducción castellana, como tampoco las fórmulas de latín conversacional que los acompañan.

Es imposible incurrir en exageración a la hora de ponderar la influencia de Erasmo y en particular de sus *Colloquia familiaria* a la hora de modelar el latín «conversacional» de la Edad Moderna. Ahora bien,



podría parecer que ese mismo carácter de modelo lingüístico hace de toda traducción de los *Coloquios* una empresa tan imposible como superflua. No es así en absoluto: como el propio Erasmo escribe, su intención es «acercar a los jóvenes tanto a la elegancia de la lengua latina como a la piedad» (pp. 982-983), y al igual que «Sócrates hizo descender la filosofía del cielo a la tierra», traerla «a los juegos, a las conversaciones y a las reuniones étlicas» (p. 994). De este modo, en los *Coloquios* encontrará el lector a ancianos y niños, prostitutas y doncellas letradas, monjes y soldados, obispos y eruditos, comerciantes y timadores, exorcistas y alquimistas, matronas y novicias, herejes e inquisidores, ricos y mendigos, amos y criados, cocheros y navegantes, saladores y carniceros, que conversan sobre el ayuno y la abstinencia, la insensatez de la guerra, la virtud del matrimonio, los vicios de los monjes, la ignorancia generalizada del clero, la hipocresía de los reformados, la superstición desastrosa de las peregrinaciones, el juego de las tabas o el lanzamiento de peso, la tacañería de los italianos o el exceso de calefacción de los albergues alemanes, la alarmante expansión de la sífilis o cómo debe guiarse la conversación en un banquete entre desconocidos. Con la excusa de enseñar a expresarse en un latín elegante sobre cualquier aspecto de la vida, el autor del *Elogio de la locura* (1511) pinta un cautivador fresco de época en el que personajes de cada estamento, sexo y condición son capaces de echar mano en cada línea de una cita de Aristóteles, un modismo ciceroniano o una alusión al Nuevo Testamento.

La mentalidad del s. xvi estaba impregnada de teología y no es de extrañar que también lo estén los *Coloquios*. Los autores de esta traducción insisten con acierto en la animadversión que llegó a sentir Martín Lutero (1483-1546) hacia Erasmo, pero es muy difícil no detectar al mismo tiempo la gran afinidad entre muchos pensamientos que asoman en los *Coloquios* y el primer luteranismo. No es este el lugar para profundizar en el tema, pero sí me gustaría insistir en que el propio Lutero aparece como un personaje al que se trata con amabilidad en uno de los coloquios, *Cuestiones acerca de la fe* (1524), bajo el nombre de «Barbatius»: la crítica suele mostrarse de acuerdo con esta identificación, que en mi opinión se vería además reafirmada por la elección del nombre del personaje, pues Lutero se dejó a menudo retratar con esa barba prieta que desde 1521 subrayaba su ruptura con la vida monástica. La progresiva censura que terminaría convirtiendo a Erasmo en un autor prohibido, sin ser defendible, estaba sobradamente fundamentada: sobre la inspiración



o el patrocinio más o menos involuntario de Erasmo sobre «herejes» posteriores léase a C. Gilly, G.H. Williams o P. Bietenholz —las consideraciones finales de Erasmo acerca de la Trinidad en este libro (pp. 1011–1012) dan una pista sobre cierta línea de influencia—.

En la condensada Introducción (pp. 9–44) se resume la historia textual de los *Coloquios* a lo largo de sus primeras ediciones, se presentan sus temas y se aborda su recepción en España desde el s. XVI hasta la actualidad —no en vano el libro se dirige al público hispanohablante y es fruto del proyecto de investigación «Bibliotheca Erasmiana Hispanica»—. Precede a cada coloquio una sucinta introducción propia en la que se declaran las circunstancias de su inclusión en la colección y se consigna la bibliografía principal —la bibliografía citada en total es ingente (pp. 45–94)—. Los traductores reconocen a menudo su deuda con el comentario de referencia de C.R. Thompson. La anotación, abundante, como exigen los textos, difiere ligeramente según las preferencias de cada traductor. En algún caso podemos poner alguna objeción, por ejemplo en la p. 210, donde el «Símbolo de los Apóstoles» no es el «Credo» sin más (n. 459), sino esa versión reducida del credo que, entre otras cosas, no llama expresamente Dios a Cristo (al respecto véase p. 1011, n. 3005). Sistemáticamente se identifica en nota la fraseología que Erasmo extrae de sus propios *Adagios*. Tanto estas como algunas explicaciones detalladas de *realia* que se dan varias veces a lo largo del libro (la cueva de Trofonio, la sífilis, el vino de Beaune, el teruncio...) habrían podido quizás sintetizarse en una única nota a la que remitir después, así como los datos sobre la historia textual de cada coloquio.

La traducción castellana se lee con fluidez y es en general intachable, como cabía esperar de la trayectoria de los traductores. Siempre pueden señalarse minucias: la *mentula* de *El joven y la prostituta* habría merecido una traducción unificada en p. 411 («verga») y p. 993 («cimbela»); «copiar» (*describere*) habría sido mejor traducción que «exponer» para lo que el asno Lucio intenta hacer en vano (p. 581); las «ofensas contra los enfermos» (p. 1008) son más bien «contra los débiles», es decir, contra quienes sienten «el malestar de una conciencia sensible» (p. 243, cf. 1 Cor 8, 9). Pero sin duda estas observaciones son nimiedades a la vista de la ingente cantidad de texto difícil que los traductores han abordado con encomiable meticulosidad.

Los *Coloquios* de Erasmo son un tesoro inagotable para quienes se interesan tanto por la filología estricta como por la recepción clásica, la literatura renacentista, la historia intelectual, cultural y religiosa, los

estudios de género, etc., y solo cabe felicitar a este equipo de filólogos por haberlos hecho mucho más accesibles para el público hispanohablante con esta excelente traducción.

**Jorge Juan Linares Sánchez, *El tema del viaje al mundo de los muertos en la Odisea y su tradición en la literatura occidental*, Universidad de Murcia 2020, 499 pp., ISBN 978-84-1786-540-5**

MIGUEL HERRERO DE JÁUREGUI

miguelherrero@filol.ucm.es

DOI: 10.48232/eclas.159.15

La recepción cultural de la tradición clásica cobra hoy más importancia que nunca. Tradicionalmente considerada una rama secundaria de la investigación sobre los autores griegos y latinos, cuya pervivencia se trataba como apéndice al estudio de sus textos, los recientes debates en el mundo anglosajón sobre la supuesta alianza secular de las clásicas con el «supremacismo occidental» han convertido la cuestión en esencial para la justificación y reconsideración de nuestra disciplina. Ciertamente que los debates (para-)académicos del mundo anglosajón no son directamente trasplantables al continente y menos aún a nuestra latitud hispánica, pero tampoco cabe dudar de su influencia. Por ello, contribuir a plantear y fijar conceptos como canonicidad, tradición, apropiación y reinterpretación cultural al hilo del estudio sistemático de un texto primordial es una tarea cuya relevancia difícilmente cabría exagerar.

La elección del tema, pues, es un gran acierto de esta obra, que consigue, contradiciendo el refrán, abarcar y apretar mucho al mismo tiempo. La clave está en concentrarse sobre dos textos muy específicos, la *Nekyia* y la *Deuteronekyia* de la *Odisea* en los cantos 11 y 24 respectivamente, que se proyectan desde Homero sobre casi tres milenios de literatura. Hay en el panorama internacional varios estudios sobre la recepción de la *Odisea*, pero no específicamente sobre la de estos dos cantos. Y a su vez, en los últimos años se observa un creciente interés por la catábasis como tema literario y religioso, pero este es bastante más amplio que su concreción en la *Odisea*. Con acierto Linares menciona en el primer capítulo los precedentes mediorientales y los

mitos de Heracles, Teseo y Pirítoos, y Orfeo entre otros, pero como son tradiciones míticas independientes de la *Odisea*, no los considera salvo cuando aparezcan en textos posteriores en relación con Ulises. Y a lo largo de toda la obra, no cae ni una sola vez en la frecuente tentación de ampliar demasiado el foco y considerar catabático cualquier viaje iniciático, como *Alicia en el País de las Maravillas*, *Moby Dick* o *La tempestad*, sino que se ciñe a los eslabones indiscutibles de la tradición de la *Odisea*, desde la antigüedad a nuestros días.

El libro tiene, tras una breve introducción, diez capítulos: el primero resume los aspectos más reseñables de los dos cantos odiseicos; el segundo se ocupa de su recepción en la literatura griega; el tercero del libro 6 de la *Eneida*; el cuarto de la restante literatura latina; el quinto de la cristiana, en la Antigüedad Tardía y el Medioevo; el sexto, de la *Divina Comedia*; el séptimo de la literatura moderna hasta el s. xvii incluido; el octavo es un estudio específico sobre la *Circe* de Lope de Vega; el noveno, otro sobre el *Télémaque* de Fénelon; y el décimo, sobre la literatura contemporánea. Unas extensas conclusiones recogen los aspectos más importantes del recorrido, con especial atención a las continuidades y variaciones en el papel de distintos personajes como Ulises, Áyax, Elpénor, Tiresias, o las diversas mujeres mencionadas en la *Nekyia*.

El recorrido en los seis primeros capítulos apenas puede suscitar reparos. Los textos y autores relevantes se tratan con rigor y precisión, y una notable capacidad para anotar cada uno de ellos con la bibliografía más pertinente. A partir del séptimo, la ineluctable labor de selección por fuerza, como asume el propio autor, ha de incluir unos autores y excluir otros, con las consiguientes diferencias respecto de las expectativas o gustos de cada lector. A juicio totalmente subjetivo de este reseñador, cabría una mayor atención a la literatura inglesa moderna, merecedora de mencionar al menos las traducciones de Chapman y Hobbes, el *Dr. Faustus* de Marlowe, y sobre todo Joseph Conrad con su *El corazón de las tinieblas*. Respecto a otras latitudes, el *Estudiante de Salamanca* de Espronceda y *El Maestro y Margarita* de Bulgákov parecen de mayor entidad canónica que Negrete o Manfredi. Pero las inevitables ausencias se compensan con creces con la solidez de los análisis de figuras centrales en la recepción de la *Odisea* como Lope, Fénelon o Joyce, y muchas otras que descubrirán a los lectores textos o autores menos conocidos. Y justo es reconocer el notable esfuerzo en incluir representantes distinguidos de diferentes tradiciones nacionales y géneros literarios, de la alta poesía a la novela comercial.

Un tema de especial interés es el papel de la *Eneida* y, después, de la *Divina Comedia*, como multiplicadores del influjo de la *Odisea* en la tradición posterior, aunque a su vez sean también cuellos de botella que canalizan ese influjo y lo convierten en derivado, hasta tal punto que cabe preguntarse en ocasiones si es legítimo hablar de presencia de la *Odisea*. Es claro que en la literatura latina, o incluso cristiana tardoantigua, la presencia preponderante de la *Eneida* en la imaginaria catabática va acompañada no solo de un conocimiento general de la *Odisea*, sino también de una conciencia de la *Nekyia* como el principal modelo virgiliano en el libro 6. Pero cuando en la Edad Media occidental desaparezca el conocimiento de Homero, y la única fuente sea Virgilio, ¿hasta qué punto podemos hablar de tradición odiseica? Linares reconoce el problema y lo resuelve con la idea de una «influencia difusa, de tercer grado»: «la configuración compartida por ambos episodios [...] formaban la base literaria de cualquier reelaboración», y «estas convenciones architextuales contribuirán a la presencia indirecta de las características de la evocación homérica en las obras de autores que no conocían el poema de Homero» (p. 139). Ahora bien, en estos casos en que el único modelo es Virgilio (o, siglos después, Dante), ¿aporta más la referencia a la *Odisea* que al tema genérico del viaje al Allende en mitos como Heracles u Orfeo? No siempre es evidente la respuesta.

Más allá de esta cuestión, un acierto del libro es la claridad de su metodología de análisis de los diversos modos de influencia de un texto en otros, explicada en la introducción mediante categorías como transmodalización y trasposición diegética o pragmática, y aplicada con sistematicidad y sencillez a la ingente cantidad de obras y autores analizados. Especialmente bien desarrollada está la subversión del tema en episodios como la cueva de Montesinos del *Quijote* (p. 247) y en buena parte de la literatura contemporánea.

El libro proviene de una tesis doctoral, prácticamente sin retocar para publicación (con 754 notas seguidas), lo que resulta en alguna falta de concesiones al lector, como las citas sin traducir de lenguas vivas, incluidos alemán y griego moderno. Pero lo compensa con creces el ágil estilo de escritura, con una prosa lejana de la monotonía y la repetición y muy capaz de transmitir la emoción de las fuentes literarias comentadas. Linares proporciona al lector versado en clásicas y al interesado en la literatura general un apasionante viaje por la tradición clásica europea que se disfruta, se agradece y se empleará con gran provecho en futuras exploraciones de una ruta inagotable.

**Heródoto, *Historia*. Tomo I. Libros I-IV, trad. de Francisco Rodríguez Adrados, rev. y notas de Pedro Redondo Reyes. *Historia*. Tomo II. Libros V-IX, trad. y notas de Pedro Redondo Reyes, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2020, 776 pp., ISBN 978-84-259-1838-4**

JESÚS ÁNGEL Y ESPINÓS

*espinos@ucm.es*

DOI: 10.48232/eclas.159.16

**E**stamos ante dos volúmenes, editados en el prestigioso Centro de Estudios Políticos y Constitucionales (CEPC), que, si bien surgieron para saldar una deuda con la labor del eminente Francisco Rodríguez Adrados, se han convertido, por desgracia, en un homenaje póstumo al eximio filólogo, recientemente fallecido.

Tras un sucinto pero muy ilustrativo prefacio a cargo de Pedro Redondo Reyes, el primer volumen se abre con la introducción a la traducción de Heródoto, obra de Carlos Schrader, que Adrados publicó en 1977 para la editorial Gredos y que fue sometida, ya en su momento, a una reconsideración por parte del propio Adrados con motivo de la edición y traducción del libro 3 de la *Historia*, publicado por el CSIC en 2011, si bien en lo fundamental los planteamientos generales siguen en plena vigencia. Así, el gran erudito salmantino se alinea con aquellos estudiosos que postulan un plan inicial que luego se iría expandiendo con distintos *lóγοι* y digresiones. Otro punto central que cobra especial relieve en la *Introducción* de Adrados son las ideas religiosas del autor de Halicarnaso, aspecto donde se advierte que el historiador se mantiene alejado de las corrientes racionalistas de la sofística, mientras que parece compartir una espiritualidad similar a la de su contemporáneo Sófocles. Asimismo, se aborda el temor del historiador hacia el creciente poderío de Atenas y la importancia que concede a la unión de todos los griegos, en oposición a sus continuas querellas internas. Igualmente, entre otras cuestiones, se trata el tema de la narrativa oral en la *Historia*, pues Heródoto es un autor a medio camino entre la oralidad y la escritura, como se aprecia en la presencia de rasgos orales en sus textos. En suma, esta *Introducción* condensa de manera magistral todas las polémicas que han interesado a los filólogos desde hace más de un siglo; entre los múltiples méritos del profesor Adrados



podemos señalar que relacionó la técnica del historiador con la composición arcaica *abierta*, propia de Homero y sacó a la luz la similitud de su pensamiento y sensibilidad con las piezas de Sófocles; por otra parte, estableció nexos de unión entre la vida de Heródoto y su obra, y desentrañó los mecanismos que dieron como fruto la creación de un nuevo género: la historiografía.

En el primer volumen, que comprende los cuatro primeros libros, se reproduce la traducción anotada del libro 3 que preparó el profesor Adrados para la colección Alma Mater del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), publicada en 2011, como continuación a los dos primeros libros que en su momento editó y tradujo Berenguer Amenós. A su vez, Adrados tenía en mente concluir una traducción propia completa de la obra de Heródoto; así, en este volumen, que ahora reseñamos, se incluye también su versión de los libros 1, 2 y 4, mientras que en el segundo aparece la traducción a cargo de Pedro Redondo Reyes de los cinco restantes (5–9). Por otra parte, hay que señalar que la traducción de Adrados del libro 2 alcanza solo hasta el capítulo 67, por lo que ha sido completada por Redondo Reyes. El hecho de que la totalidad de la obra se deba a dos traductores distintos conlleva, irremediablemente, la coexistencia de dos estilos distintos, que sin embargo ofrecen, en ambos casos, un texto de gran claridad y precisión.

El gran valor de la traducción de los cuatro primeros libros radica en la incorporación, a la larga serie de versiones del autor ya existentes en castellano, de una versión fruto de la experiencia y del inmenso conocimiento de la lengua griega de Adrados. Respecto a su traducción, parafraseando las propias palabras del profesor, podemos percibir que nos encontramos ante un estilo que pretende aproximarse a los inicios de la prosa griega, por lo que se ha empleado un castellano suelto y libre, no sujeto a artificios retóricos sino más conversacional, que refleja la mayor fluidez que se registra hoy en día en cuanto al uso contemporáneo de nuestra lengua.

A su vez, el texto español del libro 3 ha sido corregido en alguna errata mínima y adaptado a los criterios del CEPC. Salvo para este libro, cuyo texto griego editó el propio Adrados para la serie Alma Mater, se ha seguido, al margen de las inevitables y puntuales discrepancias, la reciente edición de N.G. Wilson, *Herodoti Historiae*, Oxford Classical Texts, 2015, que presenta un carácter conservador en sus elecciones y acepta numerosos pasajes secluidos en otras ediciones. En cuanto a las notas, se han mantenido las originales del libro 3 con pequeñas



modificaciones en lo que atañe a las citas bibliográficas. Respecto al libro 4, el profesor Adrados había redactado múltiples anotaciones, si bien había dejado pasajes sin comentar, razón por la que se ha procedido a ampliar las notas de este libro. A su vez, las notas de los libros 1 y 2 se han tenido que redactar casi por completo. Por su parte, las referencias a pie de página de los libros 5–9 se deben en su totalidad a Pedro Redondo Reyes. Las anotaciones de Adrados al libro 3 han sido uno de los criterios que han servido como modelo a la hora de redactar las restantes apostillas; asimismo, se ha intentado hacer asequible al lector el inmenso caudal de datos que Heródoto despliega en torno a instituciones, ritos o mitología y que merecen una explicación. Otro aspecto, digno de reseña, es que en las notas se remite a los *loci paralleli* e indicaciones de pasajes de otros autores que, a veces, han podido ser la fuente del historiador.

La traducción de cada libro viene precedida por una sucinta pero muy útil sinopsis; igualmente, al final de cada volumen encontramos un índice de nombres que facilita sobremanera el posible rastreo de personajes o topónimos.

En suma, nos hallamos ante una traducción anotada muy elaborada y de agradable lectura, en la que la labor de ambos traductores presenta unos estándares de calidad muy altos. Sin duda, nos aventuramos a afirmar que el presente trabajo está llamado a convertirse en una obra de referencia en el campo de los estudios herodoteos en nuestra lengua.

---

## Normas de publicación

### ESTUDIOS CLÁSICOS

*Revista de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*

Los trabajos serán originales e inéditos y no sobrepasarán los 50.000 caracteres (incluyendo espacios, notas y referencias bibliográficas). Las reseñas versarán sobre libros relacionados con temas de interés de la SEEC y no sobrepasarán los 7.000 caracteres (espacios y notas incluidos).

Los trabajos y reseñas se enviarán a través del formulario habilitado para ello en la página web de la SEEC, en la dirección:

*<http://www.estudiosclasicos.org/estudios-clasicos/>*

Es necesario seguir las instrucciones concretas que se indican en esta página para todo lo referido a los datos del autor y a los archivos que han de enviarse.

El Consejo de Redacción decidirá sobre la conveniencia de la publicación de los originales recibidos una vez conocida la opinión de, al menos, dos expertos externos, observándose en el proceso la norma de doble anonimato. Para la aceptación de los originales se atenderá a la calidad científica y expositiva, así como a su adecuación a las normas editoriales que se describen a continuación. La publicación podrá estar condicionada a la aceptación por parte del autor de las sugerencias de corrección formuladas por los expertos evaluadores, que serán comunicadas a los autores. El Consejo de Redacción se compromete a que, entre la recepción del original y la comunicación al autor de su aceptación o rechazo de publicación, no transcurra un tiempo superior a seis meses. Una vez comunicada la aceptación o rechazo del trabajo, no se mantendrá correspondencia con los autores sobre los originales recibidos.

Los autores corregirán primeras pruebas y recibirán la separata de su trabajo publicado en PDF y un ejemplar del tomo correspondiente. Los autores serán los responsables del contenido de sus artículos. La aceptación de un trabajo para su publicación implicará que los derechos de *copyright*, en cualquier medio y soporte, quedarán transferidos al editor de la revista.

## 1. Encabezamiento del trabajo

Título del trabajo.

Título en inglés (si no fuera la lengua original del trabajo).

Nombre y apellidos del autor o autores.

Filiación.

Correo electrónico de contacto.

Resumen. En la lengua del artículo, de entre 150 y 200 palabras.

Palabras clave. Un máximo de cuatro términos o expresiones que permitan clasificar el contenido del trabajo, separadas por punto y coma.

*Abstract*. Resumen en inglés (si no fuera la lengua original del trabajo) de la misma extensión del original.

*Keywords*. Traducción al inglés de las palabras clave.

Dedicatoria (si procede).

Al Título del trabajo podrá añadirse una nota inicial (nota 1) que recoja la fuente de financiación o los agradecimientos.

Para los artículos redactados en inglés se han de proporcionar también el título, el resumen y las palabras clave en castellano.

## 2. Fotografías, imágenes, ilustraciones, esquemas y tablas

Si el trabajo incluye fotografías, imágenes o ilustraciones, han de enviarse por separado, en formato PNG o JPG, y con una resolución mínima de 300ppp. Se recomienda que vayan a todo color. Ha de indicarse, asimismo, a qué punto del trabajo corresponde cada una, y sólo podrán incluirse figuras que se mencionen explícitamente en él.

Si la figura consiste en un esquema que puede componerse mediante el procesador de textos, no será necesario que vaya en documento aparte, y bastará con insertarlo en el punto del texto que le corresponda.

Al final del trabajo ha de añadirse el listado de todas las figuras que el trabajo contenga con sus respectivos pies de foto, numerados correlativamente (*Figura 1: pie de foto de la ilustración, Figura 2: pie de foto..., etc.*).

Las tablas habrán de ir insertas en el punto del trabajo que corresponda, acompañadas siempre de un título de tabla, y llevarán su propia numeración (*Tabla 1: título de la tabla 1; Tabla 2: título de la tabla, etc.*).

### 3. Tipografía y composición

#### 3.1. Alfabetos y tipos de letra

Para todo tipo de alfabetos y símbolos se utilizará la codificación *Unicode*. El cuerpo del texto irá, preferentemente, a tamaño 12pt y en el tipo de letra *Times New Roman* o similar.

#### 3.2. Epígrafes y subepígrafes

Los distintos epígrafes dentro de un artículo no incluirán ningún formato especial, simplemente irán en párrafo aparte y numerados, con numeración arábica, y se organizarán según el siguiente esquema:

1. Epígrafe principal
  - 1.1. Subepígrafe primero
    - 1.1.1. Subepígrafe secundario

#### 3.3. Uso de cursiva

- Títulos de obras (antiguas y modernas) y de revistas, ya sea en su forma completa o abreviada; p.e.: *Emerita*, *Gnomon*, *EClás*.
- Citas y palabras sueltas latinas y griegas; si se trata de citas extensas fuera del texto, irán sangradas y en redonda, sin comillas.
- Las palabras griegas irán en tipos griegos *Unicode*; cuando se trate de conceptos muy conocidos podrán aparecer en tipos latinos en cursiva, conservando los acentos: *lógos*, *prāgma*, *kalòs*.
- Palabras citadas en cualquier lengua diferente del castellano.
- Palabras objeto de estudio: «cuando hablamos de *ontología*...».

### 4. Uso de mayúsculas y negrita

Se evitará, en lo posible, el uso de textos enteros en mayúsculas o en negrita. De igual manera, se evitará el uso de versales y versalitas.

### 5. Comillas dobles

- En títulos de artículos de revista y capítulos de libro: «El tema del león en el *Agamenón* de Esquilo».
- En las citas de pasajes de autores. Cuando en el pasaje citado aparezca otra cita, para ésta se emplearán comillas simples: «El concepto de 'error' y el criterio de enmienda». Cuando la cita tenga más de dos líneas irá en párrafo aparte, sangrado, y en letra redonda, sin comillas.

- Traducciones de términos dentro del texto.
- Términos científicos poco usuales; conceptos: verbos de «amar».

## 6. Numerales y puntuación

- En los rangos de números se indicará siempre la numeración completa: 325–340.
- Para las citas de autores antiguos se utilizará siempre numeración arábica, separada por puntos, y por coma cuando se pasa a una segunda cita; p.e.: Verg. *Aen.* 10.21, 12.54; Liv. 3.2.9–10. En caso necesario, se puede añadir a continuación el nombre del editor sin paréntesis; p.e.: Arist. fr. 23 Rose.
- Romanos para volúmenes y capítulos de libro de textos modernos.
- Numeración arábica para tomos y páginas de revistas. También para páginas de libros, salvo las que vayan numeradas con romanos en el original.
- Las referencias de las notas al pie, numeradas correlativamente y en superíndice, se situarán delante de los signos de puntuación.

## 7. Abreviaturas

- Entre las usuales, nótese: s.= siguiente, ss.= siguientes, *cf.* = *confer*, cód.= códice, códs.= códices, f.= folio, ff.= folios, ms.= manuscrito, mss.= manuscritos, *et al.*, *i.e.*, *vid.*, *ib.*, *supra*, *infra*. En cursiva irán las que representan palabras latinas. En las citas bibliográficas no se utilizará nunca la abreviatura p. o pp. Para el resto de abreviaturas, v. Apéndice 1, «Lista de abreviaturas, siglas y símbolos», RAE (2002) *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.
- Autores antiguos. Dentro de un contexto, autor y obras se citarán completos: «como dice Sófocles en su *Antígona*». Las citas concretas podrán introducirse con las abreviaturas del *Diccionario Griego-Español* (DGE) (<http://dge.cchs.csic.es/lst/lst1.htm>) y del *Index del Thesaurus Linguae Latinae* (TLL) (<http://www.thesaurus.badw.de/en/user-tools/index.html>), o, en su defecto, del *Diccionario Latino* fasc. o. Los títulos de las obras aparecerán siempre en cursiva: «S. *Ant.* 133; Verg. *georg.* 3.284–285».
- Los títulos de revista, diccionario o enciclopedia de una palabra se dan enteros (*Emerita*); si no, se dan las abreviaturas que indican las propias publicaciones (*IF*= *Indogermanische Forschungen*, *EClás*= *Estudios Clásicos*, *OLD*= *Oxford Latin Dictionary*).

- Denominación de lenguas. Las usuales, en minúscula: gr.= griego, lat.= latín.

## 8. Notas a pie de página

Han de ser complementos al texto. No podrán estar compuestas por una simple referencia bibliográfica, o por una cita puntual a un pasaje de un texto citado. Estas referencias breves habrán de integrarse en el cuerpo del trabajo.

## 9. Signos diacríticos

[ ]	lagunas de un texto	[ ]	borraduras
< >	adiciones al texto transmitido	† †	pasajes corruptos
{ }	interpolaciones	/	salto de verso

## 10. Citas bibliográficas

En el cuerpo del artículo se citará sólo el apellido del autor, sin sus iniciales (a no ser que sean necesarias para su diferenciación con otra referencia), seguido del año de publicación y las páginas citadas, «Lakoff 1997: 34-36». En el caso de que figuren varias referencias del mismo autor publicadas en el mismo año, se diferenciarán mediante las letras del abecedario: «Lakoff 1997b: 34-36». En ausencia de autor, se sustituye el apellido por una versión abreviada del título, en cursiva. Si no consta la fecha, se sustituye el año por la abreviatura «s.f.»: «Junta de Andalucía s.f.».

Irá toda la referencia entre paréntesis cuando la cita no se integre en la sintaxis de la frase: «según se ha apuntado (Lakoff 1997: 34-36)...». Si el nombre del autor se integra en la frase, sólo irá entre paréntesis la referencia a año y páginas: «como dice Lakoff (1997: 34-36)...».

En las notas a pie de página se citará sin paréntesis si se trata sólo de la referencia bibliográfica: «..., cf. Lakoff 1997: 34-36; ...». Si el nombre del autor se integra en la sintaxis de la frase se procederá como en el cuerpo del artículo.

Los nombres de las ciudades de edición irán en castellano siempre que sea posible.

Siempre que existan, se ha de indicar el DOI de las publicaciones electrónicas (del tipo que sean) o, en su defecto, la URL completa de donde se han recuperado, con la última fecha de consulta entre llaves.



No deben crearse referencias para sitios *web* cuando se mencionan como un todo; basta con citarlos en el cuerpo del trabajo seguidos de su URL entre paréntesis: «...con recursos *online* como Canva (<https://www.canva.com>), donde...».

Las referencias completas se recogerán juntas en un apartado final titulado «Referencias bibliográficas», por orden alfabético de autor, editor o traductor y por orden cronológico inverso para cada uno. Este apartado debe contener únicamente las citas bibliográficas que aparezcan mencionadas en el cuerpo del texto y notas, y habrán de recogerse todas ellas.

El uso de mayúsculas, cursivas y demás tipografía y puntuación ha de ajustarse estrictamente a lo que se muestra en los siguientes ejemplos.

#### 10.1. Ediciones, traducciones y comentarios de textos clásicos

Lloyd-Jones, H. & Wilson, N.G. (1990) *Sophoclis Fabulae*, Oxford, Oxford University Press.

Estefanía Álvarez, D. (1991) *Marcial: Epigramas completos*, Madrid, Cátedra.

#### 10.2. Libros y libros editados

Rutherford, W.G. (1905<sup>1</sup>) *A Chapter in the History of Annotation*, Londres, Heinemann [reimp. Nueva York/Londres, Routledge, 1987].

Pecere, O. & Stramaglia, A. (1996) (eds.) *La letteratura di consumo nel mondo grecolatino. Atti del Convegno Internazionale, Cassino, 14-17 settembre 1994*, Cassino, Università degli studi di Cassino.

#### 10.3. Capítulos de libro

André, J.M. (1969) «Les Odes romaines: mission divine, otium et apotheosis du chef», en A. Fauconnier (ed.) *Hommages à M. Renard*, vol. 1, Bruselas, Peeters, 31-46.

#### 10.4. Artículos de revista y periodísticos

Lowe, D.M. (2008) «Personification Allegory in the *Aeneid* and Ovid's *Metamorphoses*», *Mnemosyne* 61, 414-435, DOI: 10.1163/156852507X235209.

Portillo Suárez, J. (2018) «Las lenguas clásicas sacan a los profesores a la calle», *El País* 9/9/2018, URL: [https://elpais.com/sociedad/2018/09/08/actualidad/1536420737\\_298974.html](https://elpais.com/sociedad/2018/09/08/actualidad/1536420737_298974.html).

### 10.5. Tesis doctorales, TFM's, y otras investigaciones no publicadas

Van der Valk, M. (1935) *Beiträge zur Nekyia*, tesis doctoral, Kampen, Universiteit Leiden.

### 10.6. Entradas de enciclopedias y diccionarios

La Penna, A. (1984) «Concilium», en F. della Corte (ed.) *Enciclopedia Virgiliana*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 868-870.

Brandt, E. (1936-1966) s.u. «merus, -a, -um», *TLL VIII.0*, 846.33-850.53.

### 10.7. Otras publicaciones electrónicas

Kiss, D. (2013) *Catullus online: an online repertory of conjectures on Catullus*, URL: <http://www.catullusonline.org> {27/06/2016}.

UNESCO (01/10/2018) «Nuevos datos revelan que en el mundo uno de cada tres adolescentes sufre acoso escolar», UNESCO [sitio institucional], URL: <https://es.unesco.org/news/nuevos-datos-revelan-que-mundo-cada-tres-adolescentes-sufre-acoso-escolar> {20/12/2020}.

Ministerio de Educación y Formación Profesional (s.f.) «Becas y ayudas para estudiar Bachillerato», Ministerio de Educación y Formación Profesional [sitio institucional], URL: <http://www.educacionyfp.gob.es/gl/servicios-al-ciudadano/catalogo/estudiantes/becas-ayudas/para-estudiar/bachillerato.html>.

### 10.8. Objetos multimedia online

Los Bañales. Proyecto Arqueológico (2011) «Epigrafía: cuando las piedras hablan (Canal UNED y La 2 de TVE, septiembre de 2011)» [vídeo], Youtube, URL: <https://youtu.be/fVFwSfWqYow>, {20/12/2020}.

Enrico (2014) «Villa Adriana - Tivoli» [imagen], Flickr, url: <https://flic.kr/p/nsJvns>, {20/12/2020}.

RTVE-Preguntas a la historia (2012) «¿Qué papel desempeñan las inscripciones en la época romana?» [podcast], iVoox, URL: [https://www.ivoox.com/preguntas-a-historia-que-papel-desempenan-audios-mp3\\_rf\\_1205052\\_1.html](https://www.ivoox.com/preguntas-a-historia-que-papel-desempenan-audios-mp3_rf_1205052_1.html).

### 10.9. Legislación

LOMCE (8/2013) «Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa», *Boletín Oficial del Estado* 295, 10/12/2013,

97858-97921, URL: <http://www.boe.es/boe/dias/2013/12/10/pdfs/BOE-A-2013-12886.pdf>.

Orden (ECD/65/2015) «Orden ECD/65/2015, de 21 de enero, por la que se describen las relaciones entre las competencias, los contenidos y los criterios de evaluación de la educación primaria, la educación secundaria obligatoria y el bachillerato», *Boletín Oficial del Estado*, 29/01/2015, 6986-7003.

RD (1105/2014) «Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato», *Boletín Oficial del Estado*, 03/01/2015.3, 349-357.

## **11. Varia**

Los criterios ortográficos y tipográficos, en todo aquello que no esté precisado en estas normas, se atienen a lo prescrito en: Real Academia Española (2010) *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.







SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTUDIOS CLÁSICOS

*<http://estudiosclasicos.org>  
[estudiosclasicos@estudiosclasicos.org](mailto:estudiosclasicos@estudiosclasicos.org)*