

FORTVNATAE

Universidad de La Laguna

31

2020 (1)



FORTVNATAE

FORTVNATAE

Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas

DIRECTOR

José Antonio González Marrero (Universidad de La Laguna)

CONSEJO DE REDACCIÓN

María de la Luz García Fleitas (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), José Antonio Izquierdo Izquierdo (Universidad de Valladolid), Juan Luis López Cruces (Universidad de Almería), Antonio María Martín Rodríguez (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), María José Martínez Benavides (Universidad de La Laguna), Ángel Martínez Fernández (Universidad de La Laguna), Ricardo Martínez Ortega (Universidad de La Laguna), Luis Miguel Pino Campos (Universidad de La Laguna), Francisca del Mar Plaza Picón (Universidad de La Laguna), Francisco Salas Salgado (Universidad de La Laguna), Germán Santana Henríquez (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Javier Velaza Frías (Universidad Autónoma de Barcelona)

SECRETARÍA

María Gloria González Galván (Universidad de La Laguna)

CONSEJO ASESOR

Michael von Albrecht (Universität Heidelberg, Alemania), José Luis Calvo Martínez (Universidad de Granada), Paolo Fedeli (Università degli Studi di Bari, Italia), Benjamín García Hernández (Universidad Autónoma de Madrid), Manuel García Teijeiro (Universidad de Valladolid), Juan Gil Fernández (Universidad de Sevilla), Robert Godding (Société des Bollandistes, Bélgica), Ana María González de Tobia (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Tomás González Rolán (Universidad Complutense de Madrid), Aurora López López (Universidad de Granada), Jesús Luque Moreno (Universidad de Granada), José María Maestre Maestre (Universidad de Cádiz), Marcos Martínez Hernández (Universidad Complutense de Madrid), José Luis Melena Jiménez (Universidad del País Vasco), Antonio Melero Bellido (Universitat de València), Aires Augusto Nascimento (Universidade de Lisboa, Portugal), Anna Panayotou (Πανεπιστήμιο Κύπρου, Chipre), Andrés Pociña Pérez (Universidad de Granada), Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez (Universidad de Córdoba), Eustaquio Sánchez Salor (Universidad de Extremadura), Jaime Siles Ruiz (Universitat de València), Paola Volpe (Universidad de Salerno, Italia), Roger Wright (University of Liverpool), Panayotis Yannopoulos (Université Catholique de Louvain, Bélgica)

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel. 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres / Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31>

ISSN: 1131-6810 (edición impresa) / ISSN: e-2530-8343 (edición digital)

Depósito Legal: S-555-1991

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

FORTVNATAE

31

2020 (1)

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2020

FORTVNATAE : revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas. — N. 1 (1991) - . —
La Laguna : Universidad, Servicio de Publicaciones, 1991-
Anual — Hasta 1992: semestral — Desde 2019: semestral
ISSN 1131-6810 ; ISSN: e-2530-8343 — DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat>
1. Filología clásica-Publicaciones periódicas 2. Civilización clásica-Publicaciones periódicas I.
Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones
807 (05)
008(37/38)(05)

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Los originales para su publicación y correspondencia se remitirán a la dirección de la revista:

fortunat@ull.es

La revista *Fortunatae*, que se edita dos veces al año, acoge trabajos de investigación originales e inéditos relativos al mundo clásico y su pervivencia. El plazo de entrega de originales es hasta el día 15 de mayo y 15 de octubre para cada edición. Los originales no excederán de las 25/30 páginas, con fuente de 12 puntos e interlineado de 1,5 líneas sin espaciado anterior ni posterior. Para el griego, hebreo, árabe y otros caracteres especiales debe utilizarse una fuente Unicode (preferiblemente, Times New Roman, Arial, Garamond, Palatino Linotype...). Asimismo, las reseñas deberán tener como máximo un total de 5 páginas.

Los artículos habrán de tener un resumen y título en inglés y en castellano, de no más de 10 líneas, y de unas palabras clave en ambos idiomas, no superiores a 5. Bajo el título, los trabajos deben indicar el nombre del autor, una dirección de correo electrónico operativa y el centro de filiación o adscripción.

A efectos de cotejo, se debe enviar también un archivo pdf del documento presentado. Y los documentos editables se admiten en cualquier versión de Word (Word 97 o posteriores), OpenOffice, LibreOffice y WordPerfect. Las imágenes, tablas y gráficas externas, y en general, cualquier documento inserto que haya sido generado fuera del procesador de texto, debe adjuntarse como archivo aparte en dos formatos: la extensión propia y como imagen (png o jpg).

Debe tenerse en cuenta, como normas generales, lo siguiente:

- 1) No se dividirán las palabras al final de la línea ni se forzarán los saltos de páginas.
- 2) Se preferirán las comillas españolas (« »), y dentro de estas las comillas inglesas (“ ”).
- 3) Las citas que sobrepasen las cinco líneas irán en párrafo sangrado y aparte.
- 4) Las llamadas a notas al pie precederán siempre al punto o a la coma correspondiente.

En general, para las referencias bibliográficas se usará el sistema americano con bibliografía final y referencia a dicha bibliografía en el cuerpo del texto o en las notas. Las notas a pie de página serán sólo aclaratorias y se incluirán dentro del texto aquellas en las que solo se cite el autor, año y página, *v.g.*: (Moreno, 1994: 21-23).

Para las citas se tendrá en cuenta lo siguiente:

- a) Los libros: LUQUE MORENO, J. (1994): *El distico elegíaco. Lecciones de métrica latina*, Ediciones Clásicas, Madrid.
- b) Los artículos de revistas se citarán, si es posible, de forma abreviada por *L'Année Philologique*.
- c) Los textos clásicos se citarán utilizando las abreviaturas de los léxicos Liddell-Scott-Jones para el griego y el *Thesaurus Linguae Latinae* para el latín.

La correspondencia relativa a intercambios debe dirigirse a:

Fortunatae

Servicio de Publicaciones

e-mail: sypubl@ull.es

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Campus Central

38071 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

SUMARIO/CONTENTS

La visión estética de las Amazonas en la Edad Media: una aproximación a la belleza femenina en las crónicas y literatura de la materia de Troya (ss. XII-XV) / The aesthetic vision of the Amazons in the Middle Ages: an approach to female beauty in the chronicles and literature of the Cycle of Troy (12 th -15 th centuries)	
<i>Pablo Castro Hernández</i>	7
The Greek Column of the Complutensian New Testament and the Implausibility of Vatican Manuscripts / La columna griega del Nuevo Testamento de la Biblia Políglota Complutense y la improbabilidad de manuscritos originarios del Vaticano	
<i>Thomas W. Hudgins</i>	29
<i>Sacra ethonogeographica celtica</i> . Mythos, epos e religio nelle fonti classiche e tardoantiche della Britannia e dell'Irlanda / <i>Sacra ethonogeographica celtica</i> . Mythos, epos and religion in classical and late antique sources of Britannia and Ireland	
<i>Fausto Iannello</i>	45
Eros en Eurípides / Eros in Euripides	
<i>Juan Antonio López Férez</i>	65
Desafío al orden Olímpico. Agua, caos y corceles en el carácter y personalidad mítica de Posidón / Challenge to the Olympic Order. Water, chaos and steeds in the character and mythical personality of Poseidon	
<i>Julio López Saco</i>	143
Introducción al <i>Περὶ διαγνώσεως σφρηγμῶν</i> de Galeno: libros II-III / Introduction to <i>Περὶ διαγνώσεως σφρηγμῶν</i> by Galen: books II-III	
<i>Luis Miguel Pino Campos</i>	157
Varia suerte de la recepción de la literatura clásica: los casos de Ramón Gómez de la Serna y Francisco Ayala / Various luck of the reception of the Classical Literature: The cases of Ramón Gómez de la Serna y Francisco Ayala	
<i>Jordi Redondo</i>	173
Jesús rechaza de plano la pretensión de los Once de restaurar el círculo de los Doce apóstoles / Jesus flatly rejects the claim of the Eleven to restore the circle of the Twelve apostles	
<i>Josep Rius Camps</i>	187



La estética musical en Galeno de Pérgamo / Musical Aesthetics in Galen of Pergamum <i>Inmaculada Rodríguez Moreno</i>	201
Bizancio en la pantalla / Byzantium on Screen <i>Alejandro Valverde García</i>	225

RECENSIONES / REVIEWS

Luis Unceta Gómez; Carlos Sánchez Pérez (eds.), <i>En los márgenes de Roma. La Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea</i> , <i>Fernando LILLO REDONET</i>	245
V. M. Ramón Palerm - G. Sopeña Genzor - A. C. Vicente Sánchez (eds.), <i>Irreligiosidad y Literatura en la Atenas clásica</i> , <i>Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ</i>	247
Gabriel Laguna Mariscal - Alberto M. Monterroso Peña (eds.), <i>Marco Aurelio y la Roma Imperial: Las raíces béticas de Europa</i> , <i>Carolina REAL TORRES</i>	250
M. A. Sánchez Manzano, <i>El escepticismo humanista de Francisco Sánchez</i> , <i>Carolina REAL TORRES</i>	253
<i>Panace@. Revista de medicina, lenguaje y traducción</i> , vol. XX, nº 50, <i>Kevin RODRÍGUEZ WITTMANN</i>	255



LA VISIÓN ESTÉTICA DE LAS AMAZONAS EN LA EDAD MEDIA: UNA APROXIMACIÓN A LA BELLEZA FEMENINA EN LAS CRÓNICAS Y LITERATURA DE LA MATERIA DE TROYA (SS. XII-XV)

Pablo Castro Hernández

Universidad Alberto Hurtado / Universidad de Santiago de Chile

pfcastro@uc.cl

RESUMEN

En este estudio analizamos la visión estética de las amazonas en la Edad Media, revisando la noción de la belleza femenina en las crónicas y la literatura de la materia de Troya (ss. XII-XV). En primer lugar, estudiamos el concepto de estética medieval, examinando sus fundamentos y discusiones conceptuales. Posteriormente, revisamos la noción de la belleza de las amazonas en la literatura medieval, analizando la estética corporal, moral, sentimental y maravillosa.

PALABRAS CLAVE: Estética, Amazonas, Belleza femenina, Materia de Troya, Literatura medieval.

THE AESTHETIC VISION OF THE AMAZONS IN THE MIDDLE AGES:
AN APPROACH TO FEMALE BEAUTY IN THE CHRONICLES AND LITERATURE
OF THE CYCLE OF TROY (12TH-15TH CENTURIES)

ABSTRACT

In this paper we analyze the aesthetic vision of the Amazons in the Middle Ages, reviewing the notion of female beauty in the chronicles and literature of the Cycle of Troy (12th-15th centuries). First, we study the concept of medieval aesthetics, examining its fundamentals and conceptual discussions. Subsequently, we review the notion of the beauty of the Amazons in the medieval literature, analyzing four aesthetic dimensions: the corporal, the moral, the sentimental and the wonderful.

KEYWORDS: Aesthetics, Amazons, Female beauty, Cycle of Troy, Medieval literature.

1. INTRODUCCIÓN

Lyn Webster Wilde en su estudio *Las amazonas: mito e historia*, desarrolla los rasgos culturales que definen a las amazonas como mujeres guerreras. De esto, señala que las amazonas son reconocidas por combatir «brava y despiadadamente» y vivir «sin hombres, buscando únicamente la compañía masculina una vez al año a fin de concebir» (Webster Wilde, 2017: 17). En algunas versiones, devuelven

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.01>

FORTVNATAE, N° 31; 2020 (1), pp. 7-27; ISSN: 1131-6810 / e-2530-8343



los hijos varones a sus padres, y en otras, los mutilan y matan. Incluso, estas mujeres se cortan un pecho para poder utilizar el brazo del arco con mayor destreza¹. Este mito, que se puede remontar a Heródoto, Diodoro, Estrabón, entre otros autores, aborda la idea de una nación de féminas guerreras, representando una otredad bárbarica y salvaje, como oposición a la civilización grecorromana².

En el período medieval también es posible apreciar la recepción del mito de las Amazonas, lo cual se encuentra en crónicas, enciclopedias y literatura de la materia de Troya. Según Ana Benito, las Amazonas en la literatura de los siglos XII y XIII, poseen una connotación andrógina, «en la que predominan valores típicamente masculinos», en tanto que en los siglos XIV y XV, adquieren una mayor feminización, siendo Amazonas «cortesas y sentimentales» (Benito, 2002: 242-243). Para Silvia Millán, las Amazonas encarnan «una imagen deformada de la mujer ideal medieval, una *virago* o mujer varonil» (Millán, 2017: 78). María Carmen Marín Pina sostiene que la nueva Amazona cortesana reúne los atributos de fortaleza, sabiduría y pulcritud, en el cual se humaniza el mito y se acentúa su feminidad (Marín Pina, 1989: 84-85). Incluso, Aimé Petit señala que hay una voluntad de afirmar el carácter femenino de las Amazonas, resaltando su hermosura y predisposición amorosa, como parte de un modelo femenino ejemplar, basado en la belleza, virginidad y castidad (Petit, 1983: 78). Así, se articulan diversas representaciones sobre la noción de las Amazonas y su recepción en la Edad Media, considerando elementos cristianos, feudales y códigos sociales de la vida cortesana y caballeresca. Ahora bien, ¿qué intencionalidad narrativa poseen los escritores medievales para incluir este recurso mítico en sus relatos? ¿Y cuál es la visión estética que se construye en torno a estas mujeres guerreras en el período bajo medieval?

El presente estudio se centra en analizar la estética de las Amazonas en las crónicas y literatura de la materia de Troya de los siglos XII al XV. En primer lugar, se estudia el papel que cumplen las Amazonas en los escritos de la tradición clásica

¹ Véase Webster Wilde, 2017: 17 y ss. Cabe mencionar que las Amazonas como pueblo de mujeres guerreras descienden de Ares, dios de la guerra, y de la ninfa Harmonía. Respecto a la ubicación mítica de su reino, este se sitúa cercano a las regiones del Cáucaso, Tracia y Escitia, en el que gobiernan sin la presencia de los hombres y con una reina que dirige la política y la guerra. De hecho, se unían una vez al año con los hombres para perpetuar la especie, conservando solo a los hijos de sexo femenino, a quienes les cortaban un seno y les enseñaban las prácticas bélicas (Grimal, 1981: 24-25; Falcón Martínez, 2008: 35-36).

² Para una revisión de las fuentes clásicas, véase: Heródoto, 2000: IV, 110, 1-2; Pausanias, 2017: I, 2,1; 15, 2; 41, 7; Diodoro de Sicilia, 2001: II, 44, 2-3; 45, 1-5; 46, 1-6; Estrabón, 2003: XI, 1; Quinto Curcio Rufo, 2001: VI, 5, 24-29; Arriano, 1982: VII, 13, 5-6. Respecto a estudios de las Amazonas en el mundo antiguo, véase: Hardwick, 1990: 14-36; Stewart, 1995: 571-597; Baynham, 2001: 115-126; Tyrrell, 1989; Mayor, 2014.

en la Edad Media, examinando su intencionalidad narrativa y el objetivo de incluir este recurso mítico en sus escritos. Posteriormente, se analiza la visión estética de las Amazonas, enfatizando en la belleza corporal, moral, sentimental y maravillosa³.

Bajo nuestra perspectiva, consideramos que los relatos de la tradición clásica en la Edad Media incluyen el mito de las Amazonas con una finalidad didáctica y moralizante, en la cual cambia el sentido original del mito, transformando la figura salvaje y barbárica de las Amazonas en guerreras con valores y virtudes de la cristiandad, como también con códigos sociales de la vida cortesana y caballeresca. En este sentido, la visión estética de estas mujeres guerreras adquiere una relevancia fundamental, en cuanto la figura clásica de las Amazonas se resignifica bajo modelos y representaciones de la cultura medieval. De esto, podemos distinguir cuatro elementos que definen la belleza femenina de las Amazonas: la *estética corporal*, resaltando los cánones de idealización de la mujer medieval (tez clara, cabello largo y rubio, esbelta, etc.); la *estética moral*, como parte de una belleza interior, en la cual priman las virtudes del alma (virginidad, castidad, pulcritud, etc.); la *estética sentimental*, basada en el amor cortés, en la que predomina la feminidad, la vida cortesana y el amor de las mujeres; y la *estética maravillosa*, como expresión de la alteridad, resaltando elementos exóticos y distintos de la mujer basados en el imaginario oriental. Así, la percepción de la belleza que se construye en torno a las Amazonas conforma parte del estereotipo cortesano, caballeresco y maravilloso que prima en el período pleno y bajo medieval, y que, en este caso, establece una relación entre la belleza externa e interna de la mujer. En este sentido, la belleza temporal de la Amazona –su expresión física y corpórea–, se vincula a los atributos morales y espirituales que exaltan las virtudes femeninas como parte de su belleza interior, reflejando la sobriedad, la templanza, la honestidad y la pureza. De este modo, se construye un discurso estético sobre las Amazonas, en el que estas representan ejemplos aleccionadores, que tienen como finalidad articular un tejido cultural de los valores del mundo cristiano, los comportamientos ideales de las mujeres y la edificación espiritual y moral.

³ Para realizar el estudio, se han considerado relatos de la materia de Troya, tales como el *Roman d'Eneas*, romance francés anónimo (c. 1160), *La Alejandreida* del poeta francés Gautier de Châtillon (c. 1135-1201), el *Libro de Alexandre*, poema hispano anónimo (s. XIII), la *Historia de la destrucción de Troya* del poeta siciliano Guido delle Colonne (c. 1210-1287) y la *Crónica Troyana*, códice gallego anónimo (s. XIV). Asimismo, se complementa con las enciclopedias y colecciones de biografías de mujeres históricas y mitológicas, tales como *Mujeres preclaras* del escritor italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375) y *La ciudad de las damas* de la escritora francesa Cristina de Pizán (1364-1430). Se han escogido estos documentos literarios de la tradición clásica en la Edad Media, considerando su mención directa al mito de las Amazonas, de lo cual aportan una visión estética basada en los modelos ideales de las mujeres del mundo medieval.



2. LA ESTÉTICA EN LA EDAD MEDIA: ALGUNAS PRECISIONES CONCEPTUALES

La noción de estética medieval se basa en la sensibilidad del sujeto y su relación con la divinidad, articulando una visión de mundo inspirada en el espíritu cristiano. Según Umberto Eco, «en la Edad Media existe una concepción de la belleza puramente inteligible, de la armonía moral, del esplendor metafísico» (Eco, 2012: 20), es decir, lo bello expresa un carácter superior, en cuanto se vincula a un plano espiritual de admiración y goce estético con la realidad divina. La belleza es una expresión de armonía con el cosmos, ya sea de manera externa, en la naturaleza y los cuerpos, como también de manera interna, en el ámbito moral y espiritual. Para Edgar de Bruyne, lo bello se halla en «el espíritu, en forma de orden o de unidad simple» (de Bruyne, 2010: 142), de la cual el alma se regocija de las bellas formas visibles. La belleza se relaciona con una estética de lo inefable, esto es, donde Dios, con su luminosidad, concentra el Bien y lo Bello, la inteligencia y el amor. De este modo, «toda forma creada lo es a la imagen de Dios que es Belleza y Bondad» (de Bruyne, 2010: 128-129).

Wladislaw Tatarkiewicz, apoyándose en los postulados de San Agustín de Hipona (354-430), señala que la belleza es una «relación apropiada de las partes», la cual «produce al tiempo su recíproca conveniencia y orden, creando así la unidad» (Tatarkiewicz, 2002: 53). De este modo, la belleza se caracteriza por su medida, proporción, ritmo, suavidad y pulcritud, como una «armonía de las partes» (Tatarkiewicz, 2002: 56). La belleza adquiere una imagen positiva, tanto de orden en la forma, como de luz en su interior. En este sentido, lo bello no solo abarca lo corporal, sino que también considera lo espiritual, siendo esto último lo más relevante en la noción estética de la Edad Media. Así, la belleza espiritual es «superior por cuanto su armonía es de mayor perfección» (Tatarkiewicz, 2002: 57)⁴.

Para Jèssica Jaques Pi, la sensibilidad estética de la sociedad medieval se fundamenta en una disposición que alude «a una *forma* que es captada, al menos inicialmente, por los *órganos sensoriales*» (Jaques Pi, 2011: 37). De esto, la autora estima que el sistema estético medieval se aloja en las siguientes disposiciones; la *conveniencia*, que considera lo ‘acorde’ en relación con la naturaleza del objeto; la *belleza* y el *decoro*, que se refieren a que la forma se halla ‘convenientemente conformada’, en un estado óptimo, para el cumplimiento de su fin; la *hermosura* y el *aspecto agradable*, que se basan en los criterios formales del objeto, considerando una adecuada correspondencia de las partes, como también su relación con el agrado, en cuanto se expresa su ameni-

⁴ Según André Grabar, quien se apoya en el planteamiento de Plotino (205-270), la noción de belleza apunta a un plano superior, donde se manifiesta la realidad sagrada y divina, y que, en este caso, debe ser contemplada «con el ojo interior», lo cual permita revelar el «reflejo de lo inteligible» y el «alma universal» (Grabar, 2007: 36-40).

dad, gracia y encanto; y finalmente, el *símbolo*, el cual constituye una imagen que significa «una forma sensible que revela un contenido inteligible», esto último asociado a las formas invisibles y el ámbito divino (Cfr. Jaques Pi, 2011: 36-42).

En cierta medida, podemos apreciar cómo se articula una estética teológica en el mundo medieval, en el cual los objetos e imágenes adquieren una representación que supera la forma externa, dando paso a una metafísica de la luz, en la que la presencia de lo sagrado y lo infinito inundan la materia. Así, tal como estiman Mariateresa Fumagalli y Beonio Brocchieri, la belleza significa una «concordia de las proporciones», donde la «estructura del cosmos se revela a través de esta metafísica de la luz genéticamente geométrica» (Fumagalli y Brocchieri, 2012: 104). Sin ir más lejos, y apoyándose en los postulados de Santo Tomás de Aquino (1225-1274), la belleza se piensa como una «concreción substancial» (Fumagalli y Brocchieri, 2012: 105), es decir, esta se busca en el interior de la realidad, en el objeto y la materia. De este modo, la belleza se basa en la *integritas*, la que alude a la presencia íntegra y plena de todas las partes en la forma del objeto; la *proportio*, que considera el orden adecuado y armonioso en las formas corpóreas de cada ser natural; y la *claritas*, como parte de la luminosidad y pulcritud que irradia la fuerza divina (Cfr. Tatarkiewicz, 2002: 264-265; Fumagalli y Brocchieri, 2012: 106-111)⁵.

En definitiva, la noción de lo bello –tanto en su carácter corpóreo y espiritual– conforma parte de una expresión del cosmos y la naturaleza, en la que se establece un tejido de relaciones simbólicas y estéticas. Lo bello genera un gusto, agrado y placer en el sujeto que observa el objeto en sí, y mediante su sensibilidad no solo percibe la belleza externa de lo corpóreo y lo temporal, sino que se aproxima a la belleza interna y espiritual, la cual, como microcosmos, concentra la esencia divina. Así, la belleza busca agradar, generando una relación directa entre el objeto y el sujeto, en cuanto el primero posee la belleza y el segundo –a través de la contemplación y la aprehensión– adquiere el goce estético, alcanzando el agrado y satisfacción por la presencia de lo bello. En suma, ambos tipos de belleza –externa e interna– conforman un conjunto estético basado en la proporcionalidad, armonía y claridad, en el cual, si bien lo físico y lo corpóreo constituyen una belleza menor a la espiritual, poseen huellas simbólicas que se impregnan bajo la luz que irradia el Creador, y que, a su vez, exaltan la belleza del alma como una expresión del esplendor del universo y lo creado, reflejando una pulcritud espiritual que aspira a la perfección moral y la contemplación de lo superior.

⁵ Cabe mencionar que la claridad refleja la base de la metafísica de la luz, simbolizando la luz divina, la cual transmite luz a las formas sensibles, «permitiendo que estas sean captadas por el sujeto, que las debe entender como símbolos de la divinidad, gracias precisamente a la luz que reciben» (Jaques Pi, 2011: 33-34).



3. LAS AMAZONAS EN LAS CRÓNICAS Y LITERATURA MEDIEVAL

Si examinamos el caso de las amazonas en la literatura de la tradición clásica del mundo medieval, podremos apreciar cómo los escritores y cronistas de los siglos XII al XV se refieren a estas mujeres por su valentía, sensualidad y heroísmo. De esto, consideramos que se articula una visión estética sobre cuatro dimensiones fundamentales de las mujeres guerreras: lo corporal, lo moral, lo sentimental y lo maravilloso. Estos distintos elementos permiten develar los códigos socio-culturales de la visión femenina de la Edad Media, como también el imaginario feudal, religioso y extraordinario de la época.

3.1. LA ESTÉTICA CORPORAL

En el caso de la estética corporal, esta se entiende como la belleza externa de los cuerpos, la cual genera agrado y placer por sus formas, basadas en la proporcionalidad, conveniencia y armonía de todas sus partes.

En el *Libro de Alexandre* (s. XIII) se señala la belleza de Talestris, reina de las amazonas: «Havié muy buen cuerpo, era bien estilada / Correa de tres palmos, la ciñía doblada / Nunca fue en est mundo, cara bien tajada / Non podríe por nul precio, seer más mejorada» (Libro de Alexandre, 1983, vv. 1873: 307). Asimismo, se menciona la parte superior del rostro: «La fruent' havié muy blanca, alegre e serena / plus clara que la luna, cuando es düodena [...] Havié las sobreçejas, como listas de seda / eguales, bien abiertas, de la nariz hereda» (Libro de Alexandre, 1983, vv. 1874-1875: 307). También se resaltan sus ojos y pestañas: «La beldat de los ojos, era fiera nobleza / Las pestañas iguales, de comunal grandeza» (Libro de Alexandre, 1983, vv. 1876: 307). Incluso, menciona su boca, dientes y tez: «los labros abenidos, la boca mesurada / los dientes bien iguales, blancos como cuajada / Blanca era la dueña, de muy fresca color» (Libro de Alexandre, 1983, vv. 1877-1888: 307-308).

Podemos notar la idea de las amazonas como mujeres de rasgos físicos delicados y hermosos, los cuales acentúan su feminidad por sobre los atributos guerreros y salvajes. El autor hispano resalta la 'cara bien tajada' de la reina amazónica, aludiendo a un rostro bien tallado. El verbo *tajar* refiere a la noción de 'cortar' y 'tallar' (Corominas y Pascual, 1983: 381), y que, en este caso, apunta a que la cara de la reina ha sido elaborada de manera cuidadosa y bella, tanto así que no puede «seer más mejorada». Junto con esto, apreciamos la exaltación de su cuerpo 'estilado', palabra que deviene del castellano antiguo *estelo*, el cual alude a nociones como 'estaca', 'poste' y 'pilar' (Corominas y Pascual, 1984: 789), y que, en el contexto del poema, constituye una expresión para representar la altura y la esbeltez del cuerpo. Por otra parte, tal como indica María Pilar Manero Sorolla, la descripción poética de las partes del cuerpo sigue una jerarquía, «de arriba a abajo» (Manero Sorolla,



1999: 549), estableciendo una enumeración descendente⁶. En el caso de Talestris, es posible observar cómo se describe la belleza de su frente, sobrecejas, ojos, pestañas, boca, dientes y tez, entre otros, siguiendo un orden descendente, en cuanto la belleza emana de lo superior, como parte de la belleza dada por Dios a las personas. De hecho, los rasgos femeninos adquieren adjetivos que manifiestan la ‘nobleza’, ‘grandeza’, ‘alegría’, ‘frescura’, ‘mesura’, y ‘serenidad’. En cada uno de estos se proyecta el ideal de la mujer medieval, en cuanto refleja la noción de lo bello basado en aquellos elementos que ‘agradan’ a la vista, y que, a su vez, simbolizan la presencia de lo divino proyectado en cualidades que exaltan la magnificencia, entereza y pulcritud del alma.

Giovanni Boccaccio en la obra *Mujeres preclaras* (1361-1362) destaca de Pentesilea: «la delicadeza femenina de su cuerpo» y «la rubia cabellera» (Giovanni Boccaccio, 2010, XXXII, 1: 154-155)⁷, y el *Roman d'Eneas* (c. 1160) se refiere a la belleza de Camila, virgen guerrera volsca asociada a las amazonas: «Tenía la frente hermosa y hecha con arte, en medio la raya de los cabellos, las cejas negras y finas, los ojos sonrientes y siempre alegres» (Le Roman d'Eneas, 1999, vv. 4076-4079: 227)⁸. Asimismo, se anota de su boca: «Tenía una boquita pequeña muy bien formada, no grande sino pequeñita, tenía los dientes menudos y juntos, más relucientes que la plata» (Le Roman d'Eneas, 1999, vv. 4084-4087: 227)⁹. Finalmente, menciona que «sus cabellos rubios le llegaban hasta los pies y estaban trenzados con un hilo de oro» (Le Roman d'Eneas, 1999, vv. 4096-4097: 229)¹⁰. En estos pasajes, podemos apreciar una noción de belleza basada en el agrado que generan los rasgos suaves, finos y áureos, como expresión de la nobleza del cuerpo. A pesar de que las amazonas son mujeres guerreras, los escritores destacan la molicie de su cuerpo, la frente hecha con arte, la boca pequeña y los dientes menudos y relucientes, como expresión de una beldad sutil, delicada y cortés. Incluso, los cabellos rubios o dorados manifiestan el carácter de una belleza «emanada de la divinidad», y que, en perspectiva simbólica, se asocian al color solar, la nobleza y la superioridad (Chevalier y Gheerbrant, 2015: 895; Cooper, 2004: 135). En este sentido, la belleza está

⁶ Cabe mencionar que primero se describían «los cabellos, después la frente, luego las cejas y el entrecejo, los ojos, las mejillas y su color, la nariz, la boca, los dientes, la barbilla, el cuello, la nuca, las espaldas, los brazos, las manos, el pecho, el talle, el vientre, las piernas y los pies» (Manero Sorolla, 1999: 550).

⁷ En la versión latina: «mollicie feminei corporis» y «auream cesariem tegere galea» (Iohannis Boccacij, 1487, xxx).

⁸ En la versión francesa: «Le front ot bel et bien traitis / la greve droite en la vertis / les sourcis noirs et bien deugiés / les iex rians, en touz temps liés» (Le Roman d'Eneas, 1999, vv. 4076-4079: 226).

⁹ En la versión francesa: «Moult ot bien faite la bouchete / non mie grant, mais petitete / menu serrees ot les denz / plus reluisanz que n'est argenz» (Le Roman d'Eneas, 1999, vv. 4084-4087: 226).

¹⁰ En la versión francesa: «Cheveuls ot blois jusqu'a ses piez / a fil d'or furent treciez» (Le Roman d'Eneas, 1999, vv. 4096-4097: 228).



en la medida y la proporción, en la claridad y la frescura: la armonía y la pulcritud del cuerpo reflejan una valoración sobria como signo de virtud¹¹.

Cristina de Pizán, en *La ciudad de las damas* (1405), menciona de la reina Sínope que es una «doncella noble y hermosa» (Cristina de Pizán, 2013, XVI: 59)¹², de Menalipe e Hipólita que fueron capturadas por Hércules y Teseo, en el momento que «ellas se despojaron de la armadura, su gozo les fue grande al verlas tan hermosas» (Cristina de Pizán, 2013, XVIII: 63)¹³, o incluso, cuando se refiere a la embajada de las amazonas para recuperar a las dos doncellas, «después de desarmarse, llegaron al campamento griego donde jamás se había visto tal cortejo de damas todas de extraordinaria belleza y ricamente ataviadas» (Cristina de Pizán, 2013, XVIII: 63)¹⁴. La belleza se basa en la admiración de las mujeres y la sensación visual de sus cuerpos, lo que produce un agrado y placer en quienes las observan. Teseo y Hércules se deslumbran por la belleza de las amazonas, lo cual denota el goce estético, que expresa una satisfacción interna basada en la contemplación de la hermosura femenina. Así, tal como estima Edgar de Bruyne, la belleza visual considera el agrado de las formas sensibles a través de la vista, las cuales regocijan al alma (de Bruyne, 2010: 114-115).

En este sentido, la belleza física de las amazonas genera un gusto y agrado por parte de los escritores medievales, quienes resaltan sus rasgos sutiles y pulcros, los cuales permiten articular una imagen basada en la proporción, la medida y la armonía. Así, esta belleza temporal proyecta la idealización de la mujer de la nobleza, en la que la hermosura exterior constituye una expresión visual y simbólica de la belleza interna y espiritual.

¹¹ Según Régine Pernoud, el ideal de belleza femenino considera el «pelo rubio y piel clara», la silueta esbelta y las caderas flexibles, y los «cabellos rizados, brillantes, de un dorado oscuro, un color parecido al oro» (Pernoud, 1999: 113-114). Junto con esto, Alicia Martínez Crespo señala que la belleza de la mujer medieval «consistía en el color rubio de los cabellos, rostro claro y fresco, cejas delgadas y separadas, manos blancas y cuerpo delgado, sutil, sin formas pronunciadas» (Martínez Crespo, 1993: 199). En cierta medida, podemos notar cómo la belleza idealizada de la mujer se vincula a elementos de suavidad y pulcritud en el cuerpo, lo que refleja un cuidado de este. Asimismo, alusiones a lo dorado, lo blanquecino, lo brillante y lo sutil, nos refieren la imagen de una mujer de la nobleza, de la cual su belleza física constituye una manifestación exterior de la belleza interna, espiritual y moral.

¹² En la versión francesa: «De ces deux roynes, Marpasia mourut la premiere en une bataille, dont en son lieu les Amazonnes couronnerent une sienne fille vierge, noble et belle, qui nomme fu Synoppe» (Christine de Pisan, 1975, 57a: 683).

¹³ En la versión francesa: «Les dames moult grandement honnourerent et, quant si belles et sy avenantes desarmees les virent, adont doubla leur joye» (Christine de Pisan, 1975, 64: 692).

¹⁴ En la versión francesa: «Si fu tant la chose pourparlee et entre eulx accordee que la royne, toute desarmee, a moult belle compaignie de dames et de pucelles en si riches atours que oncques pareil n'eurent veu les Grioux, ala devers eulx pour le festoyer et creanter la paix» (Christine de Pisan, 1975, 65: 693).

3.2. LA ESTÉTICA MORAL

La estética moral se comprende como la belleza interior de los sujetos, donde se establece una mirada a los códigos, valores y normas de la sociedad. De esto, la visión moralizante del mundo medieval se impone bajo un carácter didáctico y aleccionador, con el fin de reflejar un modelo ideal, o resaltar comportamientos y prácticas ejemplificadores, los cuales estén conducidos por los valores de la cultura cristiana.

De hecho, podemos referir la descripción que entrega Cristina de Pizán sobre la reina Sínope, señalando que «ella era tan altiva y orgullosa que prefirió la virginidad y no se juntó jamás con un hombre» (Cristina de Pizán, 2013, xvii: 59)¹⁵. O también el caso de la comitiva de Talestris en el *Libro de Alexandre*, quien «traía trescientas vírgenes, en caballos ligeros» (Libro de Alexandre, 1983, vv. 1864: 306). Finalmente, Boccaccio destaca que «la virgen Penthesilea fue reina de las amazonas» (Giovanni Boccaccio, 2010, xxxii, 1: 154)¹⁶ y Oritía, «fue reina de las amazonas tras Marpesa y más célebre que las demás por su virginidad perpetua y por ello muy digna de alabanza» (Giovanni Boccaccio, 2010, xix-xx, 1: 117)¹⁷. La belleza adquiere un sentido interior, alejada de las tentaciones y el placer carnal, articulando una estética basada en la pureza y la virtud del alma. La virginidad constituye el modelo ideal de la mujer laica que lucha contra las pasiones de la carne, exaltando su integridad como signo de alabanza.

Según Jacques Le Goff y Nicolas Truong, dentro de los comportamientos sexuales lícitos, la virginidad se ubica en el escalafón superior, como reflejo de la castidad, practicándose también en la viudez y al interior del matrimonio (Le Goff y Truong, 2016: 39-40). La castidad manifiesta un sentido de rectitud y pureza corporal y espiritual, la cual refleja un camino de la salvación del alma. En cambio, el adulterio, la fornicación o las prácticas lujuriosas constituyen un camino hacia el pecado, expresando los vicios y males de la carne. Para Carla Casagrande, tanto vírgenes, viudas y mujeres casadas se vinculan a las 'mujeres virtuosas', esto por practicar la castidad como una «continencia que pone el orden y medida en el desordenado y peligroso mundo de los placeres sexuales» (Casagrande, 2018: 117). En este sentido, las amazonas como mujeres que se mantienen vírgenes y castas cuentan con un cuerpo puro e intacto, libre de toda contaminación carnal, dando paso a una mayor firmeza racional y espiritual que luche contra el pecado. De este modo,

¹⁵ En la versión francesa: «Ceste tant ot grant et hault couraige que jour de sa vie ne se daigna coupler a homme, ains remaint vierge tout son aage» (Christine de Pisan, 1975, 57a: 683).

¹⁶ En la versión latina: «Penthesilea virgo Amazonum regina fuit» (Iohannis Boccacij, 1487: xxx).

¹⁷ En la versión latina: «Orythia Marpesie fuit filia et una cum Anthiopa, quam quidam sororem existimant; post Marpesiam Amazonum regina fuit et ante alia virginitate perpetua insignis et commendanda plurimum» (Iohannis Boccacij, 1487: xviii).



se establece un marco de control a los placeres y las conductas morales, donde predomine la pulcritud del alma sobre las pasiones corpóreas.

Por otra parte, la estética moral también se vislumbra en los comportamientos y los valores socio-culturales que se proyectan en la mujer medieval. En el *Roman d'Eneas* se señala que Camila: «era maravillosamente bella y tenía muchas tropas; ninguna mujer le igualaba en prudencia, y era muy cortés, valiente y discreta» (Le Roman d'Eneas, 1999, vv. 4048-4052: 225-227)¹⁸, e incluso, Cristina de Pizán indica de Tamaris: «señoreó aquel reino la sabia Tamiris con nobleza y valor» (Cristina de Pizán, 2013, XVII: 59)¹⁹. En ambos casos, es posible apreciar elementos como la prudencia, moderación, discreción y sabiduría, esto como aspectos fundamentales que permiten el 'buen' actuar de la mujer, con la finalidad de evitar que afloren pasiones desbordantes, tales como vicios, picardías y engaños. Así, tal como estima Marta Haro, los atributos de la mujer se concentran en el «buen entendimiento, cordura, buenas obras, acertado juicio y buen consejo» (Haro, 1995: 462), lo que le permite alcanzar una «grandeza interior», tanto en el espacio público y privado. De hecho, en el pensamiento medieval, las mujeres destacan por las virtudes de la 'fortaleza', 'prudencia', 'justicia' y 'templanza' (Haro, 1995: 469), de modo que expresan un sentido de firmeza y sobriedad en la conducta moral²⁰. Sin ir más lejos, Giovanni Boccaccio presenta una posición moralizante al referirse a Camila, reina de los volscos, «una virgen noble y muy digna de memoria» (Giovanni Boccaccio, 2010, XXXIX, 1: 174)²¹. De hecho, para el escritor italiano, la amazona adquiere un carácter ejemplificador, en cuanto refleja un modelo que las mujeres deben seguir en la lucha contra los vicios mundanos, siendo cuidadosas y honestas en sus acciones.

Quisiera que las jóvenes de hoy miraran a Camila, virgen ya adulta y dueña de sí, correr por gusto los vastos campos o los bosques, entrar en las guaridas de las fieras, con el carcaj al flanco. Refrenó con trabajo constante la lascivia y el apetito sensual, huyó de las delicias y la molicie, de los bocados exquisitos y de las bebidas elaboradas,

¹⁸ En la versión francesa: «Camille ot non la damoiselle / a grant merveille par fu vele / et moult estoit de grant pooir; / un fu femmede son savoir. / Moult ert courtoise, preuz et sage» (Le Roman d'Eneas, 1999, vv. 4048-4052: 224-226).

¹⁹ En la versión francesa: «Royne d'icelle terre fu la preux, vaillant et saige Thamaris» (Christine de Pisan, 1975, 59: 684).

²⁰ En el caso de las mujeres casadas, estas deben apoyar a su esposo, respetarlo y obedecerlo, favorecer en consejos, ser leales y mantener la estabilidad y el honor de la pareja dentro del matrimonio. En el caso de las mujeres religiosas, la virtud femenina se encuentra en la virginidad y la pureza, abrazando «la integridad del cuerpo, la castidad del alma y la consagración a Cristo». Así pues, toda mujer que busque la virtud –sea religiosa o laica– debe centrarse en la obediencia, la templanza, la fidelidad, la castidad y la honestidad, como elementos que permitan alcanzar una perfección moral, social e intelectual (Cfr. Haro, 1995: 461-462; 476).

²¹ En la versión latina: «Camilla insignis et memoratu dignissima virgo fuit» (Iohannis Boccacij, 1487: XXXVII).

y rechazó con ánimo constante no sólo los abrazos de los jóvenes de su edad sino también sus palabras. Para que vean y aprendan con este aviso lo que es apropiado hacer en la casa paterna, en los templos, en los teatros en los que coinciden una multitud de espectadores, severísimos censores de las costumbres. A saber, negar los oídos a las palabras menos honestas, frenar la boca con la discreción, retener los ojos con seriedad, componer las actitudes y retener todos sus gestos con el dique de la honestidad, evitar las reuniones, los lujos excesivos, la compañía de los jóvenes. Que se den cuenta de que elegir lo que gusta o hacer lo que se puede no es santo o no conforme a la castidad, para que lleguen a ser, obedeciendo a sus mayores, más prudentes, florecientes de loable virginidad y maduras para el sagrado matrimonio (Giovanni Boccaccio, 2010, XXXIX, 7: 176)²².

Podemos notar cómo se establece una exaltación a la figura femenina de Camila, quien representa los valores espirituales y morales que se esperan de toda mujer medieval. De esta manera, la mujer debe alejarse de la lascivia, los deseos carnales, las comidas excesivas, los engaños de los jóvenes y los lujos descomunales. De esto, la expectativa masculina acerca de la mujer se centra en que conserven sus virtudes y buenos comportamientos, los cuales, finalmente, otorguen un estado pleno en el interior, evitando que se corrompa su cuerpo y espíritu²³. Ahora bien, también es posible notar en este pasaje un interés de controlar y regular la vida social de las mujeres, fomentando en ellas un cuidado de su integridad sexual y moral en beneficio del matrimonio, con el fin de evitar que caigan en vicios y pecados. En este sentido, se resaltan algunas virtudes loables, como la prudencia, la honestidad y el silencio, que permitan a la mujer desenvolverse en la sociedad de manera discreta y moderada.

En definitiva, la estética moral medieval articula un énfasis en la transmisión de valores, códigos y comportamientos cristianos, los cuales reflejen las virtudes

²² En la versión latina: «Hanc intueantur velim puellule hodie; et dum sui iuris virginem adultam et pro libito nunc latos agros, nunc silvas et lustra ferarum accintam faretra discurrentem, labore assiduo lascivias illecebris appetitus prementem, delitias atque molliciem accuratas offas et elaborata pocula fugientem et constantissimo animo coevorum iuvenum, non dicam amplexus, sed verba etiam respicientem viderint, monite discant quid eas in domo patria, quid in templis, quid in theatris, in quibus spectantium multitudo et severissimi morum censores conveniunt, deceat; minus quidem honestis negare aures, os taciturnitate frenare, oculos gravitate compescere, mores componere et gestus omnes suos honestatis mole comprimere, ocia, commesationes, lautitias nimias, choreas et iuvenum vitare consortia; sentiantque quoniam nec optare quod libet, nec quod licet agere sanctum sit aut castitati cono forme; ut prudentiores facte et laudabili virginitate florentes in sacras nuptias mature, maioribus obtemperantes suis, deveniant» (Iohannis Boccacij, 1487: XXXVII).

²³ Cabe mencionar que, para los pensadores y eclesiásticos del mundo medieval, la mujer se encuentra sumida en el pecado de Eva, de modo que resulta fácil que pueda tentarse con vicios y desviarse de la rectitud del alma. De hecho, tal como indica Margaret Wade Labarge, los clérigos transmiten en sus sermones denuncias a la «vanidad femenina» y el «adorno personal», como también al «desdichado destino de las esposas díscolas y los peligros de la discordia marital» (Labarge, 2003: 60).



y el ‘buen actuar’ de la mujer en la sociedad, alejándose de los vicios y los pecados. Así, la función discursiva de esta visión estética apunta a modelos ejemplificadores y didácticos, en los que las amazonas constituyan guías de conducta y edificación espiritual, fortaleciendo la pureza y la rectitud del alma.

3.3. LA ESTÉTICA SENTIMENTAL

La estética sentimental constituye la expresión emocional y sensible de los sujetos, en la que afloran diversos estados afectivos y pasionales. Mediante esta visión estética se establece una dramatización de los sucesos, como también de las acciones de las personas –tanto en gestos, actitudes y discursos–, en los cuales la percepción de la belleza acentúa su mirada íntima y sensible.

En la *Historia de la destrucción de Troya* (1287) de Guido delle Colonne, notamos la tristeza de Penthesilea por la muerte de Héctor:

Acompañada de su hueste de doncellas entró en Troya, aunque ignorando que Héctor había muerto. Cuando tuvo conocimiento de su muerte, se sintió profundamente apenada, y durante muchos días estuvo entregada al llanto (Guido delle Colonne, 1996, xxviii, 3: 297)²⁴.

El dolor de la muerte del guerrero troyano provoca una sensación de desolación y abatimiento en la amazona. Diferimos de Olga Tudorica, cuando plantea que la *Historia Destructionis Troiae* menciona con suma brevedad el sentimiento por Héctor, relacionando el estado afectivo solo a una amistad y admiración (Tudorica, 1995: 140). En el documento se resalta que Penthesilea se encuentra con demasiada angustia y pena (*nimius anxiosa*) y entregada a los lamentos y las lágrimas (*in lacrimis*). El texto busca denotar el lado sensible de la guerrera, como una forma de establecer un acercamiento a las emociones, pero también dando cuenta de una atmósfera de gemidos y llantos por la muerte del mejor guerrero troyano, siendo el motivo que lleva a Penthesilea y las amazonas a luchar contra los griegos.

Giovanni Boccaccio señala de Penthesilea que, al oír la fama de Héctor, «lo amó ardientemente aun sin haberlo visto» (Giovanni Boccaccio, 2010, xxxii, 3: 155)²⁵, e incluso, Cristina de Pizán recalca que la amazona «empezó a sentir hacia él una pasión tan pura como profunda y no tuvo otro pensamiento que ir

²⁴ En la versión latina: «Propter quod in ciuitatem Troye cum suarum comitua puellarum intrauit, ignara tamen Hectorem mortuum exitisse. De cuius morte postquam sibi innotuit, facta est nimium anxiosa et pluribus diebus uacauit in lacrimis» (Guido de Columnis, 1936, xxviii: 212).

²⁵ En la versión latina: «Hec –ut placet aliquibus– audita troiani Hectoris virtute, inuisum ardentem amavit» (Iohannis Boccacij, 1487: xxx).

a su encuentro» (Cristina de Pizán, 2013, XIX: 64)²⁶. En estos casos podemos apreciar el ‘corazón enamorado’ de la reina, donde el amor impulsa el viaje, conformando la trama esencial del relato. El uso narrativo de las emociones y los sentimientos suaviza la figura de las amazonas, acentuando su lado femenino y cortesano, en el que destaca la delicadeza y sensibilidad de las mujeres.

En esta línea, en el *Libro de Alexandre* podemos apreciar el encuentro entre Talestris y Alejandro Magno, en el cual se establece una relación de amor cortés. El rey la recibe de buena manera, hospedándola en su tienda y escuchando los motivos de su visita, donde destaca la galantería del rey macedonio, a quien se le llama ‘palaçiano’, o también cuando este indica: «yo vos daré abondo / mucho de buen amor» (Libro de Alexandre, 1983, vv. 1883: 308). La reina, agradecida, le señala que su motivo es concebir un hijo con el monarca macedonio, esto para fortalecer su linaje y contar con descendencia para su reino (Pomer Monferrer, 2015: 719).

Dixo el rëy: «Plazme,	esto faré de grado».
Dio salto en la selva,	corrió bien el venado,
recabdo bien la reina	ricament su mandado,
alegre e pagada	tornó al su regnado

(Libro de Alexandre, 1983, vv. 1888: 309).

En este pasaje podemos notar cómo Alejandro accede a la petición de la dama, donde el arte amatorio adquiere un tinte erótico y delicado en sus versos. El amor, la pasión y la alegría inundan el relato, en cuanto la reina queda ‘pagada’ por su petición, y que tal como explica Antonio Sánchez Jiménez, queda ‘satisfecha’ por el hecho de que Alejandro es un buen amante cortés (Sánchez Jiménez, 2001: 231). La galantería y el deseo conforman parte de un juego sensual en la narrativa cortés, en la que los amantes establecen un cortejo previo, para posteriormente entregarse al placer y consumir su amor. Ahora bien, resulta clave indicar que este amor no solo queda en un plano pasional, sino que también responde a un deber político del rey: otorgar un hijo a la reina de las amazonas para asegurar su descendencia. Tal como indica Eileen Power, el amor estaba ‘feudalizado; el amante servía a su dama tan humildemente como el vasallo servía a su amo» (Power, 2013: 32). En este sentido, el amor cortés expresa una relación de feudalidad, en cuanto la *domina* se encuentra en una posición superior, donde pone prueba al hombre para que este pueda «mostrar lo que vale» (Duby, 2018: 321)²⁷.

²⁶ En la versión francesa: «Panthassellee, qui estoit la souveraine des dames du monde et qui tant de grans biens oyoit continuellement dire du preux Hector, l’ama honnourablement de tres grant amor, et sur toute riens le desire a veoir» (Christine de Pisan, 1975, 67: 695).

²⁷ Tal como sostiene Erich Köhler, el amor constituye un medio individual para «enlazar con el mundo exterior» y así confirmar «el sometimiento al mismo de la armonía entre las formas de vida cortesas y caballerescas», como también una forma de buscar el ‘bien y la verdad’ (Köhler 1990: 159). En otras palabras, el caballero vive la ‘aventura’ como un proceso de transformación interna, en el cual, la mujer y el amor, constituyen medios para alcanzar un perfeccionamiento moral y espiritual. Así, la articulación del amor cortés, con sus reglas y poética, conforma parte de la representación de la caballería y la nobleza feudal, que buscan consolidar la identidad de su orden social y cultural.



En la *Alejandreida* (1178-1182) de Gautier de Châtillon se destaca la mirada de Talestris al rey macedonio, quien, a pesar de ver un cuerpo exiguo y de baja estatura, resalta su «espíritu capaz de grandes empresas» (Gautier de Châtillon, 1998, VIII: 262)²⁸, tanto así que el rey le concede «trece noches, y, una vez conseguido lo que buscaba, Talestris volvió al solio de su reino y a sus ciudades patrias» (Gautier de Châtillon, 1998, VIII: 262)²⁹. Así, es posible notar cómo el rey cumple con la expectativa amorosa, que se basa en los códigos feudales y caballerescos, reflejando una proeza en la cual la recompensa del monarca se halla en el amor de la dama. El amor es una prueba, y que, en este caso, el rey debe lograr superar 'seduciendo' y 'conquistando' a la amazona, como un modo de autoafirmar la identidad cultural de la sociedad caballeresca, esto es, en el servicio de proteger a las damas de cualquier peligro o necesidad que requieran³⁰.

En suma, podemos apreciar cómo la estética sentimental articula diversas representaciones emocionales y pasionales del mundo femenino, en las que las mujeres —ya sea mediante el dolor o el deseo amoroso—, proyectan relaciones simbólicas y culturales que permiten aproximarse a los códigos sociales de la época, y que, en este caso, develan rasgos de la vida cortesana, señorial y caballeresca. Así, el sentido de la belleza se asocia al imaginario del amor cortés, en el cual las féminas se encuentran dominadas por los sentimientos y las pasiones, acentuando una atmósfera de sensibilidad en sus acciones, como también de afirmación de los comportamientos sociales, los códigos feudales y las prácticas caballerescas que definen la identidad de la sociedad medieval.

3.4. LA ESTÉTICA MARAVILLOSA

En el caso de la estética maravillosa, podemos notar cómo se resaltan elementos exóticos y diferentes que aluden a un imaginario oriental. De esta manera, lo maravilloso concentra la noción del asombro por la suntuosidad, las abundantes riquezas y la diferencia de objetos materiales con la otredad. Así, la belleza se articula

²⁸ En la versión latina: «Sed modico praestat interdum corpore maior / Magnipotens animus, transgressaque corporis artus / Regnat in obscuris praeclara potentia membris» (Philippi Gualtheri, ab insulis dicti de Castellione, 1863, VIII, 33-35: 174).

²⁹ En la versión latina: «Quaerit Alexander, sub eone vacare Thalestris / Militiae velit? Illa suum custode carere / Causatur regnum: tandem pro munere noctem / Ter deciesque tulit, et quod quaerebat adepta / Ad solium regni patriasque revertitur urbes» (Philippi Gualtheri, ab insulis dicti de Castellione, 1863, VIII, 44-48: 174-175).

³⁰ Jean Markale estima que la mujer «no es ya el objeto de los placeres del hombre», sino que esta «se convierte, en cierto modo, en la directora del juego. El deseo del amante prevalece, y el deseo es una orden. El amante nunca debe tomar la iniciativa; debe limitarse a responder al deseo de la dama» (Markale, 2006: 48).



en función de la admiración que provoca en las personas, generando una creciente atracción por lo foráneo, lo exótico y lo distinto de las tierras lejanas³¹.

En la *Alejandreida* de Gautier de Châtillon, es posible apreciar la descripción que se realiza sobre las amazonas:

El vestido no cubre todo el cuerpo de las Amazonas; su pecho izquierdo lo llevan al aire, mientras que el resto del cuerpo lo cubre el vestido y oculta lo que debe ser ocultado, aunque la suave vestimenta no desciende por debajo de la articulación de la rodilla. El pecho izquierdo lo mantienen y lo conservan para, cuando sean adultas, poder amamantar con su leche a los hijos de sexo femenino; el otro no lo guardan intacto sino que lo endurecen al fuego, con el fin de poder tensar más fácilmente los flexibles arcos y blandir las jabalinas (Gautier de Châtillon, 1998, VIII: 262)³².

Podemos distinguir dos elementos centrales de este fragmento: primero, la tradición mítica de las mujeres que cercenan uno de sus pechos, lo cual refleja un estado de diferencia con las costumbres del mundo occidental, en el que la mujer se asocia a la fortaleza y virilidad guerrera; y segundo, una masculinidad de las amazonas que se suaviza con su indumentaria y semidesnudez, en cuanto el pecho izquierdo queda al aire y el resto del cuerpo se cubre de una 'suave vestimenta'. En cierta medida, existe un grado de 'pudor', cuando se 'oculta lo que debe ser ocultado', como un reflejo de la prudencia de estas mujeres. Ahora bien, la suavidad de la vestimenta alude a un proceso de refinamiento y delicadeza, del cual la sociedad occidental se nutre de un rico contacto comercial con Oriente, en el que se invierte en telas e indumentaria. Hay que tener presente que el comercio de Italia irrumpe fuertemente en Europa, del cual traen sedas de Tiro, Arabia y el Cáucaso, terciopelo de Alejandría, muselina de Mosul y telas de la India (Vedel, 1933: 33-34)³³. Tal como

³¹ Cabe mencionar que la maravilla se asocia a seres, objetos y sucesos extraordinarios, los cuales sorprenden por su calidad extraña, fabulosa y diferente. Claude Kappler indica que la maravilla se concibe como el «objeto» extraordinario que se encuentra en tierras lejanas, resultando ser «exclusivamente ajeno» (Kappler, 1986: 68). Ahora bien, dicho «objeto», que adquiere un valor exótico por su condición particular, foránea y asombrosa, se convierte en un bien de consumo y circulación por parte de los grupos nobiliarios medievales, ya sea mediante las piedras preciosas, joyas, vestimentas, alimentos, entre otros. En este sentido, la maravilla se encuentra en la 'admiración' que se produce entre el sujeto y los objetos fabulosos y extranjeros, los cuales avivan un imaginario de abundancia, riqueza y exotismo de las tierras orientales.

³² En la versión latina: «Vestis Amazonibus non totum corpus obumbrat: / Pectoris a laeva nudatur, cetera vestis / Occupat et celat celandi, nihil tamen infra / Iuncturam genuum descendit mollis amictus. / Laeva papilla manet et conservatur adultis, / Cuius lacte infans sexus muliebris alatur: / Non intacta manet sed aduritur altera, lentos / Promptius ut tendant arcus et spicula vibrent» (Philippi Gualtheri, ab insulis dicti de Castellione, 1863, VIII, 16-23: 173-174).

³³ Cabe destacar que durante los siglos XII y XIII, el mundo europeo inicia un proceso de expansión política y económica, esto a través de las cruzadas y los viajes comerciales, con los cuales se genera una apertura hacia Tierra Santa. Esta situación favorece a las ciudades comerciales, como Venecia,



estima Diane Owen Hughes, las telas y los trajes se convierten en «prominente marca de estatus», moldeando la distinción social y política (Owen Hughes, 2018: 187-188). En este sentido, las amazonas se vinculan a vestimentas refinadas, que dan cuenta de un imaginario exótico, en el que se proyecta una imagen de suntuosidad y riqueza, considerando los altos costos de estos productos que provienen de tierras lejanas.

De hecho, en el *Libro de Alexandre* se señala de Talestris que es «una rica reina» (Libro de Alexandre, 1983, vv. 1863: 306), quien «vistié preciosos paños, todos de seda fina» (Libro de Alexandre, 1983, vv. 1872: 307). Asimismo, en la *Crónica Troyana* (s. XIV) se indica que las amazonas están «muy rricament gornidas. Et bem uestidas de paño(s) de sirgo preçados et laurados muy estrayament co ouro et co pedras preçiosas» (Crónica Troyana, 1900: 129). Incluso, las doncellas de Penthesilea sobre su cabeza tienen un «elmo muy rrico et muy fremoso et muy preçado et mais branco que hu xpistal» (Crónica Troyana, 1900: 132) y sus escudos blancos poseen «rrubijs et desmeraldas fremosas et claras et de gra prez, mais abroca era douro» (Crónica Troyana, 1900: 132). Podemos notar la imagen de riqueza y opulencia oriental. Asia se concibe como un lugar rico y exótico, del cual circulan una serie de objetos, telas y piedras preciosas, tales como seda, paños, rubíes, esmeraldas y cristales. Tal como señala Waldemar Vedel, «el ejemplo de Oriente contribuyó por modo especial a despertar un inusitado lujo en la indumentaria y en el adorno, a pesar de todas las predicaciones morales de la Iglesia» (Vedel, 1933: 33)³⁴. Sin ir más lejos, la noción de la belleza de las amazonas queda plasmada en la presencia de los ropajes y los ornamentos preciosos y lujosos, los cuales provienen de tierras lejanas, reflejando un sentido de exclusividad y exotismo. Así, la visión estética de lo maravilloso se torna un dispositivo de poder, en cuanto se busca ensalzar la imagen de los grupos nobiliarios, dado que se representa a las reinas bien vestidas y ataviadas, como también a sus doncellas más cercanas, quienes utilizan objetos bellos y costosos que les otorgan dignidad, elegancia y una alta posición social.

Génova, Pisa y Amalfi, en la zona mediterránea, además de conectar el comercio mediante ferias y puertos con el centro y el norte de Europa. Asimismo, la *pax mongolica*, como parte del proceso de reorganización de los territorios asiáticos, favorece en la apertura de nuevos horizontes para los mercados europeos, ingresando al corazón del mundo oriental musulmán, las regiones de Rusia y Turquestán y las tierras del Extremo Oriente. Esta actividad mercantil de Europa con el mundo oriental significa el traspaso de diversos productos, tales como las especias, telas, ornamentos, alfombras, sedas, piedras preciosas, entre otros, los cuales conforman parte de bienes exóticos y lujosos que permiten articular una imagen fabulosa de Asia, además de constituir una serie de intercambios materiales e inmateriales que generan transformaciones culturales en la sociedad occidental (North, 2012: 373-374; Phillips, 1994: 43 y ss.; Postan y Rich, 1967: 395; Southern, 1980: 43 y ss.).

³⁴ La Iglesia articula un discurso moral que ataca el deseo de la suntuosidad y la adquisición excesiva de bienes materiales, considerando que esto deambula en el marco de lo mundano y lo pecaminoso, alentando la codicia, la usura y la avaricia de las personas (Cfr. Le Goff, 2003: 13-45).



Finalmente, resulta importante destacar la audiencia de estos relatos, quienes pertenecen fundamentalmente a la nobleza, por lo cual, estos poseen un mayor acercamiento a esta circulación de objetos y bienes suntuarios. En cierta medida, se establece un influjo cultural de Oriente, en el que se manifiesta un refinamiento de las prácticas y formas de vida de este grupo social, volcando un interés hacia el cuidado del cuerpo, los placeres sensuales, el apetito por las especias, el gusto de esencias olorosas, e incluso, la decoración de ropajes con bordados, adornos, fibulas, broches y anillos. Así, la estética maravillosa considera la novedad, admiración y ruptura de lo cotidiano, integrando elementos de la alteridad oriental, como también fomentando un imaginario suntuoso y exótico que otorgue estatus a su condición social y política.

4. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

La presencia de las amazonas en las crónicas y la literatura medieval conforma parte de una intencionalidad narrativa en la cual se busca establecer una aproximación a los imaginarios míticos y culturales del mundo antiguo. En esta recepción, los escritores y cronistas de la Edad Media se refieren a las amazonas como mujeres guerreras, las que oscilan entre lo andrógino-barbárico, como también lo cortesano, lo exótico y lo distinto.

El propósito de incluir los episodios de las amazonas en los textos crónicos y literarios devela el interés de los autores medievales por acudir a pasajes míticos e historias de la antigüedad clásica, en la medida que existe una demanda por parte de la audiencia que desea leer y oír estos relatos. Junto con esto, la transmisión de estas historias del pasado —que en su condición de ‘episodio mítico’ y ‘cuento’— expresan relatos didácticos y aleccionadores, permiten, a su vez, conservar la memoria, la historia y la tradición de la cultura clásica en el tiempo. Incluso, una de las intenciones fundamentales de narrar estos episodios míticos, se centra en la transmisión de relatos moralizantes, donde diversas figuras heroicas y míticas son resignificadas en sus aspectos culturales. Así, las amazonas de la época medieval, que representan a vírgenes guerreras, concentran las virtudes, comportamientos y discursos idealizados de la mujer cristiana, esto con la finalidad de constituir ejemplos aleccionadores que edifiquen el espíritu de la sociedad medieval.

Ahora bien, podemos notar cómo se articula una visión estética de las amazonas en la Edad Media, en la cual se impone el pensamiento cristiano sobre la figura mítica de la antigüedad clásica. De esto, es posible reconocer cuatro apreciaciones estéticas sobre estas mujeres guerreras, tales como la belleza corporal, moral, sentimental y maravillosa.

La belleza corporal alude a la proporción, armonía y conveniencia de todas las partes, generando un agrado visual en los atributos físicos de las féminas. La hermosura de las mujeres reúne características de la cultura medieval: la tez clara, los cabellos rubios, los rasgos finos y moderados, entre otros, los que apuntan a la claridad y el resplandor divino que se irradia sobre lo creado, como también a la sutileza y la sobriedad que refleja la belleza interior plasmada en lo corpóreo. En el caso



de la estética moral, esta expresa la belleza interior, la cual concentra las virtudes y los buenos comportamientos de las mujeres en la sociedad medieval. Así, las amazonas se caracterizan por ser vírgenes, castas, discretas, puras y prudentes, alejándose de todo vicio y pecado que pueda corromperlas. Respecto a la estética sentimental, esta se entiende como una belleza basada en las emociones y los sentimientos, las que articulan relaciones simbólicas y culturales a través de los códigos sociales del feudalismo. Esta belleza se asocia al imaginario del amor cortés, en el cual las amazonas son fervientes amantes de los héroes y señores, como también mujeres que respetan los códigos de la vida cortesana y caballeresca. Finalmente, la estética maravillosa enfatiza en los elementos asombrosos, exóticos y diferentes, los que provocan admiración por su condición de ‘rareza’ y ‘exclusividad’. Esta belleza se basa en la suntuosidad y las riquezas, tanto de la indumentaria, los adornos, las piedras preciosas y las prácticas culturales provenientes de Oriente, con las que se construye un imaginario fabuloso de las tierras lejanas.

En definitiva, la representación estética de las amazonas en los textos crónicos y literarios del mundo medieval, nos devela cómo los mitos clásicos son transmitidos y resignificados en el tiempo. El discurso estético se centra en una función aleccionadora y moralizante, en cuanto resalta los valores socio-culturales de las mujeres de su época, y que, en este caso, deben apuntar a la sobriedad, la templanza y la pulcritud del alma. La amazona se presenta como un modelo ejemplar, ya sea en su discreción, integridad, prudencia y sabiduría, además de las virtudes que reflejan su pureza corporal y espiritual. Así, esta mujer guerrera –transformada en una *virgo bellatrix*– sintetiza en un orden armónico la vida cortesana, feudal y caballeresca, como también lo exótico y lo diferente de la otredad. De esta manera, la amazona constituye un espejo narrativo, con el cual se proyectan los intereses, anhelos y expectativas de la sociedad masculina y los valores de la cristiandad.

RECIBIDO: diciembre 2019; ACEPTADO: enero 2020.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES PRIMARIAS

- ARRIANO (1982): *Anábasis de Alejandro Magno*, trad. Antonio GUZMÁN GUERRA, Gredos, Madrid.
- CRISTINA DE PIZÁN (2013): *La ciudad de las damas*, ed. y trad. Marie-José LEMARCHAND, Siruela, Madrid.
- CHRISTINE DE PISAN (1975): *The Livre de la cité des dames of Christine de Pisan: a critical edition*, ed. Maureen Cheney CURNOW, PhD Dissertation, Vanderbilt University, Tennessee.
- Crónica Troyana, códice gallego del siglo XIV* (1900): ed. Manuel RODRÍGUEZ, Biblioteca Nacional de Madrid, vol. 2, Imprenta de la Casa de la Misericordia, La Coruña.
- DIODORO DE SICILIA (2001): *Biblioteca Histórica*, I-III, trad. Francisco PARREU ALASÀ, Gredos, Madrid.
- ESTRABÓN (2003): *Geografía*, II, trad. M. J. MEANA CUBERO, et al., Gredos, Madrid.
- GAUTIER DE CHÂTILLON (1998): *Alejandroida*, ed. Francisco PEJENAUTE RUBIO, Akal, Madrid.
- GIOVANNI BOCCACCIO (2010): *Mujeres preclaras*, ed. y trad. Violeta DÍAZ-CORRALEJO, Cátedra, Madrid.



- GUIDO DELLE COLONNE (1996): *Historia de la destrucción de Troya*, ed. Manuel A. MARCOS CASQUERO, Akal, Madrid.
- GUIDO DE COLUMNIS (1936): *Historia destructionis Troiae*, ed. Nathaniel Edward GRIFFIN, Medieval Academy Books, 26, Cambridge, Massachusetts [Disponible en: https://cdn.ymaws.com/www.medievalacademy.org/resource/resmgr/maa_books_online/griffin_0026.htm#hd_ma_0026_head_054 (Diciembre, 2019)].
- HERÓDOTO (2000): *Historia*, trad. Carlos SCHRADER, Gredos, Madrid.
- IOHANNIS BOCCACIJ (1487): *In librum de claris mulieribus*, Aegidius VAN DER HEERSTRATEN [Disponible en: <https://lib.ugent.be/europeana/900000176350?pg=PP44> (Diciembre, 2019)].
- Le Roman d'Eneas. La novela de Eneas* (1999): ed. Aimé PETIT y trad. Ana-María HOLZBACHER, Memini, París.
- Libro de Alexandre* (1983): ed. Jesús CAÑAS MURILLO, Editora Nacional, Madrid.
- PAUSANIAS (2017): *Descripción de Grecia*, trad. María Cruz HERRERO INGELMO, Gredos, Madrid.
- Philippi Gualtheri, ab insulis dicti de Castellione «Alexandreis»* (1863): ed. F. A. W. MUELDENER, Teubner, Lipsiae.
- QUINTO CURCIO RUFO (2001): *Historia de Alejandro Magno*, trad. Francisco PEJENAUTE RUBIO, Gredos, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- BAYNHAM, Elizabeth (2001): «Alexander and the Amazons», *The Classical Quarterly* 51, 1: 115-126.
- BENITO, Ana (2002): «El viaje literario de las amazonas: desde las *Estorias* de Alfonso X a las crónicas de América», en Rafael BELTRÁN, *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, pp. 239-251.
- CASAGRANDE, Carla (2018): «La mujer custodiada», en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres. La Edad Media*, vol. 2, Taurus, Madrid, pp. 93-132.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (2015): *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.
- COOPER, J. C. (2004): *Diccionario de símbolos*, Gustavo Gili, Barcelona.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, J. A. (1983): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (RI-X)*, Gredos, Madrid.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, J. A. (1984 [1ª reimp. = 1980]): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (CE-F)*, Gredos, Madrid.
- DE BRUYNE, Edgar (2010): *La estética de la Edad Media*, La Balsa de la Medusa, Machado Libros, Madrid.
- DUBY, Georges (2018): «El modelo cortés», en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres. La Edad Media*, vol. 2, Taurus, Madrid, pp. 301-320.
- ECCO, Umberto (2012): *Arte y belleza en la estética medieval*, Random House Mondadori, Buenos Aires.
- FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, et al. (2008): *Diccionario de mitología clásica 1 (A-H)*, Alianza, Madrid.
- FUMAGALLI, Mariateresa y BROCCHERI, Beonio (2012): *La estética medieval*, La Balsa de la Medusa, Machado Libros, Madrid.
- GRABAR, André (2007): *Los orígenes de la estética medieval*, Siruela, Madrid.
- GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona.



- HARDWICK, Lorna (1990): «Ancient Amazons: Heroes, Outsiders or Women?», *Greece & Rome* 37, 1: 14-36.
- HARO, Marta (1995): «De las buenas mujeres»: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media», en Juan PAREDES (ed.), *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, Granada.
- HUGHES, Diane Owen (2018): «Las modas femeninas y su control», en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres. La Edad Media*, vol. 2, Taurus, Madrid, pp. 171-206.
- JAQUES PI, Jèssica (2011): *La estética del románico y el gótico*, La Balsa de la Medusa, Machado Libros, Madrid.
- KAPPLER, Claude (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Akal, Madrid.
- KÖHLER, Erich (1990): *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Sirmio, Barcelona.
- LABARGE, Margaret Wade (2003): *La mujer en la Edad Media*, Nerea, San Sebastián.
- LE GOFF, Jacques (2003): *La bolsa y la vida. Economía y religión en la Edad Media*, Gedisa, Barcelona.
- LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolas (2016): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Paidós, Barcelona.
- MANERO SOROLLA, María Pilar (1999): «El retrato femenino en la poesía medieval castellana. Cánones retóricos y rasgos poéticos», *Anuario de Estudios Medievales* 29: 547-559.
- MARÍN PINA, María Carmen (1989): «Aproximación al tema de la *Virgo Bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón* 45: 81-94.
- MARKALE, Jean (2006): *El amor cortés o la pareja infernal*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca.
- MARTÍNEZ CRESPO, Alicia (1993): «La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV», *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica* 11: 197-222.
- MAYOR, Adrienne (2014): *The Amazons. Lives & Legends of Warrior Women across the Ancient World*, Princeton University Press, Princeton & Oxford.
- MILLÁN, Silvia (2017): *Reinos de amazonas en la literatura española de la Edad Media y los Siglos de Oro: arquetipos, género y alteridad*, Tesis Doctoral de Estudios Hispánicos Avanzados, Universitat de València, Valencia.
- NORTH, Michael (2012): *The expansion of Europe, 1250-1500*, Manchester University Press, Manchester y Nueva York.
- PERNOUD, Régine (1999): *La mujer en el tiempo de las catedrales*, Editorial Andrés Bello, Santiago.
- PETTIT, Aimé (1983): «Le traitement cortois du thème des Amazones d'après trois romans antiques: 'Eneas', 'Troie' et 'Alexandre'», *Le Moyen Age* 1: 63-84.
- PHILLIPS, J. R. S. (1994): *La expansión medieval de Europa*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- POMER MONFERRER, Luis (2015): «Episodio del encuentro de la amazona Talestris con Alejandro: fuentes y transmisión», *Ianua Classicorum. Temas y formas del mundo clásico*, vol. 3, Madrid, pp. 715-720.
- POSTAN, M. y RICH, E. (1967): *Historia económica de Europa: el comercio y la industria en la Edad Media*, vol. 2, Editorial Revista de Derecho Privado, Madrid.
- POWER, Eileen (2013): *Mujeres medievales*, Encuentro, Madrid.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ (2001): *La literatura en la corte de Alfonso VIII de Castilla*, Tesis Doctoral, Departamento de Lengua Española, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- SOUTHERN, R. W. (1980): *La formación de la Edad Media*, Alianza, Madrid.
- STEWART, Andrew (1995): «Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth Century Athens», *Poetics Today* 16, 4: 571-597.

- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (2002): *Historia de la Estética. La estética medieval*, vol. 2, Akal, Madrid.
- TUDORICA, Olga (1995): «El planto de una amazona sentimental: Pantasilea llorando a Pantasilea», *Revista de Literatura Medieval* VII: 137-158.
- TYRRELL, William Blake (1989): *Las amazonas: un estudio de los mitos atenienses*, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- VEDEL, Waldemar (1933): *Ideales de la Edad Media. Romántica caballeresca*, 2, Labor, Barcelona.
- WEBSTER WILDE, Lyn (2017): *Las amazonas: mito e historia*, Alianza, Madrid.

THE GREEK COLUMN OF THE COMPLUTENSIAN NEW TESTAMENT AND THE IMPLAUSIBILITY OF VATICAN MANUSCRIPTS

Thomas W. Hudgins

thomashudgins@hotmail.com

ABSTRACT

Did Greek manuscripts belonging to the Vatican Library serve as the basis for the text of the Greek column of the Complutensian New Testament? The author of the Greek preface in *Novum testamentum grece et latine* indicated as much, saying they were “brought from the Apostolic Library, sent to the Most Revered Lord Cardinal of Spain.” But did manuscripts from the Vatican Library really serve as the basis for the Greek text of the Complutensian New Testament? In the study that follows, a comparison is made of the Complutensian Greek text of the Gospel of Matthew, the eighth chapter in particular, and the manuscripts housed in the Biblioteca Apostolica Vaticana. This study offers, in place of a definitive conclusion, a reassessment of the issue concerning the sources used for the Greek column of the Complutensian New Testament, in this case, thinking in terms of what is or is not plausible. To provide some contrast, a comparison of Erasmus’ *Novum instrumentum omne* and minuscules 1 (AN IV 2), 2 (AN IV 1), and 817 (A III 15) is also provided, showing how the Greek text of Erasmus can be constructed using those three copies with minuscule 2 serving as the primary base text. Does the Complutensian text share the same likeness to one or more of the Vatican manuscripts as that of Erasmus to those manuscripts housed at the Universitätsbibliothek Basel?

KEYWORDS: New Testament Textual Criticism, Complutensian Polyglot Bible, Cisneros, Erasmus, Greek New Testament, Gospel of Matthew.

LA COLUMNA GRIEGA DEL NUEVO TESTAMENTO DE LA BIBLIA POLÍGLOTA COMPLUTENSE
Y LA IMPROBABILIDAD DE MANUSCRITOS ORIGINARIOS DEL VATICANO

RESUMEN

¿Sirvieron los manuscritos griegos pertenecientes a la Biblioteca del Vaticano como base para el texto de la columna griega del Nuevo Testamento Complutense? El autor del prefacio griego en *Novum testamentum grece et latine* lo indicó, diciendo que fueron “traídos de la Biblioteca Apostólica, enviados al Señor Venerable Cardenal de España”. ¿Pero los manuscritos de la Biblioteca del Vaticano realmente sirvieron de base para el texto griego del Nuevo Testamento Complutense? En el estudio que sigue, se compara el texto griego complutense del Evangelio de Mateo, el capítulo octavo en particular, y los manuscritos alojados en la Biblioteca Apostólica Vaticana. Este estudio ofrece, en lugar de una conclusión definitiva, una reevaluación de la cuestión relativa a las fuentes utilizadas para la columna griega del Nuevo Testamento Complutense, en este caso, pensando en términos de lo que es o no es plausible.

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.02>

FORTVNATAE, N° 31; 2020 (1), pp. 29-44; ISSN: 1131-6810 / e-2530-8343



Para proporcionar un poco de contraste, también se proporciona una comparación de la obra de Erasmo, *Novum instrumentum omne* y minúsculas 1 (AN IV 2), 2 (AN IV 1) y 817 (A III 15), que muestra cómo se puede construir el texto griego de Erasmo usando esas tres copias con minúscula 2 que sirve como texto base principal. ¿El texto complutense comparte la misma semejanza con uno o más manuscritos del Vaticano que el de Erasmo con los manuscritos alojados en la Universitätsbibliothek Basel?

PALABRAS CLAVE: Crítica textual del Nuevo Testamento, Biblia Políglota Complutense, Cisneros, Erasmo, griego neotestamentario, Evangelio según Mateo.

1. INTRODUCTION

Did Greek manuscripts belonging to the Vatican Library serve as the basis for the text of the Greek column of the Complutensian New Testament? The author of the Greek preface in *Novum testamentum grece et latine* indicated as much, saying they were “brought from the Apostolic Library, sent to the Most Reverend Lord Cardinal of Spain” (ἐκ τῆς ἀποστολικῆς βιβλιοθήκης ἀγόμενα, ἔπεμψε πρὸς αἰδεσιμώτατον κύριον τῆς ἰσπανίας καρδηνάλιον). Who does he say sent them? –None other than the “Most High Chief Priest Leo X” (ὁ μέγιστος ἀρχιερεὺς λέων δέκατος). He even states that the pope wanted to help the project along (τῇ ὀρμῇ ταύτῃ συλλαμβάνειν προθυμούμενος), or in other words, he had personal involvement and a vested interest. But did manuscripts from the Vatican Library really serve as the basis for the Greek text of the Complutensian New Testament?

María Victoria Spottorno says this: “Whether or not said copies arrived from the Vatican cannot be known for sure, because no document in the Vatican Library proves that a manuscript was sent to the Cardinal.”¹ And that is a critical point. Incomplete records of loan exist in the Vatican Library,² but none mentions a single New Testament manuscript sent to Spain. How can such a claim be tested? Over a century ago, M. Revilla Rico wrote that a “comparison of the text of the Complutense with extant Vatican mss. has not provided any clarification, despite hopes that it would.”³ What those analyses were, however, is not exactly clear. There exists a need for a comprehensive study of the Vatican manuscripts, a collation between the Greek text contained in the Complutensian New Testament and those extant Vatican manuscripts, with the evidence presented in a readable manner for other scholars to assess for themselves.

¹ María Victoria Spottorno, “El texto griego del Nuevo Testamento en la Políglota Complutense,” in *Una Biblia a Varias Voces: Estudio Textual de la Biblia Políglota Complutense*, ed. Ignacio Carbajosa and Andrés García Serrano (Madrid: Universidad San Dámaso: 2014), 197.

² Maria Bertola, *I due primi registri di prestito della Biblioteca Apostolica Vaticana (codici Vaticani latini 3964, 3966)* (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1942).

³ M. Revilla Rico, *La Políglota de Alcalá. Estudio histórico-crítico* (Madrid: Helénica, 1917), 115-116.



In the study that follows, a comparison is made of the Complutensian Greek text of the Gospel of Matthew, the eighth chapter in particular, and the manuscripts housed in the Biblioteca Apostolica Vaticana. One chapter taken from one text of New Testament is a very small sample, a noticeable weakness of any text-critical study. Conclusions on the New Testament as a whole are avoided. Nothing is certain. This study offers, in place of a definitive conclusion, a reassessment of the issue concerning the sources used for the Greek column of the Complutensian New Testament, in this case, thinking in terms of what is or is not plausible. To provide some contrast, a comparison of Erasmus' *Novum instrumentum omne* and minuscules 1 (AN IV 2), 2 (AN IV 1), and 817 (A III 15) is also provided, showing how the Greek text of Erasmus can be constructed using those three copies with minuscule 2 serving as the primary base text. Does the Complutensian text share the same likeness to one or more of the Vatican manuscripts as that of Erasmus to those manuscripts housed at the Universitätsbibliothek Basel?

2. THE MAIN EVIDENCE FOR MANUSCRIPTS FROM ROME

Apart from references in the front matter of the Complutensian Polyglot Bible, especially those references made in the Greek preface of the fifth volume, there would be no reason to suspect the use of the Vatican manuscripts by the editors in Alcalá de Henares for the Greek text of the New Testament. The discussion concerning the Greek sources begins fourteen lines up from the bottom of the first page containing the Greek preface. It reads as follows:

Καὶ ἵνα παύσωμεν προοιμιάζοντες, κακεῖνο τὸν φιλομαθῆ μὴ λανθανέτω, οὐ φαῦλα ἡμᾶς οὐδὲ τυχόντα ἐπὶ τῇ ἡμετέρᾳ ἐντυπώσει ἐσχηκέναι ἀντίγραφα, ἀλλ' ἀρχαιότατα καὶ καθόσον οἷόν τε ἦν ἐπληροθωμένα, καὶ διὴ καὶ κατὰ τὴν παλαιότητα οὕτως ἀξιόπιστα, ὥστε μὴ πείθεσθαι αὐτοῖς, πρὸς δυσκόλου εἶναι τὸ παράπαν καὶ βεβήλου. Ἄ διὴ καὶ αὐτὰ ὁ ἀγιώτατος ἐν Χριστῷ Πατὴρ καὶ Κύριος ἡμῶν ὁ μέγιστος ἀρχιερεὺς λέων δέκατος τῆ ὁρμῆ ταύτῃ συλλαμβάνειν προθυμούμενος, ἐκ τῆς ἀποστολικῆς βιβλιοθήκης ἀγόμενα, ἔπειψε πρὸς αἰδεσιμώτατον κύριον τῆς ἰσπανίας καρδηνάλιον, οὗ χορηγοῦντος καὶ κελεύσαντος τὸ παρὸν βιβλίον ἐντυπώσαμεν.

Translated: "And so we can draw our preface to a close, this should not escape the notice of the one who loves learning: We did not use inferior or just regular copies for our printing. We used the oldest and most accurate that were possible to secure. And with respect to their age, they are so trustworthy that to not do so would be a completely profane thing to do. They were copies brought from the Apostolic Library, which our Most Holy Father and Lord in Christ, the Most High Chief Priest Leo X, who being eager to assist the work, sent to the Most Reverend Lord Cardinal of Spain, who through his provision and mandate we printed the present volume."

The author first identifies what the manuscripts were not: (1) "inferior" or (2) "just regular copies." Then he uses the descriptors "oldest" and "most accurate" to describe



what they are. The language suggests a long-held view, right or wrong, that better manuscripts are older manuscripts. And it is interesting to see that viewpoint expressed here by the author of the Greek preface, most likely written by the one who oversaw the formation of the Greek text (i.e., in terms used today, the project leader). Their trustworthy nature is derived from their age. The word used for their age is ἀρχαιότατα. It should be contrasted with the use of ἀντίγραφα, which occurs earlier in the preface with respect to old copies (τῶν ἀντιγράφων) of Greek texts that illustrate the lack of accentuation.⁴ The same word occurs once more at the end of the preface: “no more corrupted copies, no more dubious translations” (οὐκέτι ἀντίγραφα διεφθαρμένα, οὐ μεταφράσεις ὑποπται). The word ἀντίγραφα is neutral and says nothing about the date or quality of a manuscript, only that it is not an original. And the deviation from using it when referencing the manuscripts sent from the Apostolic Library is noteworthy. The author wants to highlight that they are not just copies, but the oldest they could acquire.

There are some problems with the assertions made in the preface. For example, how does one explain the mention of Leo X? His papacy had not even completed a full year before the New Testament volume was printed. Marvin R. Vincent dismisses any possibility that the Medici Pope was directly connected to the manuscripts utilized for the New Testament, writing, “But Leo could have sent no New Testament manuscripts, since he was elected a year before the New Testament was printed.”⁵ Scholars, for quite some time now, have attempted to offer another explanation that would account for the editors mentioning the recently elected pope in their preface. One proposal is that the manuscripts were actually sent by then Cardinal of Medici, who in 1513 would be elected pope and take the name Leo X.⁶ Another possibility is manuscripts were sent by Julius II.⁷ Of course, one would expect Cisneros to thank the pope, whoever that happened to be when the New Testament volume was printed. Perhaps no Greek manuscripts containing the New Testament were sent from the Apostolic Library. Perhaps the author of the preface takes the Vatican’s loan of Greek manuscripts containing the part of the Septuagint and allowed that loan to justify his claims in the preface. One could imagine him saying, “It’s not technically a lie. They did send Greek manuscripts. They just weren’t for the New Testament. And technically we didn’t say anything in the preface about what the manuscripts contained.” –even though the assumption would have been that they were for the New Testament since it was the preface to the New Testament.

⁴ See line 11 from the top in the preface.

⁵ Marvin R. Vincent, *A History of the Textual Criticism of the New Testament* (New York: The Macmillan Company, 1899), 49.

⁶ See, for example, Spottorno, “El texto griego del Nuevo Testamento,” 197.

⁷ For example, see Jack Finegan, *Encountering New Testament Manuscripts: A Working Introduction to Textual Criticism* (Grand Rapids: William B. Eerdmans, 1974), 56.

Or perhaps there was no justification at all. Perhaps the author of the preface just said what any faithful Catholic with high aspirations as a philologist, especially under the direction of someone as powerful as Cisneros, would have said to promote their work, honor the Cardinal, and bestow the greatest of honor on the pope, who happened to be Leo X.⁸

If the author of the preface says Greek manuscripts were sent from the Apostolic Library, then manuscripts belonging to that collection need to be assessed. Whether they had any involvement in the formation of the Greek text of the Complutensian New Testament, it would seem, begins with an analysis of their contents.

3. VATICAN MANUSCRIPTS AND THE GREEK TEXT OF THE COMPLUTENSIAN NEW TESTAMENT

The Vatican Library contains over sixty Greek manuscripts containing the Gospel of Matthew (excluding commentary manuscripts). They were compared to the Greek text of the Complutensian New Testament for this study. Below the Greek text of the Complutensian New Testament is presented as the base text, Matthew 8 provided in full, with diacritical marks and punctuation provided as one would expect to see them in a modern critical edition of the Greek New Testament. A superscript numeral, corresponding to a footnote, follows the Complutensian text where an issue of divergence is present with one or more Vatican manuscript. Chapter and verse are provided in the footnote followed by the Complutensian reading. Subsequent readings are given along with manuscript numbers corresponding to that reading. Variant readings are separated by the symbol //. Note that seven manuscripts (141 176 382 2589 2742 396 2740) are missing chapter eight in its entirety. Minuscule 875 is missing a significant portion of the chapter (hence why it contains only two issues of divergence).

⁸ Álvaro Gómez de Castro's *De rebus gestis Francisco Ximénio Cisnerio* (Alcalá de Henares, 1569), the first biography of Cisneros, was published just a half-century after the death of Cisneros in Roa de Duero, Spain. Evidence even in the last few years calls into question Gómez's presentation of the facts surrounding the publication of the Complutensian Polyglot. See Ignacio García Pinilla, "Reconsidering the Relationship between the Complutensian Polyglot Bible and Erasmus' *Novum Testamentum*," in *Basel 1516. Erasmus' Edition of the New Testament*, ed. Kaspar von Greyerz et al. (Tübingen: Mohr Siebeck, 2016), 63-64, for a discussion regarding Zúñiga's involvement and the notes belonging to Juan de Vergara supposedly used by Gómez. For the purpose of this study, the historicity of details presented in this biography are not considered. Gómez's presentation reinforces what is found in the preface of the polyglot, but veracity of those details is beyond the scope of this study.



Matthew 8

Καταβάντι δὲ αὐτῶ ἀπὸ τοῦ ὄρους⁹, ἠκολούθησαν αὐτῷ ὄχλοι πολλοί· καὶ ἰδοῦ, λεπρὸς ἐλθὼν προσεκύνει αὐτῷ¹⁰, λέγων, Κύριε, ἐὰν θέλῃς, δύνασαι με καθαρῖσαι. Καὶ ἐκτείνας τὴν χεῖρα, ἥψατο αὐτοῦ ὁ Ἰησοῦς, λέγων¹¹, Θέλω, καθαρῖσθητι. Καὶ εὐθέως ἐκαθαρίσθη αὐτοῦ¹² ἡ λέπρα. Καὶ λέγει αὐτῷ ὁ Ἰησοῦς, Ὅρα μηδενὶ εἴπῃς· ἀλλὰ ὕπαγε, σεαυτὸν δεῖξον τῷ ἱερεῖ¹³, καὶ προσένεγκε τὸ δῶρον¹⁴ ὃ προσέταξε Μωσῆς¹⁵, εἰς μαρτύριον αὐτοῖς. Εἰσελθόντι δὲ αὐτῷ¹⁶ εἰς Καπερναοῦμ, προσῆλθεν αὐτῷ ἑκατόνταρχος παρακαλῶν αὐτόν, καὶ λέγων¹⁷, Κύριε, ὁ παῖς μου βέβληται ἐν τῇ οἰκίᾳ παραλυτικός, δεινῶς βασανιζόμενος. Καὶ λέγει αὐτῷ ὁ Ἰησοῦς, Ἐγὼ ἐλθὼν θεραπεύσω αὐτόν. Καὶ ἀποκριθεὶς ὁ ἑκατόνταρχος ἔφη¹⁸, Κύριε, οὐκ εἰμὶ ἰκανὸς ἵνα μου ὑπὸ τὴν στέγην εἰσέλθῃς¹⁹· ἀλλὰ μόνον²⁰ εἰπέ λόγῳ²¹, καὶ ἰαθήσεται ὁ παῖς μου. Καὶ γὰρ ἐγὼ ἄνθρωπός εἰμι ὑπὸ ἐξουσίαν²², ἔχων ὑπ' ἐμαυτὸν στρατιώτας· καὶ λέγω τούτῳ, Πορεύθητι, καὶ πορεύεται· καὶ ἄλλῳ, Ἔρχου, καὶ ἔρχεται²³· καὶ τῷ δούλῳ μου, Ποίησον τοῦτο, καὶ ποιεῖ. Ἀκούσας δὲ²⁴ ὁ Ἰησοῦς ἐθαύμασε, καὶ εἶπε τοῖς ἀκολουθοῦσιν²⁵, Ἀμὴν λέγω ὑμῖν, οὐδὲ

⁹ 8:1: Καταβάντι δὲ αὐτῶ ἀπὸ τοῦ ὄρους // Καταβάντι δὲ αὐτοῦ ἀπὸ τοῦ ὄρους 163 2585 // Καταβάντι δὲ αὐτῶ ἀπὸ ὄρους 164 // Καὶ καταβάντι δὲ αὐτῶ ἀπὸ τοῦ ὄρους 161 // Καταβάντος δὲ αὐτοῦ ἀπὸ τοῦ ὄρους 372 2737.

¹⁰ 8:2: ἐλθὼν προσεκύνει αὐτῷ // προσελθὼν προσεκύνει αὐτῷ 157 144 159 860 1269 380 // προσελθὼν προσεκύνησεν αὐτῷ 152 873 // προσελθὼν προσεκύνῃ αὐτῷ 163 // προσεκύνει αὐτῷ 1823.

¹¹ 8:3: ἥψατο αὐτοῦ ὁ Ἰησοῦς, λέγων // ἥψατο αὐτοῦ ὁ Ἰησοῦς, εἶπεν 140 // ἥψατο ὁ Ἰησοῦς αὐτοῦ, λέγων 130.

¹² 8:3: ἐκαθαρίσθη αὐτοῦ // ἐκαθαρίσθη ἀπ' αὐτοῦ 2585 873.

¹³ 8:4: ἱερεῖ // ἀρχιερεῖ 2585 142.

¹⁴ 8:4: τὸ δῶρον // τὸ δῶρόν σου 376.

¹⁵ 8:4: Μωσῆς // Μωϋσῆς 1823 872 133 2585 2586 371 158 2195 380. Minuscules 163 and 157 have the υ written above line.

¹⁶ 8:5: Εἰσελθόντι δὲ αὐτῷ // Εἰσελθόντος δὲ αὐτῷ 2737 // Εἰσελθόντι δὲ τῷ Ἰησοῦ 163 1269 // Εἰσελθόντι δὲ 2195.

¹⁷ 8:5-6: παρακαλῶν αὐτόν, καὶ λέγων // παρακαλῶν αὐτῷ, καὶ λέγων 1269 // λέγων 163.

¹⁸ 8:8: ἔφη // λέγει 130 // φησὶ 144.

¹⁹ 8:8: ἵνα μου ὑπὸ τὴν στέγην εἰσέλθῃς // ἵνα ὑπὸ τὴν στέγην μου εἰσέλθῃς 131.

²⁰ 8:8: μόνον // omit 2195.

²¹ 8:8: λόγῳ // λόγον 1823 135 852 1269 880.

²² 8:9: ὑπὸ ἐξουσίαν // ὑπὸ ἐξουσίαν τασσόμενος 372 2737.

²³ 8:9: καὶ λέγω τούτῳ, Ἔρχου, καὶ πορεύεται· καὶ ἄλλῳ, Ἔρχου, καὶ ἔρχεται // καὶ λέγω τούτῳ, Ἔρχου, καὶ ἔρχεται· καὶ ἄλλῳ, Πορεύθητι, καὶ πορεύεται 2591.

²⁴ 8:10: Ἀκούσας δέ // Ἀκούσας δὲ ταῦτα 173 860.

²⁵ 8:10: καὶ εἶπε τοῖς ἀκολουθοῦσιν // καὶ στραφεὶς εἶπεν τοῖς ἀκολουθοῦσιν 173 // καὶ εἶπεν τοῖς ἀκολουθοῦσιν αὐτῷ 163 157. Minuscule 2591 appears to have a word between τοῖς and ἀκολουθοῦσιν, but it is difficult to read.

ἐν τῷ Ἰσραὴλ τοσαύτην πίστιν εὔρον²⁶. Λέγω δὲ ὑμῖν, ὅτι πολλοὶ ἀπὸ ἀνατολῶν καὶ δυσμῶν ἤξουσιν, καὶ ἀνακληθήσονται μετὰ Ἀβραὰμ καὶ Ἰσαὰκ καὶ Ἰακώβ ἐν τῇ βασιλείᾳ τῶν οὐρανῶν· οἱ δὲ υἱοὶ τῆς βασιλείας ἐκβληθήσονται²⁷ εἰς τὸ σκότος τὸ ἐξώτερον· ἐκεῖ ἔσται κλαυθμὸς²⁸ καὶ ὁ βρυγμὸς τῶν ὀδόντων. Καὶ εἶπεν ὁ Ἰησοῦς τῷ ἑκατοντάρχῳ²⁹, Ὑπαγε, καὶ³⁰ ὡς ἐπίστευσας γενηθήτω σοι. Καὶ ἰάθη ὁ παῖς αὐτοῦ ἐν τῇ ὥρᾳ ἐκείνῃ³¹. Καὶ εἰσελθὼν ὁ Ἰησοῦς³² εἰς τὴν οἰκίαν Πέτρου, εἶδε τὴν πενθερὰν αὐτοῦ βεβλημένην καὶ πυρέσσουσαν, καὶ ἤψατο τῆς χειρὸς αὐτῆς, καὶ ἀφῆκεν αὐτὴν ὁ πυρετός³³, καὶ ἠγέρθη, καὶ διηκόνει αὐτῷ³⁴. Ὀψίας δὲ γενομένης προσήνεγκαν αὐτῷ δαιμονιζομένους πολλούς³⁵, καὶ ἐξέβαλε τὰ πνεύματα λόγῳ³⁶, καὶ πάντας τοὺς κακῶς ἔχοντας ἐθεράπευσεν· ὅπως πληρωθῇ τὸ ῥηθὲν διὰ³⁷ Ἡσαΐου τοῦ προφήτου, λέγοντος, Αὐτὸς³⁸ τὰς

²⁶ 8:10 οὐδὲ ἐν τῷ Ἰσραὴλ τοσαύτην πίστιν εὔρον // ὅτι οὐδὲ ἐν τῷ Ἰσραὴλ τοσαύτην πίστιν εὔρον 2592 // οὐδὲ ἐν τῷ Ἰσραὴλ τοσαύτην πιστὴν εὔρον 163 173 2585 // παρ' οὐδενὶ τοσαύτην πίστιν ἐν τῷ Ἰσραὴλ εὔρον 2586.

²⁷ 8:12: ἐκβληθήσονται // ἐμβληθήσονται 173 380.

²⁸ 8:12: κλαυθμὸς // ὁ κλαυθμὸς 140 128 152 167 180 153 130 149 1823 866 132 134 135 160 163 173 872 133 148 150 164 174 175 2585 2586 157 142 144 371 158 375 376 389 873 2195 161 2592 156 159 162 387 860 877 147 155 165 131 386 852 864 867 1269 380 880 2591 372 2737. This is almost certainly an error on the part of the Complutensian editors.

²⁹ 8:13: ὁ Ἰησοῦς ἑκατοντάρχῳ // ὁ Ἰησοῦς ἑκατοντάρχη 140 153 130 149 1823 134 160 163 133 164 175 2585 144 375 376 389 2195 2592 156 159 162 860 877 131 864 1269 380 880 // ὁ κύριος ἑκατοντάρχη 2586. Minuscule 150 could read ὁ Ἰησοῦς ἑκατοντάρχη or ὁ Ἰησοῦς ἑκατοντάρχῳ (final letter is omitted).

³⁰ 8:13: καὶ // omit 2586 372.

³¹ 8:13: Καὶ ἰάθη ὁ παῖς αὐτοῦ ἐν τῇ ὥρᾳ ἐκείνῃ // Καὶ ἰάθη ὁ παῖς αὐτοῦ ἀπὸ τῆς ὥρας ἐκείνης 152 180 153 133 2195 159 // Καὶ ἰάθη ὁ παῖς ἐν τῇ ὥρᾳ ἐκείνῃ 2586. In minuscule 877, αὐτοῦ is written above line. Minuscule 2591 is difficult to read here.

A few manuscripts have an interpolation after this sentence (cf. Luke 7:10): Καὶ ὑποστρέψας ὁ ἑκατονταρχὸς εἰς τὸν οἶκον αὐτοῦ. Ἐν αὐτῇ τῇ ὥρᾳ. Εὔρε τον παῖδα αὐτοῦ ὑγιαίνοντα 152 153 132 150 159 387 // Καὶ ὑποστρέψας ... Εὔρε τον παῖδα ὑγιαίνοντα 134 135 163 133 142 873 161 860 877 880 // Καὶ ὑποστρέψας ... τον παῖδα ὑγιαίνοντα 375 // Καὶ ὑποστρέψας ... Εὔρε τὸν ἀσθενοῦντα παῖδα ὑγιαίνοντα 173 // Καὶ ὑποστρέψας ὁ ἑκατονταρχὸς εὔρε τον παῖδα ὑγιαίνοντα 180.

³² 8:14: Καὶ εἰσελθὼν ὁ Ἰησοῦς // Ἐλθὼν ὁ Ἰησοῦς 1269 // Καὶ ἐλθὼν ὁ Ἰησοῦς 140 128 167 180 130 149 1823 866 132 134 135 160 163 173 872 133 148 150 164 174 175 2585 2586 157 142 144 371 158 375 376 389 873 2195 161 2592 156 159 162 387 860 877 147 155 165 131 386 852 864 867 380 880 2591 372 2737 // Καὶ ἐλθὼν 152.

³³ 8:15: καὶ ἀφῆκεν αὐτὴν ὁ πυρετός // καὶ εὐθὺς ἀφῆκεν αὐτὴν ὁ πυρετός 173 // καὶ παρὰ χρῆμα ἀφῆκεν αὐτὴν ὁ πυρετός 157.

³⁴ 8:15: καὶ ἠγέρθη, καὶ διηκόνει αὐτῷ // καὶ ἠγέρθη, καὶ διηκόνει αὐτοῖς 180 149 132 148 164 2586 157 873 387 147 880 372 2737. In minuscule 2592, καὶ ἠγέρθη, καὶ διηκόνει αὐτῷ is written in the left margin.

³⁵ 8:16: πολλοὺς // omit 149.

³⁶ 8:16: λόγῳ // τῷ λόγῳ 159.

³⁷ 8:17: διὰ // ὑπὸ 1823.

³⁸ 8:17: Αὐτός // Οὐτός 1823.

ἀσθενείας ἡμῶν³⁹ ἀνέλαβε⁴⁰, καὶ τὰς νόσους ἐβάστασεν. Ἴδὼν δὲ ὁ Ἰησοῦς πολλοὺς ὄχλους περὶ αὐτόν, ἐκέλευσεν ἀπελθεῖν εἰς τὸ πέραν⁴¹. Καὶ προσελθὼν εἷς γραμματεὺς εἶπεν αὐτῷ, Διδάσκαλε, ἀκολουθήσω σοι ὅπου ἂν ἀπέρχῃ⁴². Καὶ⁴³ λέγει αὐτῷ ὁ Ἰησοῦς, Αἱ ἀλώπεκες φωλεοὺς ἔχουσι, καὶ τὰ πετεινὰ τοῦ οὐρανοῦ κατασκηνώσεις· ὁ δὲ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου οὐκ ἔχει τοῦ τὴν κεφαλὴν κλίνη. Ἔτερος δὲ⁴⁴ τῶν μαθητῶν αὐτοῦ⁴⁵ εἶπεν αὐτῷ, Κύριε, ἐπίτρεψόν μοι πρῶτον ἀπελθεῖν καὶ θάψαι τὸν πατέρα μου⁴⁶. Ὁ δὲ Ἰησοῦς εἶπεν αὐτῷ⁴⁷, Ἀκολουθεῖ μοι, καὶ ἄφες τοὺς νεκροὺς θάψαι τοὺς ἑαυτῶν νεκρούς. Καὶ ἐμβάντι αὐτῷ εἰς τὸ πλοῖον⁴⁸, ἠκολούθησαν αὐτῷ⁴⁹ οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ. Καὶ ἰδοῦ, σεισμὸς μέγας ἐγένετο ἐν τῇ θαλάσῃ⁵⁰, ὥστε τὸ πλοῖον καλύπτεσθαι ὑπὸ τῶν κυμάτων·⁵¹ αὐτὸς δὲ ἐκάθευδεν⁵². Καὶ προσελθόντες οἱ μαθηταὶ⁵³ ἤγειραν αὐτόν, λέγοντες, Κύριε, σῶσον ἡμᾶς, ἀπολλύμεθα. Καὶ λέγει αὐτοῖς, Τί δειλοὶ ἐστε, ὀλιγόπιστοι; Τότε ἐγερθεὶς ἐπετίμησε τοῖς ἀνέμοις καὶ τῇ θαλάσῃ, καὶ ἐγένετο γαλήνη μεγάλη.

³⁹ 8:17: ἡμῶν // ὑμῶν 852 1269.

⁴⁰ 8:17: ἀνέλαβε // ἔλαβε 128 152 167 180 153 130 149 1823 866 132 134 135 160 163 173 872 133 148 150 164 174 175 2585 2586 157 142 144 371 375 376 2195 161 2592 156 159 162 387 860 877 147 155 165 131 386 852 864 867 1269 380 880 2591 372 2737. Also, the following sentence (cf. Matt. 8:23) is written in the right margin of minuscule 375: Καὶ ἐμβάντι αὐτῷ εἰς τὸ πλοῖον ἠκολούθησαν αὐτῷ οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ.

⁴¹ 8:18: Ἴδὼν δὲ ὁ Ἰησοῦς πολλοὺς ὄχλους περὶ αὐτόν, ἐκέλευσεν ἀπελθεῖν εἰς τὸ πέραν // Ἴδὼν ὁ Ἰησοῦς ... εἰς τὸ πέραν 1269 // Καὶ ἐμβάντι αὐτῷ εἰς πλοῖον ἠκολούθησαν αὐτῷ οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ 162. Minuscule 162 and 1269 accidentally place 8:23 after 8:17. The following issue is present in 8:18: πολλοὺς ὄχλους περὶ αὐτόν // πολὺς ὄχλος περὶ αὐτῶν 163 // πολλὸν ὄχλον περὶ αὐτόν 2586 880 // ὄχλους πολλοὺς περὶ αὐτόν 132.

⁴² 8:19: Διδάσκαλε, ἀκολουθήσω σοι ὅπου ἂν ἀπέρχῃ // Διδάσκαλε, ἀκολουθήσω σοι ὅπου ἂν ἀπέρχῃ 872 389 1269 // Ἀκολουθήσω σοι ὅπου ἂν ἀπέρχῃ, κύριε 2585 // Ἀκολουθήσω σοι ὅπου ἂν ἀπέρχῃ 2586 2592. It is possible that minuscule 872 has an ε written above ἂν. Minuscule 161 is difficult to read throughout but is illegible beginning with σοι here until the end of 8:22.

⁴³ 8:20: Καὶ // omit 128 167 866 387 155 386 867. Minuscule 161 is illegible.

⁴⁴ 8:21: Ἔτερος δὲ // Καὶ ἕτερος 2195. Minuscule 161 is illegible.

⁴⁵ 8:21: αὐτοῦ // omit 128 167 866 2586 873 387 147 155 386 867. Minuscule 161 is illegible.

⁴⁶ 8:21: ἀπελθεῖν καὶ θάψαι τὸν πατέρα μου // ἀπελθεῖν καὶ θάψαι τὸν πατέρα 1823 // ἀπελθόντι θάψαι τὸν πατέρα μου 157. Minuscule 133 has απ written above ἐλθεῖν. Minuscule 161 is illegible.

⁴⁷ 8:22: Ὁ δὲ Ἰησοῦς εἶπεν αὐτῷ // Ὁ δὲ εἶπεν αὐτῷ 1823 156 // Ὁ δὲ Ἰησοῦς λέγει αὐτῷ 132 2586. Minuscule 161 is illegible.

⁴⁸ 8:23: ἐμβάντι αὐτῷ εἰς τὸ πλοῖον // ἐμβάντι αὐτῷ εἰς πλοῖον 152 180 2195 162 // ἐμβάντι τῷ Ἰησοῦ εἰς τὸ πλοῖον 135 175 371 // ἐμβάντι τῷ Ἰησοῦ εἰς πλοῖον 163.

⁴⁹ 8:23: αὐτῷ // αὐτόν 135.

⁵⁰ 8:24: σεισμὸς μέγας ἐγένετο ἐν τῇ θαλάσῃ // σεισμὸς ἐγένετο ἐν τῇ θαλάσῃ μέγας 162.

⁵¹ 8:24: ὑπὸ τῶν κυμάτων // ἀπὸ τῶν κυμάτων 372 2737 // ὑπὸ τῶν κυμάτων· ἦν γὰρ ὁ ἄνεμος ἐναντίος αὐτοῖς 160 163 164 2586 873 159 (cf. Mark 6:48).

⁵² 8:24: αὐτὸς δὲ ἐκάθευδεν // omit 173.

⁵³ 8:25: οἱ μαθηταὶ // οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ 153 1823 163 164 2586 142 380 2591.



Οἱ δὲ ἄνθρωποι ἐθαύμασαν, λέγοντες, Ποταπός ἐστὶν οὗτος⁵⁴, ὅτι καὶ οἱ ἄνεμοι καὶ ἡ θάλασσα⁵⁵ ὑπακούουσιν αὐτῷ⁵⁶; Καὶ ἐλθόντι αὐτῷ εἰς τὸ πέραν εἰς τὴν χώραν τῶν Γεργεσηνῶν⁵⁷, ὑπήντησαν αὐτῷ δύο δαιμονιζόμενοι ἐκ τῶν μνημείων ἐξερχόμενοι, χαλεποὶ λίαν, ὥστε μὴ ἰσχύειν τινὰ παρελθεῖν διὰ τῆς ὁδοῦ ἐκεῖνης· καὶ ἰδοῦ, ἔκραζαν λέγοντες⁵⁸, Τί ἡμῖν καὶ σοί, Ἰησοῦ⁵⁹ υἱὲ τοῦ θεοῦ; Ἦλθες ὧδε πρὸ καιροῦ βασανίσαι ἡμᾶς⁶⁰; Ἦν δὲ μακρὰν⁶¹ ἀπ' αὐτῶν ἀγγέλι χοίρων πολλῶν⁶² βοσκομένη. Οἱ δὲ⁶³ δαίμονες παρεκάλουν αὐτόν, λέγοντες, Εἰ ἐκβάλλεις ἡμᾶς, ἐπίτρεψον ἡμῖν ἀπελθεῖν⁶⁴ εἰς τὴν ἀγέλην τῶν χοίρων. Καὶ εἶπεν αὐτοῖς, Ὑπάγετε. Οἱ δὲ ἐξελθόντες ἀπῆλθον εἰς τὴν ἀγέλην τῶν χοίρων⁶⁵· καὶ ἰδοῦ, ὥρμησε πᾶσα ἡ ἀγέλη τῶν χοίρων⁶⁶ κατὰ τοῦ κρημνοῦ εἰς τὴν θάλασσαν, καὶ ἀπέθανον⁶⁷ ἐν τοῖς ὕδασι. Οἱ δὲ βόσκοντες ἔφυγον, καὶ ἀπελθόντες⁶⁸ εἰς τὴν πόλιν ἀπήγγειλαν πάντα, καὶ τὰ τῶν δαιμονιζομένων. Καὶ ἰδοῦ, πᾶσα ἡ πόλις ἐξῆλθεν εἰς συνάντησιν⁶⁹ τῷ Ἰησοῦ⁷⁰· καὶ ἰδόντες αὐτόν, παρεκάλεσαν ὅπως⁷¹ μεταβῆ ἀπὸ⁷² τῶν ὁρίων αὐτῶν.

⁵⁴ 8:27: Ποταπός ἐστὶν οὗτος // Ποταπός ἐστὶν ὁ ἄνθρωπος οὗτος 165 1269.

⁵⁵ 8:27: καὶ οἱ ἄνεμοι καὶ ἡ θάλασσα // καὶ ἡ θάλασσα καὶ οἱ ἄνεμοι 142. Matthew 8:26-27 is illegible in minuscule 161.

⁵⁶ 8:27: αὐτῷ // αὐτόν 135 // αὐτοῦ 2195.

⁵⁷ 8:28: Καὶ ἐλθόντι αὐτῷ εἰς τὸ πέραν εἰς τὴν χώραν τῶν Γεργεσηνῶν // Ἐλθόντι τῷ Ἰησοῦ εἰς τὸ πέραν εἰς τὴν χώραν τῶν Γεργεσηνῶν 1269 // Καὶ ἐλθόντι αὐτῷ εἰς τὸ πέραν εἰς τὴν χώραν τῶν Γεργεσηνῶν // Καὶ ἐλθόντι αὐτῷ εἰς τὴν χώραν τῶν Γεργεσηνῶν εἰς τὸ πέραν 162 // Καὶ ἐλθόντι αὐτῷ εἰς τὴν χώραν τῶν Γεργεσηνῶν 389 // Καὶ ἐλθόντι εἰς τὸ πέραν εἰς τὴν χώραν τῶν Γεργεσηνῶν 135 // Καὶ ἐλθόντος αὐτοῦ εἰς τὸ πέραν εἰς τὴν χώραν τῶν Γεργεσηνῶν 160 2586 // Καὶ ἐλθόντι αὐτῷ εἰς Καπερναοῦμ εἰς τὴν χώραν τῶν Γεργεσηνῶν 149 // Καὶ ἐλθόντι τῷ Ἰησοῦ εἰς τὴν χώραν τῶν Γεργεσηνῶν 163.

Concerning the spelling of Γεργεσηνῶν: Γεργεσηνῶν // Γεργεσινῶν 1823 163 2585 375 376 161 860 852 1269 380 880 2591 // Γαδαρηνῶν 160 174 2586 389.

⁵⁸ 8:29: λέγοντες // omit 164 2586.

⁵⁹ 8:29: Ἰησοῦ // omit 152 135 2586 875 162 1269.

⁶⁰ 8:29: ὧδε πρὸ καιροῦ βασανίσαι ἡμᾶς // ἡμᾶς ὧδε πρὸ καιροῦ βασανίσαι 160.

⁶¹ 8:30: μακρὰν // οὐ μακρὰν 161.

⁶² 8:30: πολλῶν // omit 180.

⁶³ 8:31: δέ // omit 163.

⁶⁴ 8:31: ἐπίτρεψον ἡμῖν ἀπελθεῖν // ἐπίτρεψον ἡμᾶς ἀπελθεῖν 149 872 165 // ἀποστελεον ἡμᾶς 372 2737.

⁶⁵ 8:32: Καὶ εἶπεν αὐτοῖς, Ὑπάγετε. Οἱ δὲ ἐξελθόντες ἀπῆλθον εἰς τὴν ἀγέλην τῶν χοίρων // Καὶ ... ἀπῆλθον εἰς τοὺς χοίρους 160 372 2737 // omit 157 2195 852.

⁶⁶ 8:32: πᾶσα ἡ ἀγέλη τῶν χοίρων // πᾶσα ἡ ἀγέλη 163 157 142 // ἡ ἀγέλη πᾶσα 160.

⁶⁷ 8:32: ἀπέθανον // ἀπέθανεν 180 148.

⁶⁸ 8:32: καὶ ἀπελθόντες // Ἀπελθόντες δέ 2195.

⁶⁹ 8:34: συνάντησιν // ὑπάντησιν 2586 // ἀντησιν 135.

⁷⁰ 8:34: τῷ Ἰησοῦ // αὐτοῦ 144.

⁷¹ 8:34: ὅπως // ἵνα 2586. In minuscule 852, the scribe accidentally recorded αὐτόν here.

⁷² 8:34: ἀπὸ // ἐκ 875 880.



The lack of the article with κλαυθμός in 8:12 is not found in any of the manuscripts at the Vatican Library. This is almost certainly an accident on the part of editors or that of Brocar, the printer. One reading is found is just one Vatican manuscript. In 8:14, GA153 and the Complutensian text both include the prefixed preposition on the participle (εἰσελθών). The remaining Vatican manuscripts have ἔλθών. In Matt. 8:17, the Complutensian text as well as minuscules 140 158 389 and 873 have ἀνέλαβε instead of ἔλαβε, which is found in the remaining Vatican manuscripts.⁷³ The prefixed preposition could have been supplied by the editors by choice or accident. In 8:14 the preposition is present in the participial clause, occurring nowhere else in Matthew with this combination. It is common in the Gospel of Mark however (e.g., 2:1; 3:27; 7:24). The presence of a prefixed preposition on a verb or participle where the preposition occurs in the same clause is not unusual in the New Testament. The editors could have incorrectly anticipated it, though this explanation seems unlikely in 8:14 and 8:17. Note that in 8:17 the Vulgate has *accepit* corresponding to λαμβάνω, not *assumpsit* corresponding to ἀναλαμβάνω,⁷⁴ further evidence that they were not attempting to change the Greek to match the Vulgate reading. It is more likely that the editors had one or more manuscripts containing εἰσελθών and ἀνέλαβε. And if they were exclusively using manuscripts from the Vatican, it would require having minuscule 153 and at least one of the following: 140, 158, 389, and 873.

Issues of Divergence	Minuscules
0	–
1	–
2	875 *lacuna
3	158
4	140 150 174
5	128 167 866 134 148 175 144 371 156 877 147 155 165 131 386 864 867
6	153 130 872 375 376 389 2592
7	132 133 161 387 852 2591
8	152 149 142 873 860
9	180 164 159 162 380
10	160 173 157 880 372 2737
11	135 2585
12	-
13	1823 2195

⁷³ Another issue related to the presence of a prefixed preposition is found later in Matt. 13:32. The Complutensian text has κατελθεῖν (instead of ἐλθεῖν) and only one Vatican manuscript (140) shares that same reading.

⁷⁴ See the Greek-Latin dictionary provided at the end of volume five.



14	-
15	1269
16	-
17	-
18	-
19	163
20	-
21	2586
22	-

Table 1: Divergence Between Vatican Manuscripts and Complutensian Text

It is possible, of course, that the Complutensian editors had a combination of Vatican manuscripts and manuscripts originating from somewhere else, which would not require dependence on a Vatican manuscript for the Complutensian reading. But the focus here is on dependence. Were manuscripts really sent from the Vatican? Well, there is significant reason to question that based on the historical evidence or lack thereof. Were Vatican manuscripts used for their edition of the New Testament text? So far, it seems the editors did not. The presence of the prefixed prepositions, if they came from the Vatican manuscripts, would require at least two with those readings. When any combination of those manuscripts is combined with the reset of the Gospel of Matthew, the number of divergent readings unaccounted for by that combination is still greater than seventy. And that includes all kinds of textual issues—from word order to lexical choice. None of the data points definitively to a particular manuscript or group of manuscripts. Instead, the editors were probably using some other manuscript or group of manuscripts not attributable to the Vatican collection. And that manuscript, or manuscripts if more than one, served as the base text for the Greek column in the Complutensian New Testament.

4. GREEK MANUSCRIPTS AND ERASMUS' *NOVUM INSTRUMENTUM OMNE*

Consider for a moment the manuscripts used by Erasmus in the first edition of his New Testament. How much divergence exists between those manuscripts and the Greek column of the *Novum instrumentum omne*? Does there exist divergence similar to that found with Greek text of the Complutensian New Testament and the Vatican manuscripts? To provide this contrast, a comparison of Erasmus' *Novum instrumentum omne* and minuscules 1 (AN IV 2), 2 (AN IV 1), and 817 (A III 15)⁷⁵ was performed, showing how the Greek text of Erasmus follows minuscule 2.⁷⁶ Below is the text of Matthew 8 with textual issues identified in the footnotes.

⁷⁵ Minuscule 817, also housed at the University of Basel Library, is a commentary manuscript.

⁷⁶ Erasmus' personal notes have been very important for studies surrounding the formation of his editions of the Greek New Testament. Krans identifies the following as the "most accurate": ASD IX-2, p. 131 n.l. 433 and p. 191 n.l. 461; ASD VI-2, pp. 6-7; ASD VI-3, pp. 1-17; ASD VI-5, pp. 7-8; ASD VI-6, p. 4; ASD VI-8, pp. 46-47 n.l. 94 (335).



Matthew 8

Καταβάντι δὲ αὐτῶ ἀπὸ τοῦ ὄρους⁷⁷, ἠκολούθησαν αὐτῶ ὄχλοι πολλοί· καὶ ἰδοῦ, λεπρὸς ἐλθὼν⁷⁸ προσεκύνει αὐτῶ, λέγων, Κύριε, ἐὰν θέλῃς, δύνασαί με καθαρῖσαι. Καὶ ἐκτείνας τὴν χεῖρα, ἤψατο αὐτοῦ ὁ Ἰησοῦς, λέγων⁷⁹, Θέλω, καθαρῖσθητι. Καὶ εὐθέως ἐκαθαρίσθη αὐτοῦ ἡ λέπρα. Καὶ λέγει αὐτῶ ὁ Ἰησοῦς, Ὅρα μηδενὶ εἴπῃς· ἀλλὰ ὑπάγε, σεαυτὸν δεῖξον τῷ ἱερεῖ, καὶ προσένεγκε τὸ δῶρον ὃ προσέταξε Μωσῆς, εἰς μαρτύριον αὐτοῖς. Εἰσελθόντι⁸⁰ δὲ τῷ Ἰησοῦ⁸¹ εἰς Καπερναοῦμ, προσῆλθεν αὐτῶ ἑκατόνταρχος παρακαλῶν αὐτόν, καὶ λέγων, Κύριε, ὁ παῖς μου βέβληται ἐν τῇ οἰκίᾳ παραλυτικός, δεινῶς βασανιζόμενος. Καὶ λέγει αὐτῶ ὁ Ἰησοῦς, Ἐγὼ ἐλθὼν θεραπεύσω αὐτόν. Καὶ ἀποκριθεὶς ὁ ἑκατόνταρχος ἔφη, Κύριε, οὐκ εἰμὶ ἰκανὸς ἵνα μου ὑπὸ τὴν στέγην εἰσεέλθῃς· ἀλλὰ μόνον εἰπέ λόγῳ⁸², καὶ ἰαθήσεται ὁ παῖς μου⁸³. Καὶ γὰρ ἐγὼ ἄνθρωπός εἰμι ὑπὸ ἐξουσίαν, ἔχων ὑπ' ἑμαυτὸν στρατιώτας· καὶ λέγω τούτῳ, Πορεύθητι, καὶ πορεύεται· καὶ ἄλλω, Ἔρχου, καὶ ἔρχεται· καὶ τῷ δούλῳ μου⁸⁴, Ποίησον τοῦτο, καὶ ποιεῖ. Ἀκούσας δὲ ὁ Ἰησοῦς ἐθαύμασε, καὶ εἶπε τοῖς ἀκολουθοῦσιν, Ἀμὴν λέγω ὑμῖν, οὐδὲ ἐν τῷ Ἰσραὴλ τοσαύτην πίστιν εὔρον⁸⁵. Λέγω δὲ ὑμῖν, ὅτι⁸⁶ πολλοὶ ἀπὸ⁸⁷ ἀνατολῶν καὶ δυσμῶν ἔξουσιν, καὶ ἀνακληθήσονται μετὰ Ἀβραάμ καὶ Ἰσαὰκ καὶ Ἰακώβ ἐν τῇ βασιλείᾳ τῶν οὐρανῶν· οἱ δὲ υἱοὶ τῆς βασιλείας ἐκβληθήσονται εἰς τὸ σκότος τὸ ἐξώτερον· ἐκεῖ ἔσται ὁ κλαυθμὸς καὶ ὁ βρυγμὸς τῶν ὀδόντων. Καὶ εἶπεν ὁ Ἰησοῦς τῷ ἑκατοντάρχη⁸⁸, Ὑπάγε, καὶ ὡς ἐπίστευσας γενηθήτω σοι. Καὶ ἰάθη ὁ παῖς αὐτοῦ⁸⁹ ἐν τῇ ὥρᾳ ἐκείνῃ⁹⁰. Καὶ εἰσελθὼν ὁ Ἰησοῦς⁹¹ εἰς τὴν οἰκίαν Πέτρου, εἶδε τὴν πενθερὰν αὐτοῦ βεβλημένην καὶ πυρέσσουσαν, καὶ ἤψατο τῆς χειρὸς αὐτῆς, καὶ ἀφῆκεν αὐτὴν ὁ πυρετός· καὶ ἠγέρθη, καὶ διηκόνει αὐτῶ⁹². Ὀψίας δὲ

⁷⁷ 8:1: Καταβάντι δὲ αὐτῶ ἀπὸ τοῦ ὄρους // Καταβάντι δὲ αὐτοῦ ἀπὸ τοῦ ὄρους 1 // Καταβάντι δὲ ἀπὸ τοῦ ὄρους 817.

⁷⁸ 8:2: ἐλθὼν // προσελθὼν 1.

⁷⁹ 8:3: ἤψατο αὐτοῦ ὁ Ἰησοῦς, λέγων // ἤψατο αὐτοῦ, λέγων 1 2. In minuscule 817, αὐτοῦ is included before and following ἤψατο, but ὁ Ἰησοῦς is not present.

⁸⁰ 8:5: Εἰσελθόντι // Εἰσελθόντος 1.

⁸¹ 8:5: τῷ Ἰησοῦ // αὐτοῦ 1 // αὐτῶ 817.

⁸² 8:9: λόγῳ // λόγον 817.

⁸³ 8:9: ὁ παῖς μου // omit 1.

⁸⁴ 8:9: μου // omit 817.

⁸⁵ 8:10: οὐδὲ ἐν τῷ Ἰσραὴλ τοσαύτην πίστιν εὔρον // παρ' οὐδενὶ τοσαύτην πίστιν εὔρον 1.

⁸⁶ 8:11: ὅτι // omit 1.

⁸⁷ 8:11: ἀπὸ // omit 1.

⁸⁸ 8:13: ἑκατοντάρχη // ἑκατοντάρχη 817.

⁸⁹ 8:13: αὐτοῦ // omit 1.

⁹⁰ 8:13: ἐν τῇ ὥρᾳ ἐκείνῃ // ἐν τῇ ὥρᾳ ἐκείνῃ. Καὶ ὑποστρέψας ὁ ἑκατονταρχος εἰς τὸν οἶκον αὐτοῦ. Ἐν αὐτῇ τῇ ὥρᾳ. Εὔρεν τον παῖδα ὑγιαίνοντα (cf. Luke 7:10) 1.

⁹¹ 8:14: εἰσελθὼν ὁ Ἰησοῦς // ἐλθὼν ὁ Ἰησοῦς 2 // εἰσελθὼν 817. In minuscule 1, the variant ἐλθὼν ὁ Ἰησοῦς is written at the bottom of the page.

⁹² 8:15: αὐτῶ // αὐτοῖς 1 2.

γενομένης προσήνεγκαν αὐτῷ δαιμονιζομένους πολλούς· καὶ ἐξέβαλεν τὰ πνεύματα λόγῳ, καὶ πάντας τοὺς κακῶς ἔχοντας ἐθεράπευσεν· ὅπως πληρωθῆ τὸ ῥηθὲν διὰ Ἡσαΐου τοῦ προφήτου, λέγοντος, Αὐτὸς τὰς ἀσθενείας ἡμῶν ἔλαβε, καὶ τὰς νόσους ἐβάστασεν. Ἴδων δὲ ὁ Ἰησοῦς πολλοὺς ὄχλους περὶ αὐτόν, ἐκέλευσεν ἀπελθεῖν εἰς τὸ πέραν. Καὶ προσελθὼν εἰς γραμματεὺς εἶπεν αὐτῷ, Διδάσκαλε, ἀκολουθήσω σοι ὅπου ἐάν⁹³ ἀπέρχη. Καὶ λέγει αὐτῷ ὁ Ἰησοῦς, Αἱ ἀλώπεκες φωλεοὺς ἔχουσι, καὶ τὰ πετεινὰ τοῦ οὐρανοῦ κατασκηνώσεις· ὁ δὲ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου οὐκ ἔχει ποῦ τὴν κεφαλὴν κλίνει. Ἔτερος δὲ τῶν μαθητῶν αὐτοῦ εἶπεν αὐτῷ, Κύριε, ἐπίτρεψόν μοι πρῶτον ἀπελθεῖν καὶ θάψαι τὸν πατέρα μου. Ὁ δὲ Ἰησοῦς εἶπεν αὐτῷ⁹⁴, Ἀκολουθεῖ μοι, καὶ ἄφες τοὺς νεκροὺς θάψαι τοὺς ἑαυτῶν νεκρούς. Καὶ ἐμβάντι αὐτῷ εἰς τὸ πλοῖον⁹⁵, ἠκολούθησαν αὐτῷ οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ. Καὶ ἰδοῦ, σεισμὸς μέγας ἐγένετο ἐν τῇ θαλάσῃ, ὥστε τὸ πλοῖον καλύπτεσθαι ὑπὸ τῶν κυμάτων· αὐτὸς δὲ ἐκάθευδεν. Καὶ προσελθόντες οἱ μαθηταὶ⁹⁶ ἤγειραν αὐτόν, λέγοντες, Κύριε, σῶσον ἡμᾶς⁹⁷, ἀπολλύμεθα. Καὶ λέγει αὐτοῖς, Τί δειλοὶ ἐστε, ὀλιγόπιστοι; Τότε ἐγερθεὶς ἐπέτιμησεν τοῖς ἀνέμοις⁹⁸ καὶ τῇ θαλάσῃ, καὶ ἐγένετο γαλήνη μεγάλη. Οἱ δὲ ἄνθρωποι ἐθαύμασαν, λέγοντες, Ποταπὸς ἐστὶν οὗτος, ὅτι καὶ οἱ ἀνεμοὶ καὶ ἡ θάλασσα ὑπακούουσιν αὐτῷ⁹⁹; Καὶ ἐλθόντι αὐτῷ¹⁰⁰ εἰς τὸ πέραν εἰς χώραν¹⁰¹ τῶν Γεργεσηνῶν¹⁰², ὑπήντησαν αὐτῷ δύο δαιμονιζόμενοι ἐκ τῶν μνημείων ἐξερχόμενοι, χαλεποὶ λίαν, ὥστε μὴ ἰσχύειν τινὰ παρελθεῖν διὰ τῆς ὁδοῦ ἐκεῖνης· καὶ ἰδοῦ, ἔκραξαν λέγοντες, Τί ἡμῖν καὶ σοί, Ἰησοῦ¹⁰³ υἱὲ τοῦ θεοῦ; Ἦλθες ὧδε πρὸ καιροῦ βασανίσει ἡμᾶς; Ἦν δὲ μακρὰν ἀπ' αὐτῶν ἀγέλη χοίρων πολλῶν βοσκομένη. Οἱ δὲ δαίμονες παρεκάλουν αὐτόν, λέγοντες, Εἰ ἐκβάλλεις ἡμᾶς, ἐπίτρεψον ἡμῖν¹⁰⁴ ἀπελθεῖν¹⁰⁵ εἰς τὴν ἀγέλην τῶν χοίρων. Καὶ εἶπεν αὐτοῖς, Ὑπάγετε. Οἱ δὲ ἐξελθόντες ἀπῆλθον εἰς τὴν ἀγέλην τῶν χοίρων¹⁰⁶.

⁹³ 8:19: ἐάν // ἄν 817.

⁹⁴ 8:22: Ὁ δὲ Ἰησοῦς εἶπεν αὐτῷ // Ὁ εἶπεν αὐτῷ 2 // Ὁ δὲ Ἰησοῦς λέγει αὐτῷ 1.

⁹⁵ 8:23: ἐμβάντι αὐτῷ εἰς τὸ πλοῖον // ἐμβάντι αὐτῷ εἰς πλοῖον 1.

⁹⁶ 8:25: οἱ μαθηταὶ // οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ 1.

⁹⁷ 8:25: ἡμᾶς // omit 1.

⁹⁸ 8:26: τοῖς ἀνέμοις // τῷ ἀνέμῳ 1.

⁹⁹ 8:27: καὶ ἡ θάλασσα ὑπακούουσιν αὐτῷ // καὶ ἡ θάλασσα αὐτῷ ὑπακούουσιν 1.

¹⁰⁰ 8:28: Καὶ ἐλθόντι αὐτῷ // Καὶ ἐλθόντι αὐτοῦ 1. In minuscule 1, καὶ ἐλθόντι τῷ Ἰησοῦ is included in an alternative reading at the bottom of the page.

¹⁰¹ 8:28: εἰς χώραν // εἰς τὴν χώραν 1 2 817.

¹⁰² 8:28: Γεργεσηνῶν // Γεργεσινῶν 1 817. In minuscule 2, vowels and diphthongs are occasionally corrected in the margin or between lines. In this case, the η is present above the ι in Γεργεσινῶν. Jerry H. Bentley mentions these notations in his book *Humanists and Holy Writ*: “Most of these notes simply correct iotacisms or errors in spelling” (*Humanists and Holy Writ: New Testament Scholarship in the Renaissance* [Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983], 131).

¹⁰³ 8:29: Ἰησοῦ // omit 1.

¹⁰⁴ 8:31: ἐπίτρεψον ἡμῖν // ἀποστείλον ἡμᾶς 1.

¹⁰⁵ 8:31: ἀπελθεῖν // omit 1.

¹⁰⁶ 8:32: εἰς τὴν ἀγέλην τῶν χοίρων // εἰς τὴν ἀγέλην τῶν χοίρου 1.



καὶ ἰδοῦ, ὥρμησεν πᾶσα ἡ ἀγέλη τῶν χοίρων¹⁰⁷ κατὰ τοῦ κρημοῦ εἰς τὴν θάλασσαν, καὶ ἀπέθανον ἐν τοῖς ὕδασι. Οἱ δὲ βόσκοντες ἔφυγον, καὶ ἀπελθόντες εἰς τὴν πόλιν ἀπήγγειλαν πάντα, καὶ τὰ τῶν δαιμονιζομένων. Καὶ ἰδοῦ, πᾶσα ἡ πόλις ἐξῆλθεν εἰς συνάντησιν¹⁰⁸ τῷ Ἰησοῦ· καὶ ἰδόντες αὐτόν, παρεκάλεσαν ὅπως¹⁰⁹ μεταβῆ¹¹⁰ ἀπὸ τῶν ὁρίων αὐτῶν.

	Erasmus	GA 1	GA 2	817
8:1	Καταβάντι δὲ αὐτῷ ἀπὸ τοῦ ὄρου	X		X
8:2	ἐλθῶν	X		
8:3	ἤψατο αὐτοῦ ὁ Ἰησοῦς, λέγων	X		X
8:5	Εἰσελθόντι	X		
8:5	τῷ Ἰησοῦ	X		X
8:9	λόγω			X
8:9	ὁ παῖς μου	X		
8:9	μου			X
8:10	οὐδὲ ἐν τῷ Ἰσραὴλ τοσαύτην πίστιν εὔρον	X		
8:11	ὅτι	X		
8:11	ἀπὸ	X		
8:13	ἐκατοντάρχη			X
8:13	αὐτοῦ	X		
8:13	ἐν τῇ ὥρᾳ ἐκεῖνη	X		
8:14	εἰσελθὼν ὁ Ἰησοῦς		X	X
8:15	αὐτῷ	X	X	
8:19	ἐάν			X
8:22	Ὁ δὲ Ἰησοῦς εἶπεν αὐτῷ	X	X	
8:23	ἐμβάντι αὐτῷ εἰς τὸ πλοῖον	X		
8:25	οἱ μαθηταί	X		
8:25	ἡμᾶς	X		
8:26	τοῖς ἀνέμοις	X		
8:27	καὶ ἡ θάλασσα ὑπακούουσιν αὐτῷ	X		
8:28	Καὶ ἐλθόντι αὐτῷ	X		
8:28	εἰς χώραν	X	X	X
8:28	Γεργεσηνῶν	X		X
8:29	Ἰησοῦ	X		
8:31	ἐπίτρεψον ἡμῖν	X		
8:31	ἀπελθεῖν	X		
8:32	εἰς τὴν ἀγέλην τῶν χοίρων	X		
8:32	τῶν χοίρων	X		

¹⁰⁷ 8:32: τῶν χοίρων // omit 1.

¹⁰⁸ 8:34: συνάντησιν // ὑπάντησιν 1.

¹⁰⁹ 8:34: ὅπως // omit 1.

¹¹⁰ 8:34: μεταβῆ // μεταβῆναι 1.

8:34	συνάντησιν	X		
8:34	ὄπως	X		
8:34	μεταβῆ	X		

Table 2: Divergence Between Minuscules 1, 2, and 817 and the Text of Erasmus

Minuscules 1, 2, and 817 account for all of Matthew 8, assuming Erasmus left off τῆν in 8:28 by accident or choice.¹¹¹ Erasmus was able to establish his text for chapter eight using just these three manuscripts. It is quite evident that minuscule 2 was the primary source text, with some correction from that of 817. For example, Erasmus preferred the reading found in 817 for Matt. 8:15: Instead of saying that Peter’s mother-in-law waited on the guests (plural) of the house after Jesus healed her, Erasmus opted for καὶ διηκόνει αὐτῷ (“and waited on *him*”).

5. CONCLUSION

Continuous-text Greek manuscripts held today in the Vatican Library cannot account for the Complutensian Greek text of Matthew. While this does not necessarily rule out manuscripts were sent, it does call into question the likelihood that manuscripts from the Vatican Library were used by Cisneros’ team. The amount of divergence that exists between the Complutensian text and the texts of the Vatican copies is too great, so far in the analysis of these manuscripts, to view their use by the Spanish editors as plausible. Were Greek manuscripts containing the New Testament sent to Spain? –Maybe, but the easier explanation is that the author of the preface wanted to thank their religious leader and present him as “over all, through all, and in all” things related to the formation of the first printed Greek edition of the New Testament. Were it not for Vat. lat. 3966 and the two records on fol. 12^r, one on fol. 31^r, more philologists would probably question the assertion that manuscripts from the Vatican were sent. Natalio Fernández Marcos expresses his own doubt that manuscripts were ever sent, citing Revilla’s very brief comments in *La Políglota de Alcalá. Estudio histórico-crítico*: “As for the manuscripts used for the New Testament, Cisneros thanks Pope Leo X in the Preface for the Greek manuscripts sent by the Vatican Library *tum Veteris tum Novi Testamenti*. If the manuscripts of the New Testament were ever sent, then these have been lost, since no textual affinity between the New Testament of Alcalá and the manuscripts preserved in the Vatican Library

¹¹¹ Jan Krans discusses other issues surrounding the presence or absence of the Greek article; see pp. 63, 113, 147, 199, 220 in *Beyond What Is Written: Erasmus and Beza as Conjectural Critics of the New Testament*, ed. Bruce M. Metzger and Bard D. Ehrman (New Testament Tools and Studies 35; Leiden: Brill, 2006). Note also that these manuscripts account for the content of Matthew 22, also checked for this study, assuming Erasmus left off εἰς in Matt. 22:16 because it followed the verb βλέπετε.

can be appreciated.¹¹² Unfortunately, an exhaustive comparison of the Vatican manuscripts with the Complutensian text remains incomplete. There lies the most conclusive data. This analysis of Matthew 8 is just a sample of what could be in studies of the Complutensian New Testament. Unfortunately, the Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid is not home to Greek manuscripts in the same way that the Basel library houses the main copies used by Erasmus for *Novum instrumentum omne* and subsequent editions.¹¹³ Until further evidence is presented showing either manuscripts were sent or affinities with the Complutensian text, similar to those we find when comparing the Erasmus text with those manuscripts in Basel, the matter is uncertain and, in this author's opinion, suspect. So, in summary, is it possible that Greek manuscripts were sent from Rome to help with some or all of the New Testament? Possible, yes. Is it plausible, based on this evidence, that one or more were used for establishing the Greek text of the Gospel of Matthew? No.

RECIBIDO: octubre 2019; ACEPTADO: enero 2020.



¹¹² Natalio Fernández Marcos, "The First Polyglot Bible," in *The Text of the Hebrew Bible and Its Editions: Studies in Celebration of the Fifth Centennial of the Complutensian Polyglot*, ed. Andrés Otero and Pablo A. Torijano Morales (Leiden: Brill, 2017), 14. For this final statement, Fernández cites M. Revilla Rico, *La Políglota de Alcalá. Estudio histórico-crítico* (Madrid: Helénica, 1917), 115-116.

¹¹³ To see the manuscripts available at the Complutense library, see <http://webs.ucm.es/BUCM/foa/55913.php>.

SACRA ETHNOGEOGRAPHICA CELTICA.
MYTHOS, EPOS E RELIGIO NELLE FONTI CLASSICHE
E TARDOANTICHE DELLA BRITANNIA E DELL'IRLANDA

Fausto Iannello
Università degli Studi di Messina
faustoianello@gmail.com

RESUMEN

El objetivo de este artículo es mostrar, a través de la clasificación, comparación y análisis de textos específicos clásicos y tardoantiguos griegos y latinos, cómo las fuentes antiguas sobre Britania e Irlanda están, tanto directa como indirectamente, basadas principalmente en datos e información histórico-religiosa, según la expresión de un punto de vista historiográfico que, en sus raíces, pretendía reunir y verbalizar el marco épico y mítico de los celtas insulares. Además, esas fuentes tienen un interés historiográfico, geográfico y etnográfico, que se expresa en mayor detalle en la adquisición de topónimos y etnónimos que no omiten elementos sagrados y religiosos, por lo que el conjunto de fuentes reunidas persiste como antes, como testimonio real de un mundo religioso que, desde el punto de vista clásico, nutre la fascinación geo-historiográfica y mitopoyética.

PALABRAS CLAVE: Celtas insulares, Britania e Irlanda en la Antigüedad Tardía y Alta Edad Media, fuentes griegas y latinas de celtas insulares, Pictos, Escotos, religión celta, mitología celta, geografía clásica, historiografía griega y latina.

SACRA ETHNOGEOGRAPHICA CELTICA. MYTHOS, EPOS AND RELIGION
IN CLASSICAL AND LATE ANTIQUE SOURCES OF BRITANNIA AND IRELAND

ABSTRACT

Aim of this article is to show, through the classification, comparison and analysis of Greek and Latin specific classical and late antique texts, how the ancient sources on Britannia and Ireland are, both directly and indirectly, mainly based on historico-religious information and data, as the expression of a historiographic point of view that, back to its roots, was aimed to collect and convey the mythical and epic framework of insular Celts. Moreover, those sources show a historiographic, geographic and ethnographic interest, which is expressed in greater detail in the acquisition of toponyms and etnonyms that does not overlook sacred and religious elements, so that the ensemble of the collected sources persists as before, as a real testimony of a religious world that, from the classical point of view, fosters both a geo-historiographic and mythopoietic allure.

KEYWORDS: Insular Celts, Britain and Ireland in Late Antiquity and Early Middle Ages, Greek and Latin Sources of Insular Celts, Picts, Scots, Celtic Religion, Celtic Mythology, Classical Geography, Greek and Latin Historiography.

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.03>

FORTVNATAE, N° 31; 2020 (1), pp. 45-63; ISSN: 1131-6810 / e-2530-8343



PREMESSA

Attraverso un lavoro di classificazione, comparazione e analisi di specifici testi greci e latini di età classica e tardoantica, nel presente contributo si cercherà di dimostrare come la visione comune che si aveva sulla Britannia e l'Irlanda nelle età in oggetto fosse principalmente radicata su notizie e dati di ambito storico-religioso veicolati da una tendenza storiografica che, in prima istanza, si proponeva di ricostruire e tramandare il quadro mitico ed epico del Celti insulari. Inoltre, le fonti che saranno qui offerte attestano un interesse storiografico, geografico ed etnografico che si esprime dettagliatamente in una capillare acquisizione di toponimi e di etnonimi che, già a partire dal loro etimo, permarrebbero oscuri qualora non fossero ricondotti a precisi elementi sacrali, quindi religiosi, al punto che l'insieme delle fonti qui raccolte giungono a costituire la prima e imprescindibile testimonianza scritta di un mondo religioso che, nella visione già classica, alimentava un interesse e delle riletture tanto etnografiche e geo-storiografiche quanto simboliche e mitopoietiche.

1. BRITANNIA

È noto che la Britannia dei secoli V e VI può storicamente classificarsi come “Sub-Roman Britain” o “Age of Arthur”¹, qualificazioni con le quali si tende a individuare e rappresentare un arco di tempo contrassegnato da una commistione culturale alquanto esclusiva, fondata, infatti, su una straordinaria sintesi di elementi romani, celtici e cristiani, e priva di qualsivoglia riferimento a una sostanziale e concreta decadenza di quelle terre. Tale periodo “post-romano” avrà termine con la definitiva espansione degli Anglosassoni nell'occidente dell'isola e, in particolare, negli anni tra il 597 e il 604, con l'evangelizzazione del Kent da parte di Agostino di Canterbury².

Di norma, negli scritti degli autori latini quello di *Britannia* è, sì, un toponimo concettualmente concepito e utilizzato in modo polivalente³, ma per loro la *Britannia* è l'altrove, un essere al di là, un *alter orbis*, insomma, per usare le parole di Velleio Patercolo⁴, sì che i suoi popoli, abitualmente noti come *Britanni*, sono detti vivere «del tutto fuori del mondo»: *At nos hinc alii sitientis ibimus Afros, pars Scythiam et rapidum cretae ueniemus Oaxen et penitus toto diuisos orbe Britannos*⁵. Di costoro i Romani conoscono meglio quelli stanziati nelle regioni meridionali,

¹ Su tale periodo e le relative problematiche, si vedano i seguenti lavori: Alcock, 1971; Morris, 1973; Dumville, 1977; Arnold, 1984; Jones, 1998; Snyder, 1998; Collins - Gerrard, 2004.

² Per un quadro della cristianità britannica fino all'avvento di Agostino, vedi McNeill, 1974 e Herren - Brown, 2002.

³ Cfr. Santoro, 1991 e Luiselli, 1992: 133 ss.

⁴ *Historia Romana* II 46, 1

⁵ Virgilio, *Bucolica*, I 67.

secondo Tacito particolarmente affini ai Galli (*proximi Gallis et similes sunt*)⁶. E nello stesso luogo, lo storico romano, ricalcando la varietà dei popoli che vivono in *Britannia*, scrive che i Caledoni sembrano di origine germanica per il rosso dei capelli e la robustezza delle membra, laddove i Siluri del Galles meridionale sono scuri, simili agli Iberi.

Più ci si avvicina al Vallo di Adriano e più confuse divengono le conoscenze delle terre ulteriori. Di là sono i barbari⁷, e a partire soprattutto dalla fine del IV secolo molti di quei barbari si riversano sulla Britannia romana, attaccando le guarnigioni di stanza alle frontiere settentrionali dell'isola: sono i Pitti e gli Scoti, che il britanno Gildas (fine secolo V - ca. 570) così definisce: *tetri [...] greges, moribus ex parte dissidentes, sed una eademque sanguinis fundendi aviditate concordēs*⁸. Significativamente, lo stesso Gildas li rammenta come *gentes transmarinae vehementer saevae*, per rilevare che dalla Britannia i due popoli sono separati dall'istmo formato dai fiumi Clyde e Forth⁹ e, insieme ai Sassoni, sono proprio i suddetti due popoli i massimi responsabili della distruzione della *Romanitas* in Britannia¹⁰. La loro alleanza è peraltro testimoniata anche da reperti archeologici che confermano scambi commerciali tra Irlanda e Scozia già nel sec. IV in territori abitati da tribù appartenenti a queste genti¹¹. Innumerevoli i massacri perpetuati, con i superstiti deportati nella parte occidentale dell'isola (Cornovaglia e Galles), non di rado insieme a quei cristiani che nelle medesime regioni fonderanno scuole e monasteri alla metà del V secolo¹². Le loro scorrerie "ufficiali", accompagnate da quelle degli Attacotti irlandesi e, da est, dei Sassoni medesimi, hanno luogo nel 360¹³, e ancora nel 365¹⁴.

Gli Attacotti (celt. **Ate-scotti*, con un prefisso peggiorativo combinatosi all'etnonimo *Scotti*, atto evidentemente a rimarcare un gruppo tribale particolarmente non gradito per i suoi costumi, dunque tenuto separato¹⁵) furono definiti *bellicosa hominum natio* dallo stesso Ammiano¹⁶ e avevano le loro sedi in Irlanda¹⁷.

⁶ *Agricola* 11, 2

⁷ Sulle conoscenze e la concezione romane dei barbari, vedi ancora Luiselli, 1992: 383-406; cfr. pure Borca, 2000: 117-119; 123-124.

⁸ *De excidio et conquestu Britanniae* 19, ed. T. Mommsen, in *Chronica minora saec. IV-VII*, III, MGH, *Auct. ant.* XIII (Berlin 1898), 35, ll. 10-11.

⁹ *De excidio et conquestu Britanniae* 14. Quest'ultima notizia sarà poi ripresa da Beda: *Historia Ecclesiastica gentis Anglorum* I, 12, edd. B. Colgrave - R.A.B. Mynors, *Beda's Ecclesiastical History of the English People* (Oxford, 1991), 40. Sulla questione, vedi Wright, 1984.

¹⁰ Così, infatti, lascia intendere ancora Gildas (*De excidio et conquestu Britanniae* 24). Sulla questione, vedi Higham, 1994: 43.

¹¹ Cfr. Laing - Laing, 1986.

¹² Cfr. Burns, 1991: 72.

¹³ Ammiano Marcellino, *Res gestae* XX 1, 1.

¹⁴ Ammiano Marcellino, *Res gestae* XXVI 4, 5.

¹⁵ Freeman, 2001: 127.

¹⁶ *Res gestae* XXVII 8, 5.

¹⁷ Cfr. Cunliffe, 1997: 262-263; Freeman, 2001: 95-96, 98-100; Rance, 2001.



Costoro erano noti anche a Girolamo, che in uno scritto del 393 ca. lascerebbe intendere di averne visti alcuni in Gallia, rilasciandone un giudizio non certo lodevole: *Quid loquar de caeteris nationibus, cum ipse adolescentulus in Gallia Atticotos, gentem Britannicam, humanis vesci carnibus*¹⁸; *Scottorum et Aticottorum ritu ac de Republica Platonis promiscuas uxores, communes liberos habeant*¹⁹. In ultimo, la *Notitia Dignitatum* (in partibus Orientis IX; in partibus Occidentis V, VII), documento compilato nel 400 ca., registra presenze di ausiliari attaccotti nell'esercito romano (*Honoriani Atecotti seniores*) in terre galliche, illiriche e italiche alla fine del IV secolo²⁰.

Due anni dopo le suddette scorrerie, nel 367, si realizza il triplice attacco sferrato simultaneamente ancora dalle medesime genti, in buona parte frenate dal *comes* Flavio Teodosio, padre dell'imperatore²¹. E altre incursioni si susseguono tra il 368 e il 369²², mentre più avanti, nel 382, secondo un'omonima cronaca gallesse del 452, il *vir probus* Magno Massimo vince i Pitti e gli Scoti, così da essere proclamato imperatore l'anno seguente proprio dall'esercito dislocato in Britannia²³. Tra il 396 e il 399, sulla costa occidentale dell'isola, è Stilicone a respingere una di queste massicce incursioni²⁴; nel 407 il *municeps* Graziano è eletto tiranno, ma, presto ucciso, è sostituito da Costantino, il quale, dopo avere usurpato il titolo di imperatore e avere condotto le truppe dalla Britannia in Gallia, finisce per essere assassinato su mandato di Onorio²⁵. Nel corso del sec. V i Britanni sono così costretti a chiedere sovente aiuto ai Romani²⁶, anche perché i Pitti stringeranno presto alleanze con Sassoni e Angli²⁷.

L'anno preciso dell'evacuazione romana non può essere determinato con esattezza, ma tra il 407 e il 411 la Britannia è svincolata da Roma, anche sulla scia del rescritto di Onorio del 410, con il quale le *poleis* britanniche venivano autorizzate ad amministrarsi da sole²⁸. Alla metà del V secolo, vale a dire negli anni in cui fiorisce san Patrizio, la Britannia è dunque un paese indipendente, governato

¹⁸ Girolamo, *Adversus Jovinianum* II, 7, PL 23, 296 A.

¹⁹ Girolamo, *Epistula* 69 (*Ad Oceanum*), 3 (ed. J. Labourt, Paris, 1953, 196, 5-6 = CSEL 54, 684, ll. 6-14).

²⁰ *Notitia dignitatum: accedunt Notitia urbis Constantinopolitanae et Laterculi provinciarum*, ed. O. Seeck, Berlin 1876, pp. 29, 124, 133,

²¹ Si tratta della cosiddetta *barbarica conspiratio* ricordata da Ammiano Marcellino (*Res gestae* XXVII, 8, 1-5, ed. M.-A. Marié, Paris 1984, III, 126-127). Cfr. Morris, 1973: 15 ss.; Rankin, 1987: 123 ss.

²² Ammiano Marcellino, *Res gestae* XXVII, 8.

²³ *Chronica Gallica*, ed. T. Mommsen, *Chronica Minora saec. IV. V. VI. VII*, I, MGH *Auct. Antiq.* IX, 1892, 629-666, qui 646. La stessa notizia leggiamo in Gildas (13) e Beda I 9, edd. Colgrave-Mynors, cit., p. 36. A proposito si vedano Dillon - Chadwick, 1968: 58; e Rankin, 1987: 224-227.

²⁴ Claudiano, *De consulatu Stilichonis* II 247-255. La stessa notizia è ricavabile anche dalla lettura di Gildas, 14-20, 33-36. Cfr. Byrne, 1973: 76; Thomas, 1981: 286, 317.

²⁵ Beda I 11, edd. Colgrave-Mynors, cit., pp. 38-40.

²⁶ *Ibid.* I 12-13, 40-4 (in parte Beda si rifà a Gildas 14-20).

²⁷ *Ibid.* I 15, 48-52.

²⁸ Zosimo, *Historia Nova* V, 27.

da principi celtici altrettanto indipendenti²⁹, sicché il ritiro delle legioni riporta la nobiltà indigena a una restaurazione pure agevolata dal persistere di un ordine sociale celtico mai sopitosi negli anni della romanizzazione³⁰.

La prima menzione storica dei Pitti è in un panegirico del 297, dove, insieme agli Irlandesi (*Hiberni*), sono descritti come acerrimi nemici dei Britanni³¹. In effetti, tale etnonimo indica genericamente tutti gli abitanti delle terre a nord del già ricordato fiume Clyde³², rimasti pertanto al di là della frontiera romana, *in extrema parte insulae*³³. Considerati da non pochi studiosi i discendenti di quelle tribù di Celti misti a indigeni che, detti in genere *Caledonii* (o *Caledones*)³⁴, nel corso dell'età di Hallstatt (prima Età del Ferro, 700-500 a.C.) risiedevano nella Scozia centro-settentrionale³⁵, di fatto i Pitti occupavano quasi per intero l'attuale Caledonia³⁶. È opportuno ricordare che ovunque i Celti fossero stanziati è possibile constatare la permanenza e l'incorporamento degli elementi autoctoni nei nuovi organismi sociali e politici, ai primi sovrappostisi, benché in una forma sociale che provocherà quell'assenza di unità che risulterà letale per la sopravvivenza di questo popolo; così, infatti, scrive Tacito relativamente ai Britanni:

Olim regibus parebant, nunc per principes factionibus et studiis trahuntur. Nec aliud adversus validissimas gentis pro nobis utilius quam quod in commune non consulunt. Rarus duabus tribusve civitatibus ad propulsandum commune periculum conventus: ita singuli pugnant, universi vincuntur³⁷.

Stando al racconto di Beda³⁸, dopo aver guadagnato in origine la Britannia settentrionale, i Pitti giunsero in Irlanda e chiesero ai gaelici Scoti dei territori dove stabilirsi. Su consiglio di questi ultimi, quelli si insediarono nel nord della Britannia, dal momento che la parte meridionale era già abitata da genti indigene o proto-celtiche. Inoltre, non avendo mogli le chiesero agli stessi Scoti, ottenendole a condizione di scegliere il proprio re dalla linea regia femminile³⁹. Lo stesso Beda aggiunge

²⁹ Procopio, *De bello vandalico* I, 2 (= *De bellis* III 2, edd. J. Haury - G. Wirth, I, Leipzig 1962). Cfr. Morris, 1973: 43-44.

³⁰ Vedi Alcock, 1971: 88-113; Smyth, 1984: 1-35; Iannello, 2013b.

³¹ *Incerti Panegyricus Constantio Caesari Dictvs* XI, 4, ed. E. Galletier, *Panegyriques Latins tome II (I-V)* (Paris 1949), 91. Si veda anche *Incerti Panegyricus Constantini Augusti* VII, 2, ed. E. Galletier, *Panegyriques Latins tome II (VI-X)* (Paris 1952), 59.

³² Foster, 2004: 11.

³³ Gildas 21.

³⁴ Powell, 1959: 173-176; MacKie - MacKie, 1984. Vedi pure Dillon - Chadwick, 1968: 54-56, 111 ss.

³⁵ Foster, 2004: 11-13.

³⁶ Hubert, 1932: 247-249.

³⁷ *Agricola* 12, 2-4.

³⁸ *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* I 1, edd. Colgrave-Mynors, cit., p. 18.

³⁹ Sulla sovranità matrilineare dei Pitti, vedi Miller, 1982.



che i Pitti sarebbero discesi dal nord, probabilmente dalle regioni scandinave centro-meridionali⁴⁰, ma il problema relativo alla loro genesi rimane ancora insoluto, malgrado le numerose e diverse ipotesi avanzate da archeologi, filologi ed etnologi⁴¹. Isidoro di Siviglia spiega l'origine del loro nome dal costume di dipingersi il corpo⁴² ("il popolo dei disegni" o "popolo tatuato": *gens Pictorum, nomen a corpore, quod minutis opifex acus punctis et expressus native graminis sucus includit*) e, già prima, Cesare testimoniava che i Britanni dell'interno dell'isola si pitturavano il corpo prima di andare in guerra (*Omnes vero se Britanni vitro inficiunt, quod caeruleum efficit colorem, atque hoc horribiliores sunt in pugna adspectu*)⁴³. Si può dunque supporre che i Celti della Britannia meridionale avessero appreso l'usanza di dipingersi o tatuarsi da popolazioni a loro preesistenti. Ancora in Beda⁴⁴, la loro lingua è annoverata tra le quattro parlate in Britannia, insieme a quelle di Britanni, Scoti e Angli, mentre nell'*Historia Brittonum*, il corpus pseudo-storico compilato dal monaco gallesse Nennio tra 829 e 830, sulla base di un testo in origine risalente con molta probabilità alla fine del secolo VII⁴⁵, leggiamo che la *Britannia insula* è abitata da quattro popolazioni: Scoti, Pitti, Sassoni, Britanni⁴⁶.

La diffusione dei Pitti è pure testimoniata dal nome delle Isole Britanniche. I *Britanni* sono detti infatti *Prydain* dai Gallesi, da un originario **Pritani*, sì che *Ynys Prydain* divenne il nome delle Isole Britanniche nel loro insieme⁴⁷, perfetto corrispettivo di Πρεττανικαὶ νῆσοι, toponimo dell'arcipelago nel suo insieme, quindi comprendente anche Ἰέρων (l'Irlanda) e per la prima volta trasmessoci nella seconda metà del IV secolo a.C. dall'oscuro navigatore e geografo Pitea di Marsiglia nel Περὶ τοῦ Ὠκεανοῦ, giuntoci però frammentario e solo attraverso citazioni o parafrasi, perlopiù indirette, di autori più tardi⁴⁸. Da qui, Dionigi Periegeta (I-II sec.) chiamerà i suoi abitanti con la variante successiva di Βρετανοὶ οὐ Βρετανίδες⁴⁹.

⁴⁰ *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* I, 1, edd. Colgrave-Mynors, cit., p. 16, dove l'autore, quasi certamente per errore, scrive *Scythia* in luogo di Scandia.

⁴¹ Si vedano O'Rahilly, 1946: 341-384; Wainwright, 1958; Sutherland, 1994; Foster, 2004.

⁴² *Etymologiae* XIX 23, 7.

⁴³ *De bello gallico* V 14, 2. Vedi pure Marziale, *Epigrammata* XI, 53 e XIV, 99, e Isidoro XIX, 23, 7 (*stigmata Brittonum*).

⁴⁴ *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* III, 6, edd. Colgrave-Mynors, cit., p. 230; vedi anche I 1, 16, dove viene aggiunto il latino.

⁴⁵ Cfr. Dumville, 1972-1974; Id., 1975-1976; 78-95; Luiselli, 2003: 281.

⁴⁶ *Historia Brittonum* 7, ed. Mommsen. 147, ll. 9-10.

⁴⁷ Loth, 1920-1921: 280, n. 4; Hubert, 1932: 248; O'Rahilly, 1946: 451; Freeman, 2001: *passim*.

⁴⁸ Per le specifiche informazioni piteane sopra riportate concernenti le Isole Britanniche, vedi Timeo, fr. 164 Jacoby, l. 404, e Diodoro, *Bibliotheca* V, prol., 1; V 21, 2.5; V 22, 1-3; V 38, 5. βρεττανικαὶ in Strabone I 4, 2-4 e II 5, 30 (luoghi nei quali si cita anche il periplo di Pitea). Cfr. Magnani, 2002: 131-133. Vedi anche Gougaud, 1907; Loth, 1920-1921: 280 ss.; O'Rahilly, 1946: 341 ss.; 445 ss.; Sergi, 1987: *passim*; Luiselli, 1992: 99 ss.; Freeman, 2001: *passim*. Per la menzione dell'Irlanda nei frammenti ascrivibili alla tradizione piteana, vedi *Fragmenta*, 6a, 19.44.53; 6b, 33; 6c, 21.51, ed. H. J. Mette, Berlin 1952.

⁴⁹ *Orbis descriptio* 284; 566; cfr. 569.

Molto più avanti, tra IV e V sec., così riassumeva talune nodali e diffuse informazioni piteane sulle Isole Britanniche il geografo Marciano di Eraclea, in una specifica sezione del suo *Periplus maris exteri* (II 41), la più vasta opera geografica dell'antichità dopo quella di Claudio Tolomeo (II sec.):

Αἱ Πρεττανικαὶ νῆσοι δύο εἰσὶν, ἥ τε καλουμένη Ἀλβίων καὶ ἡ Ἰουερνία. Ἀλλ' ἡ μὲν Ἀλβίων μείζων κατὰ πολὺ τυγχάνει· κείται δὲ καταντικρὺ τῆς Κελτογαλατίας, παρά τε τὴν Λουγδουνεσίαν καὶ τὴν Βελγικὴν μέχρι τῆς μεγάλης Γερμανίας ἐκτεινομένη. Οὐ γὰρ ἔστι συνεστραμμένη, καθάπερ αἱ ἄλλαι νῆσοι, ἀλλ' ὥσπερ διηρημένη καὶ διεσπαρμένη, κατὰ πλείστου μέρους διήκει τοῦ ἀρκτώου ὠκεανοῦ, δύο μάλιστα μακροτάτους ἰσθμούς ὥσπερ πόδας τινὰς ἔχουσα· ὧν ὁ μὲν μείζων [μέχρι τῆς Κιμβρικῆς Χερσονήσου], ὁ δὲ ἐλάττων μέχρι τῆς Ἀκυτανίας διήκει. Ἡ δὲ ἑτέρα νῆσος ἡ Ἰουερνία ὑπὲρ αὐτὴν κειμένη, δυτικωτέρα δὲ τυγχάνουσα, ἐλάσσων τέ ἐστι τῷ μεγέθει, καὶ τὴν ἴσην ἔχει θέσιν τῇ προειρημένῃ. Ταύτης τοίνυν τῆς προτέρας τὸν περίπλου ἀναγράφομεν, εἶθ' οὕτως ἐπὶ τὴν μείζονα ἐλευσόμεθα.

Le parole e le forme or ora scorse si legano evidentemente al gallese *pryd* e all'antico-irlandese *cruth* (“figura/forma”)⁵⁰, da cui *Cruthen-tiath*, o *Cruithentuath*, loro nome più specifico⁵¹. In irlandese, allora, il termine invalso per designarli è *Cruithnig*, o *Cruithin*, usato per indicare distintamente una parte degli abitanti della Britannia e dell'Irlanda⁵². Nella *Vita Columbae* di Adomnán, abate di Iona dal 679 al 704 (anno della sua morte), i Pitti della Caledonia vengono infatti chiamati *Cruthini populi*, letteralmente “popolo di Cruthen”, l'eponimo dei *Cruithni*⁵³. Tutto ciò si è verificato perché, com'è noto, il suono velare *q*- del gaelico, esito della labiovelare sorda indoeuropea **kw*-, progredì nel labiale *p*- del ramo brittonico⁵⁴. È così possibile concludere che il nome *Picti* derivasse in origine da una radice analoga a quella dell'antico-irlandese *cicht* (“incisore”)⁵⁵.

Riguardo all'etnonimo *Scotti*, sebbene la sua etimologia permanga parzialmente oscura, esso, di fatto, può essere associato al verbo antico-irlandese *scothaim*, che indica un movimento veloce, istantaneo e freddo, “a sorpresa”, allora. Esso può così assumere il significato meno letterale di “invadere” e/o “saccheggiare” e, nel

⁵⁰ Hubert, 1932: 247-249. Vedi il latino *cerussa*, con il quale si indica una sostanza colorante bianca detta “biacca di piombo” o, più semplicemente, “cipria”: Plauto, *Mostellaria* 258 e 264; Ovidio, *Medicamina faciei femineae* 73; Marziale, *Epigrammata*, I 72, 6; II 2, 41; VII 25, 2; X 22, 2; Plinio XXVIII *passim*.

⁵¹ Loth, 1920-1921: 280, n. 2; Rankin, 1987: 252.

⁵² O'Rahilly, 1946: 431-433; 444-52.

⁵³ Ed. A. O. Anderson - M. O. Anderson, *Adomnan's Life of Columba*, Oxford 1991, 50a, 88; cfr. 18a, 30).

⁵⁴ Vedi Sims-Williams, 1993: 380.

⁵⁵ Cfr. Hubert, 1932: 249.



moderno inglese, ritrovare analogie nell'aggettivo *scathing* ("feroce"). La stessa radice indoeuropea **skath* si legge nel greco *skedannumi* ("disperdere", "spargere"), nel latino *seco*, e nei sostantivi antico-irlandesi *scáth* e *scál*, che non casualmente indicano l'ombra (ingl. *shadow*), e *scian*, "coltello" e "lama"⁵⁶. Nel *Lebor Gabála Éirenn* ("Libro delle Invasioni d'Irlanda")⁵⁷, Scota è la moglie di Míl, i cui quattro figli, i cosiddetti Milesi, sarebbero i progenitori degli Irlandesi attuali, come Gaedel Glas, figlio della stessa, lo sarebbe dei Gaeli in genere⁵⁸. E ancora, Scáthach (irl. "ombrosa") è il nome di un'eroina del ciclo mitologico dell'Ulster, una guerriera soprannaturale che prepara i giovani alla guerra, compreso il celebre Cú Chulainn⁵⁹.

Con *Scotti*, allora, possono genericamente intendersi dei corsari, dei saccheggiatori, insomma degli organizzatori di vere e proprie spedizioni militari: è infatti certo che essi praticassero sovente il brigantaggio⁶⁰ e, peraltro, tali scorrerie, così come la stessa presenza di prigionieri britannici nell'isola, fungevano da canale di penetrazione per la cultura latina⁶¹. L'etnonimo in questione lo si ritrova per di più anche nell'onomastica gallica, dove indica esattamente territori abitati da pirati⁶². E le abitudini scarsamente sobrie degli stessi sono sottolineate anche da san Girolamo, quando li descrive come pagani viventi in promiscuità⁶³. L'appellativo *Scotti*, pertanto, il quale, e forse troppo spesso, è superficialmente utilizzato per definire delle bande di avventurieri⁶⁴, in origine indicava decisamente dei predoni, dei razziatori. E gli Scoti dell'Argyll, al confine con lo Strathclyde⁶⁵, poco più a nord della penisola di Cowal,

⁵⁶ Vendryes, 1974: 42 ss.; de Bernardo Stempel, 1999: 254; cfr. pure MacNeill, 1920: 145-148. Si vedano anche i sostantivi latini *scena* e *sacena* in Sesto Pompeo Festo, *De verborum significatione*, ed. W. M. Lindsay, Leipzig, 1913, 318, ll. 50-51, e 422, l. 32, dove indicano la scure per i sacrifici (*dolabra pontificalis*: cfr. J. Yates, s.v. *Dolabra*, in Smith, 1875: 420).

⁵⁷ Opera composta nel XII secolo, ma che ha origine da compilazioni di monaci effettuate già a partire dal VI secolo, al fine di redigere una storia mitica delle origine del popolo gaelico d'Irlanda. Si veda l'edizione di R.A.S. Macalister, *Lebor Gabála Éirenn. The Book of the Taking of Ireland*, 5 voll., Dublin, 1938-1956.

⁵⁸ Si veda in O'Rahilly (1946) il capitolo *The Goidelic Invasion*: 193-208. Cfr. anche Rees - Rees, 1961: 26-41; 95-117; Le Roux, 1968: 399 ss.; Markale, 2001: 153 ss.; Rankin, 1987: 13-14; 27-28; Luiselli, 2003: 95-96. Ancora sulle invasioni dell'Irlanda, si veda il resoconto leggendario in *Historia Brittonum* 13, ed. Mommsen, 154-156.

⁵⁹ Si vedano O'Rahilly, 1946: 61; Rees - Rees, 1961: 254 ss.; Olmsted, 1982.

⁶⁰ Cfr. Haverfield, 1913: 8; Mac Neill, 1920: 145-148; Malaspina (ed.), 1985: 129, n. 324; Iannello, 2013b. Chiaramente a costoro si riferisce Gildas quando definisce gli *Hiberni* in genere *impudentes grassatores* (21, 1)

⁶¹ Malaspina, 1985: 3.

⁶² Cfr. Haverfield, 1913: 8.

⁶³ *Adversus Jovinianum* II, 7, PL 23, 296 A: *Scotorum natio uxores proprias non habet, Epistula* LXIX, 3, *Ad Oceanum*, ed. J. Labourt (Paris, 1953) III, 196, ll. 5-7: *promiscuas uxores, communes liberos habeant*; anche CSEL 54, 684, 14.

⁶⁴ Cfr. Kenney, 1929: 79; Powell, 1959: 177; Anderson, 1982: 106-132, *passim*.

⁶⁵ Cfr. Beda, *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* I 1, edd. Colgrave - Mynors, cit., p. 20. Si veda Thomas, 1981: 342.

erano effettivamente dediti ad azioni piratesche⁶⁶: *latrunculi*, li chiama Patrizio in *Epistola ad milites Corotici* 12, 3, nonché *hostes* (*Confessio* 46, 11⁶⁷), cioè estranei alla *Romania* cristiana⁶⁸. Inoltre, possedendo questi delle basi dislocate lungo le coste del Galloway, si può bene ipotizzare che pirati scoti residenti nell'Irlanda settentrionale, misti a Pitti stanziati in Irlanda e a rifugiati di origine britannica⁶⁹, avessero attaccato la *uillula* di Calpornio, padre di Patrizio, nei pressi di *Bannauem Taburniae* (*Bannaventa Berniae*), non molto distante dalla costa britannica d'occidente⁷⁰, e poi rapito il santo, allora sedicenne (*Confessio* 1, 4-8). Anche la stessa cattura di Patrizio e dei suoi *comites* al tempo della missione itinerante (*Confessio* 52) potrebbe essere stata attuata da gruppi di *latrones*. Gli Scoti indigeni irlandesi convissero certo a lungo con i Pitti dell'Irlanda settentrionale, tra i quali si contavano dei nati da rifugiati britannici. Non di rado, i due popoli giungevano a combinarsi attraverso il matrimonio⁷¹ e insieme operavano incursioni nella Britannia romana, a sud del Vallo di Adriano.

2. HIBERNIA

Le prime notizie certe sull'Irlanda ci provengono dai rapporti di alcune navigazioni databili a partire dal VI sec. a.C. Si tratta dei peripli compiuti dal massaliota Eutimene e dal cartaginese Imilcone (530 a.C.), nonché del già ricordato viaggio nell'estremo nord di Pitea (IV sec. a.C.). Dei primi due esistono solo pochi frammenti tramandati da Rufo Festo Avieno (IV sec.) nel poema *Ora maritima*. Le informazioni dei due navigatori si basano sui racconti dei mercanti di Tartesso (cittadina iberica presso le foci del Guadalquivir, che danno nel golfo di Cadice), i quali, attraverso la rotta dello stagno⁷², già da parecchi anni effettuavano scambi commerciali a nord con gli abitanti delle isole Estrimnidi, collegabili alle sfuggenti Cassiteridi⁷³ e identificabili con l'arcipelago posto a sud-ovest della Cornovaglia, quello delle Isole Scilly, o comunque con isole dell'area della costa atlantica dell'attuale Bretagna, precisamente nel golfo di Brest⁷⁴:

⁶⁶ Cfr. Kenney, 1929: 149; Mac Neill, 1920: 145-148.

⁶⁷ Ed. R. P. C. Hanson (Saint Patrick, *Confession et Lettre à Coroticus. Introduction, texte critique, traduction et notes*, Sources Chrétiennes 249, Paris 1978).

⁶⁸ Malaspina (ed.), 1985: 75, n. 13, 125, n. 305.

⁶⁹ Cfr. Malaspina, 1984: 86.

⁷⁰ Cfr. Thomas, 1986: 118.

⁷¹ Vedi Miller, 1982.

⁷² Strabone, *Geographia*, II, 5, 15; III, 5, 11.

⁷³ Vedi Dion, 1952; Magnani 2002: 115-127.

⁷⁴ Cfr. Luiselli, 1992: 66-73; Antonelli, 1998: 156-157; Magnani, 2002: 119. Sulle relazioni in genere tra la penisola iberica e i "mari celtici" nel mondo antico, vedi Maya González, 1999. Ad oggi, il lavoro più completo e di maggior riferimento per la raccolta e lo studio delle fonti greche e latine



[...]
 Et prominentes hic iugi surgit caput,
 Oestrymnin istud dixit aevum antiquius,
 Molesque celsa saxei fastigii
 Tota in tepentem maxime vergit notum.
 Sub huius autem prominentis vertice,
 Sinus dehiscit incolis Oestrymnicus,
 in quo insulae sese exerunt Oestrymnides
 laxe iacentes et metallo divites
 stanni atque plumbi multa uis hic gentis est,
 superbus animus, efficax solertia,
 negotiandi cura iugis omnibus,
 netisque cumbis turbidum late fretum
 et beluosi gurgitem Oceani secant.
 Non hi carinas quippe pinu texere
 et acere norunt, non abiete, ut usus est,
 curvant faselo(s), sed rei ad miraculum
 navigia iunctis semper aptant pellibus
 corioque vastum saepe percurrunt salum.
 [...]
 [...]
 [...]
 [...]
 Tartes(s)iisque in terminos Oestrumnidum
 negotiandi mos erat. [...]⁷⁵

Ed è incastonato nei quattro versi che precedono gli ultimi due di questa sezione “nord-atlantica” che si può leggere quello che può essere considerato il più antico riferimento storico all’Irlanda, citata a proposito di traffici tra gli stessi *Estrimnii* e gli *Hierni*, stanziati in un’*insula* detta *sacra* e prospiciente Albione (la Britannia)⁷⁶:

dell’antica Irlanda è quello, già citato, di Freeman, 2001. Analoghe notizie su rapporti commerciali sono tramandate da Tolomeo in merito agli scambi intrattenuti dai mercanti di La Coruña con i Luceni e i Velabri, popolazioni stanziato presso l’estuario dello Shannon, il maggiore fiume irlandese (*Geographica*, II, 2, 34. Cfr. Powell, 1959: 22-25; Malaspina, 1984: 30-38; Luiselli, 1992: 66-73; 99-130, *passim*).

⁷⁵ Avieno, *Ora maritima*, 90-107; 113-114, ed. A. Schulten, Avieni *Ora maritima (periplus Massiliensis saec. VI a. C.) adiunctis ceteris testimoniis anno 500 a. C. antiquioribus*, Barcinone-Berolini 1922, pp. 57-58.

⁷⁶ *Albion* in Plinio, *Naturalis Historia* IV, 102, 4 E 111, 6; *Labeon* in Apuleio, *De Mundo* 301, 11 (= Aristotele, *De Mundo*, Bekker P. 339b, L. 12, che usa Αλβίων; vedi anche Eustazio (XII Sec), *Commentarium In Dionysii Periegetae* 566, 3; Marciano, *Periplus Maris Exteri* I, 8, 4; II, A, 20; 1, 14; 41, 2; 44t, 1; 44, 1-2; 45, 1 E 14; Stefano di Bisanzio, *Ethnica*, 69, 16-17; Strabone VII, 5, 4). Attestata anche la variante Αλουίον (Eustazio, *Commentarium In Dionysii* 566, 3; Giovanni Damasceno, *Expositio Fidei* 24b, l. 2; Filostorgio (II-V Sec), *Historia Ecclesiastica* I, 5, 5; Tolomeo, *Geographica* II, C, 2; 3; T, 3, 14; VII, 5, 11; VIII, 3, 6; 29, 1, ed. K. Müller, Paris 1883).

Ast hinc duobus in sacram sic insulam
 dixere prisci solibus cursus rati est
 haec inter undas multam caespitem iacet
 eamque late gens Hiernorum colit
 propinqua rursus insula Albionum patet⁷⁷.

Fu dunque lungo la rotta dello stagno, nel sec. VI a.C., che si sarebbe diffusa la denominazione ἱερὴ νῆσος, dal toponimo Ἴ(F)έρρα νῆσος⁷⁸. Il nome dell'Irlanda, infatti, assodati i naturali esiti assonanzati nei toponimi adottati dalle genti di lingua greca, avrebbe origine dal proto-celtico *(f)iuwerjon, nella radice indoeuropea identico al greco πιαρός e dunque traducibile con “[terra] fertile/pingue”. Segue, appunto, il proto-irlandese *Éueriō, che dà la forma antico-irlandese Eriu (gallese Iwerddon); l'isola era anche detta Erinn, al dativo (genitivo Erenn), ed oggi Éire⁷⁹.

Le forme greche Ἰέρπη⁸⁰ e Ἰουέρπη⁸¹, alle quali rimanda peraltro l'etnonimo proto-irlandese *Éuerni⁸², si ricollegano dunque agli Ἰουέρνοι menzionati da Claudio Tolomeo⁸³, che ne ricava il toponimo Ἰουερνία per indicare l'intera isola⁸⁴. Seguono, così, i corrispondenti latini Iuuerna⁸⁵ e Iuernē⁸⁶, Iuuernae/Hiuernel/Iuernē⁸⁷ e il più comune, invero forma divenuta universale, Hibernia, poi grecizzato in Ἰβερνία⁸⁸, nome dell'isola che certamente risente anche dell'influsso di hibernus⁸⁹,

⁷⁷ Avieno, *Ora maritima* 108-112, ed. cit., p. 58. Su queste notizie si veda il commento di Antonelli, 1998: 35 ss., 48, 80, 111, 118, 156-157.

⁷⁸ Vedi Rankin, 1987: 6-8; Rankin, 1995; Cunliffe, 1997: 149 ss.

⁷⁹ Vedi Holder, 1896-1907: II, s.v. *Iueriu*, col. 99; Hogan, 1910: 400; Hubert, 1932: 243; Pokorny, 1959: 324; Koch, 1990; de Bernardo Stempel, 1999: 114.

⁸⁰ Aristotele, *De mundo*, ed. Bekker, p. 393b, l. 13; *Geographica adespota fragmenta*, fr. 1, l. 7, ed. K. Müller, *Geographi Graeci minores*, vol. 2. Paris 1861, repr. Hildesheim 1965, pp. 509-511; Elio Erodiano e pseudo-Erodiano, *De prosodia catholica* 3, 1, p. 327, l. 26; Ipparco, *Fragmenta geographica*, fr. 61 l.; *Orphica Argonautica*, ed. G. Dottin, Paris 1930, l. 1181; Tolomeo, *Geographica* II, 2, 3, l. 10; Pitea, *Fragmenta* 6a, 19, 44, 53; 6b, 33; 6c, 21 e 51; Stefano di Bisanzio, *Ethnica*, p. 328, l. 14; Giovanni Stobeo, *Anthologium* I 40, 1, 132, ed. C. Wachsmuth - O. Hense, Berlin 1884.

⁸¹ Stefano di Bisanzio, *Ethnica*, ed. A. Meineke, Graz 1958, p. 335, l. 1.

⁸² Cfr. Strabone, *Geographica* I 4, *passim*.

⁸³ *Geographica* II 2, 6.

⁸⁴ Tolomeo, *Geographica* I, 11, 7, 1-14; II, C, T, 4 - II C, 1-11; II, 2, T, 1; II, 2, 3, 1-11; II, 2, 6, 1-3; II, 2, 7, 1-8; II, 2, 9, 1-8; 10, 1-15; 3, T, 1-2; II, 3, 2, 1-3; VII, 5, 11, 1-8; VIII, 3, 4, 1-5; 5, 1-3; 6, 1-4; 7, 1-3 (ed. K. Müller, Paris 1883).

⁸⁵ Pomponio Mela, *De Chorographia* III 53; Giovenale, *Satura* II 159.

⁸⁶ Claudiano, *Panegyricus Dictus Honorio Augusto Quarto Consuli* 33, ed J. B. Hall, Leipzig 1985, p. 62; Id., *De Consulatu Stilichonis* II 251, ed. Hall, cit., p. 214.

⁸⁷ Cfr. Claudiano, *De IV consulatu Honorii Augusti*, VIII, 33.

⁸⁸ Eustazio, *Commentarium in Dionysii*, 566, 3; cfr. Tolomeo, *Geographica*, VIII 29, 1.

⁸⁹ Cfr. O'Rahilly, 1946: 451, n. 3.



e attestato già da Cesare (*De Bello Gallico* v 13, 2⁹⁰). Si ricordi poi la singolare forma *Iberi* usata da Colombano per designare in genere gli abitanti dell'Irlanda⁹¹.

Negli scritti di san Patrizio l'isola è denominata *Hiberione*⁹², forma unica e indeclinabile che, come scrive Elena Malaspina, rappresenterebbe un accusativo sclerotizzato ricalcato sull'accusativo protoirlandese **Éuëriönēm* (o **Iuëriönēm*), caratterizzato dalla perdita della nasale finale e dal santo personalmente recepito in ambiente gaelico⁹³, oppure, stando ad Hanson, di un locativo in luogo di un nominativo⁹⁴. In ambito mitico ed epico, *Ériu* è pure il nome della tradizionale dea-madre d'Irlanda, che, dotata di attributi solari, è connessa alla fertilità e alla funzione regale in qualità di sposa di ogni "re-supremo" dell'isola (*ard-ri*)⁹⁵.

Si ricordi che Tolomeo (libro II), che utilizza fonti certamente molto antiche⁹⁶, inizia la sua descrizione del mondo proprio dall'Irlanda, in quanto considerata la parte più lontana dell'Europa occidentale⁹⁷. Del resto, Patrizio stesso sottolineerà con forza il suo essere *usque ad ultimum terrae* (*Confessio* 1, 13; vedi anche *Confessio* 58 e *Epistola ad milites Corotici* 9, 8), dunque la natura e la prospettiva periferica, "ulteriore", della sua missione⁹⁸.

Ritornando ancora alla spedizione di Pitea⁹⁹ (325-323 a. C.), bisogna rilevare che egli raggiunse, attraverso la Manica, la Cornovaglia, la Scozia, la costa dell'Irlanda e, forse, alcuni punti della penisola scandinava riconducibili a Thule¹⁰⁰. Circumnavigata la Britannia, la flotta si avventurò nella perlustrazione interna sul versante irlandese, lungo il canale del nord. È dunque grazie al resoconto di queste navigazioni che l'Irlanda entrò definitivamente nella storia e nella geografia antica, dissolvendo l'alone di mistero e di nebulosità che sempre l'aveva caratterizzata. Anche Strabone, il quale, guardando a Eratostene, pone l'isola a nord della Britannia, ammette che

⁹⁰ cfr. Plinio, *Naturalis Historia* IV 103, 1-5; Tacito, *Agricola* 24, 1.3; *Annales* XII 32, 5; Orosio, *Historiae* I 2.

⁹¹ *Epistulae*, II, 9 e v, 3, ed.G. S. M. Walker, *Sancti Columbanii Opera*, SLH 2, Dublin 1957, p. 22, l. 15 e p. 38, 23.

⁹² *Epistola ad milites Corotici* 1, 1; 5, 6; 10, 1; 12, 6; *Confessio* 1, 7; 16, 1; 23, 6; 28, 1; 41, 1; 62, 4.

⁹³ Malaspina, 1984: 38; vedi anche Bieler, 1951: 89-90.

⁹⁴ *Saint Patrick: Confession et Lettre à Coroticus*, cit., p. 29.

⁹⁵ Cfr. Mac Cana, 1955-1956; de Vries, 1991: 161-162; Le Roux, 1968. Fondamentale e poderoso, nonché originale e unico per il tipo di trattazione, il contributo sulla *interpretatio christiana* delle fonti classiche dell'Irlanda di Ó Corráin, 2010.

⁹⁶ Vedi Tierney, 1976, pp. 257-265 e Freeman, 2001: 64-84.

⁹⁷ Vedi ancora Freeman, 2001: 68, e, più in genere, 64-84.

⁹⁸ Si vedano in merito gli eccellenti e illuminanti Carey, 1996 e Bisagni, 2011.

⁹⁹ Cfr. Strabone, *Geographica*, II; Plinio, *Naturalis historia*, IV; Tolomeo, *Geographica*, II; Avieno, *Ora maritima*. Vedi Luiselli, 1992: 93-130; Magnani, 2002: *passim*.

¹⁰⁰ Cfr. Le Roux, 1962; Santarcangeli, 1975: 152 ss.; Levalois, 1985: pp. 6-76; Luiselli, 1992: 93-130; López Saco, 1994; De Anna, 1998.

sull'Irlanda (Ιέρνη), pur già nota come la più grande dell'arcipelago celtico, non si aveva nessuna informazione certa, se non che i suoi abitanti fossero più selvaggi dei Britanni insieme ad altre grottesche, assurde notizie (per es., abitudini antropofaghe e incestuose), benché, invero, lo storico di Amasea sia solerte a evidenziare la non piena affidabilità dei testimoni relativi (Pitea?):

Εἰσὶ δὲ καὶ ἄλλαι περὶ τὴν Βρεττανικὴν νῆσοι μικραὶ· μεγάλη δ' ἡ Ἰέρνη πρὸς ἄρκτον αὐτῇ παραβελημένη, προμήκης μᾶλλον [ἦ] πλάτος ἔχουσα. περὶ ἧς οὐδὲν ἔχομεν λέγειν σαφὲς πλὴν ὅτι ἀγριώτεροι τῶν Βρεττανῶν ὑπάρχουσιν οἱ κατοικοῦντες αὐτήν, ἀνθρωποφάγοι τε ὄντες καὶ πολυφάγοι, τοὺς τε πατέρας τελευτήσαντας κατεσθίειν ἐν καλῶ τιθέμενοι καὶ φανερῶς μίσγεσθαι ταῖς τε ἄλλαις γυναιξὶ καὶ μητράσι καὶ ἀδελφαῖς. καὶ ταῦτα δ' οὕτω λέγομεν ὡς οὐκ ἔχοντες ἀξιοπίστους μαρτυρας· καίτοι τό γε τῆς ἀνθρωποφαγίας καὶ Σκυθικὸν εἶναι λέγεται, καὶ ἐν ἀνάγκαις πολιορκητικαῖς καὶ Κελτοὶ καὶ Ἰβήρες καὶ ἄλλοι πλείους ποιῆσαι τοῦτο λέγονται¹⁰¹.

Fonti più tarde sono costituite dalle relazioni delle spedizioni militari di Cesare (*Alterum vergit ad Hispaniam atque occidentem solem [scil. Britannia]; qua ex parte est Hibernia dimidio minor, ut existimatur, quam Britannia, sed pari spatio trasmisus, atque ex Gallia est in Britannia*)¹⁰² e, soprattutto, di Agricola:

Quinto expeditionum anno nave prima transgressus ignotas ad id tempus gentis crebris simul ac prosperis proeliis domuit; eamque partem Britanniae quae Hiberniam aspicit copiis instruxit, in spem magis quam ob formidinem; si quidem Hibernia medio inter Britanniam atque Hispaniam sita et Gallico quoque mari opportuna valentissimam imperii partem magnis in vicem usibus miscuerit. Spatium eius, si Britanniae comparetur, angustius, nostri maris insulae superat. Solum caelumque et ingenia cultusque hominu. haud multum a Britannia differunt: melius aditus portusque per commercia et negotiatores cogniti. [...] Saepe ex eo audivi legione una et modicis auxiliis debellari obtinerique Hiberniam posse [...])¹⁰³.

CONCLUSIONI

Per quanto fin qui detto, una funzione paradigmatica è costituita dalla localizzazione plutarchea dell'oltremondana e iniziatica¹⁰⁴ Ogiigia di Calipso¹⁰⁵ poco ad

¹⁰¹ *Geographica*, IV, 5, 4. Di Strabone vedi altresì *Geographica* I 4, 3, 5; I 4, 4, 11; I 4, 5, 6; II 1, 13, 13; II 1, 13, 15; II 1, 17, 13; II 1, 17, 16; II 1, 17, 32; II 1, 17, 34; II 1, 17, 37; II 1, 18, 14; II 1, 18, 25; II 1, 18, 27; II 5, 8, 9; II 5, 8, 39; II 5, 14, 5; II 5, 14, 19; II 5, 14, 38; II 5, 34, 36; IV 5, 4, 2.

¹⁰² Cesare, *De bello gallico*, v, 13.

¹⁰³ Tacito, *Agricola* 24, 1-5.

¹⁰⁴ Cfr. Le Roux - Guyonvarc'h, 1986: 390.

¹⁰⁵ *Odyssea* VII 244-247: Ὠλυγίη τις νῆσος ἀπόπροθεν εἰν ἀλί κείται· ἔνθα μὲν Ἄτλαντος θυγάτηρ, δολόεσσα Καλυψώ, ναίει εὐπλόκαμος, δεινὴ θεός· οὐδέ τις αὐτῇ μίσγεται οὔτε θεῶν οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων.



occidente della Britannia, tra isole in linea col tramonto estivo che corrisponderebbero pure alle *Fortunatae*, ovvero una delle espressioni più celebri di quelle Isole dei Beati generate da una tradizione classica che qui, mitopoieticamente compiendosi, fluisce in quella celtica¹⁰⁶:

Ὠρυγίη τις νήσος ἀπόπροθεν εἰν ἀλί κείται (cfr. *Odyssea* VII 244), δρόμον ἡμερῶν πέντε Βρεττανίας ἀπέχουσα πλέοντι πρὸς ἑσπέραν· ἕτεροι δὲ τρεῖς ἴσον ἐκείνης ἀφεστῶσαι καὶ ἀλλήλων πρόκεινται μάλιστα κατὰ δυσμὰς ἡλίου θερινὰς. ὦν ἐν μιᾷ τὸν Κρόνον οἱ βάρβαροι καθεῖρχθαι μυθολογοῦσιν ὑπὸ τοῦ Διός, τὸν δ' ὡς υἱὸν ἔχοντα φρουρὸν τῶν τε νήσων ἐκείνων καὶ τῆς θαλάττης, ἦν Κρόνον πέλαγος ὀνομάζουσι, παρακατωκίσθαι¹⁰⁷.

In un celebre passo redatto circa un secolo dopo, dunque alla metà del sec. III, accogliendo e sviluppando quel pregnante concetto di *alter orbis* con il quale, come sopra già ricordato, Velleio Patercolo acutamente definiva la *Britannia*, e riprendendo notizie non scovre di *mirabilia* e paradossi già raccolte da Pomponio Mela due secoli prima¹⁰⁸, Caio Giulio Solino offre quella testimonianza che in questa sede si rivela decisiva più d'altre perché quanto prepostosi nell'intraprendere il presente contributo possa trovare una sorta di icastico e sostanziale compimento. In tale brano, con toni talvolta ieratici e attraverso le tradizionali connotazioni sacrali già individuate nelle fonti appunto finora considerate, si forniscono descrizioni e considerazioni varie e utili sulle due isole che attraversano le remote asperità della Caledonia e della Cornovaglia per giungere, con una metatemporale e simbolica *reductio*, a una sacralizzazione dei luoghi citati che significativamente trova la sua manifestazione piena e definitiva nell'"ultima Thule", posta simbolicamente in una direzione quasi "verticale", dunque oltremondana, verso la quale l'Irlanda, ancor più della Britannia, viene a incarnare il ruolo di sacro e ultimo avamposto "orizzontale" ed escatologico d'Occidente:

Finis erat orbis ora Gallici litoris, nisi Britannia insula non qualibet amplitudine nomen paene orbis alterius mereretur: octingenta enim et amplius milia passuum longa detinet, ita ut eam in Calidonicum usque angulum metiamur. In quo recessu Vlixem Calidoniae adpulsum manifestat ara graecis litteris scripta [votum]¹⁰⁹. Multis

¹⁰⁶ Cfr. Le Roux, 1962; Borca, 2000: 53-69; González Marrero, 2010; Iannello, 2011; Iannello, 2013a: 210-226; Tommasi Moreschini, 2017.

¹⁰⁷ *De facie in orbe lunae* 941 A 4-11 (ed. M. Pohlenz, Leipzig 1960; si veda anche la più recente edizione con fondamentale commento a cura di P. Donini, Napoli 2011); cfr. Plutarco, *De defectu oraculorum* 18, e Pindaro, *Olympia* II, 68-70.

¹⁰⁸ *Super Britanniam Iuverna est paene par spatium, sed utrimque aequali tractu litorum oblonga, caeli ad maturanda semina iniqui, verum adeo luxuriosa herbis non laetis modo sed etiam dulcibus, ut se exigua parte diei pecora impleant, et nisi pabulo prohibeantur, diutius pasta dissiliant. Cultores eius inconditi sunt et omnium virtutum ignari <magis> quam aliae gentes [aliquatenus tamen gnari], pietatis admodum esperte* (*Chorographia* III 53-54, ed. P. Parroni, Roma 1984, p. 164).

¹⁰⁹ Vedi Zwicker, 1934: 29. Cfr. Tacito, *Germania* 3.

insulis nec ignobilis circumdatur. Quarum Hibernia ei proximat magnitudine, inhumana incolarum ritu aspero, alias ita pabulosa, ut pecua, nisi interdum a pastibus arceantur, ad periculum agat satias. Illic nullus anguis, avis rara, gens inhospita et bellicosa. Sanguine interemptorum hausto prius victores vultus suos oblinunt. Fas ac nefas eodem loco ducunt. Apes nusquam: advectum inde pulverem seu lapillos si quis sparserit inter alvearia, examina favos deserent. Sed mare quod inter hanc et Britanniam interluit undosum inquietumque toto in anno nonnisi pauculis diebus est navigabile idque in centum viginti milia passuum latitudinis diffundi qui fidem ad verum ratiocinati sunt aestimarunt. Siluram quoque insulam¹¹⁰ ab ora quam gens Britanna Dumnonii tenent turbidum fretum distinguit. Cuius homines etiamnunc custodiunt morem vetustum: nummum refutant: dant res et accipiunt: mutationibus necessaria potius quam pretiis parant: deos percolunt: scientiam futurorum pariter viri ac feminae ostentant. At Tanatus insula adspiratus freto Gallico, a Britanniae continente aestuario tenui separata, felix frumentariis campis et gleba uberi, nec tantum sibi verum et aliis salubris locis: nam cum ipsa nullo serpatur angue, asportata inde terra quoquo gentium invecta sit angues necat. Multae et aliae circa Britanniam insulae, e quibus Thyle ultima, in qua aestivo solstitio sole de cancri sidere faciente transitum nox nulla: brumali solstitio perinde nullus dies. Ultra Thylen accipimus pigrum et concretum mare. Circuitus Britanniae quadragies octies septuaginta quinque milia sunt. In quo spatio magna et multa flumina, fontes calidi opiparo exculi apparatu ad usus mortalium: quibus fontibus praesul est Minervae numen, in cuius aede perpetui ignes numquam canescunt in favillas, sed ubi ignis tabuit vertit in globos saxeos. Praeterea, ut taceam metallorum largam variamque copiam quibus Britanniae solum undique generum pollet venis locupletibus, gagates hic plurimus optimusque est lapis: si decorem requiras, nigrogemmeus: si naturam, aqua ardet, oleo restinguitur: si potestatem, attritu calefactus adplicita detinet atque sucinum. Regionem partim tenent barbari, quibus per artifices plagarum figuras iam inde a pueris variae animalium effigies incorporantur, inscriptisque visceribus hominis incremento pigmenti notae crescunt: nec quicquam mage patientiae loco nationes ferae ducunt, quam ut per memores cicatrices plurimum fuci artus bibant¹¹¹.

La più occidentale delle isole celtiche, così, diviene perenne e vivificante simbolo di una soglia, di un *limen*, o, ancor meglio, di un varco all'Atlantico settentrionale proprio per quella favolosa e atopica Thule che fu l'ultimo baluardo metastorico e trascendente nell'Oceano. E sarà nelle parole di Patrizio, di un celta romano e cristiano che giunse *usque ad ultimum terrae* (*Confessio* 1, 13), che la visione e la stessa realtà di un'Irlanda quale terra liminare ed escatologica, perché già *terra incognita*, troveranno la loro più bella e concreta definizione, parole che consegnano alla storia religiosa la viva immagine di una *Romanitas* che attraverso il legno della Croce si

¹¹⁰ Identificabile con il già ricordato piccolo arcipelago delle Scilly, a circa quaranta chilometri dal promontorio di Land's End, in Cornovaglia. Vedi Dion, 1952.

¹¹¹ *Collectanea rerum memorabilium* 22, ed. T. Mommsen, Berlin 1895, rist. 1958, pp. 99-103. Si veda Hofeneder, 2008.



innesta su radici pagane in un reciproco scambio di quella eterna linfa che qui, grazie all'ipostasi di un' *insula sacra* e di un *alter orbis*, rifulge miticamente sin dal «tempo favoloso delle origini»¹¹² nell'epifania terrena della Tradizione sacra: *et ubique pergebam causa vestra in multis periculis etiam usque ad exterar partes, ubi nemo ultra erat et ubi numquam aliquis pervenerat qui baptizaret aut clericos ordinaret aut populum consummaret* (*Confessio* 51, 2-5).

Tale concetto liminare si fa ancor più valido per un'isola la cui configurazione fisica ha contribuito a determinarne la singolarità del percorso storico, in un certo senso a sé stante rispetto a quello del resto d'Europa. In questa *reductio* più d'altre ritornano, per concludere, le parole di Roger Chauviré, poeta e storico che all'Irlanda dedicò quasi una vita («la géographie physique préfigure la géographie humaine et l'histoire»¹¹³) e, ancor più, di Georges Dumézil, secondo il quale gli antichi Irlandesi vedevano antonomasticamente nel mare che si distendeva ad occidente della loro isola l'espressione mitopoietica e la funzione escatologica di «antichambre de l'au-delà»¹¹⁴.

RECIBIDO: octubre 2019; ACEPTADO: noviembre 2019.

BIBLIOGRAFIA (studi)

- ALCOCK, L. (1971): *Arthur's Britain: History and Archaeology Ad 367-634*, London-New York.
- ANDERSON, M. O. (1982): "Dalriada and the Creation of the Kingdom of the Scots", D. WHITELOCK - R. MCKITTERICK - D. N. DUMVILLE (edd.): *Ireland in early medieval Europe: Studies in Memory of Kathleen Hughes*, Cambridge, pp. 106-132.
- ANTONELLI, L. (1998): *Il periplo nascosto. Lettura stratigrafica e commento storico-archeologico dell'Ora Maritima di Avieno*, Padova.
- ARNOLD, C. J. (1984): *Roman Britain to Anglo-Saxon England*, Bloomington.
- BATESON, J. D. (1973): "Roman Material from Ireland: A Reconsideration", *Proceedings of the Royal Irish Academy* 73C: 21-97.
- BATESON, J. D. (1976): "Futher Finds of Roman Material from Ireland", *Proceedings of the Royal Irish Academy* 76C: 171-180.
- BIELER, L. (1951): "Libri Epistolarum sancti Patricii Episcopi: II. Commentary", *Classica et Mediaevalia* 12: 79-214.
- BISAGNI, J. (2011): "A note on the end of the world: Tírechán's dies *erdathé*", *Zeitschrift für Celtische Philologie* 58: 9-18.

¹¹² Eliade, 1983: 27.

¹¹³ Chauviré, 1949: 5.

¹¹⁴ Dumézil, 1970: 185.

- BORCA, F. (2000): *Terra mari cincta. Insularità e cultura romana*, Roma.
- BURNS, C. (1991): "Da Agostino di Canterbury a Enrico VIII", A. CAPRIOLI - L. VACCARO (edd.): *Storia Religiosa dell'Inghilterra*, Milano, pp. 69-131.
- BYRNE, F. J. (1973): *Irish Kings and High-Kings*, London.
- CAREY, J. (1996): *Saint Patrick, the Druids, and the End of the World*, «History of Religions» 36/1: 42-53.
- CHAUVIRÉ, R. (1949): *Histoire de l'Irlande*, Paris.
- COLLINS, R. - GERRARD, J. (edd.) (2004): *Debating Late Antiquity in Britain AD 300-700*, Oxford.
- CUNLIFFE, B. (1997): *The Ancient Celts*, Oxford, repr. Harmondsworth, 1999.
- DE ANNA, L. G. (1998): *Thule. Le fonti e le tradizioni*, Rimini.
- DE BERNARDO STEMPEL, P. (1999): *Nominale Wortbildung des alteren Irischen: Stammbildung und Derivation*, Tübingen.
- DE VRIES, J. (1991): *I Celti*, trad. it. (*Keltische Religion*, Stuttgart 1961), Milano.
- DILLON, M. - CHADWICK, N. K. (1968): *I Regni dei Celti*, trad. it. (*The Celtic Realms*, London 1967), Milano.
- DION, R. (1952): "Le problème des Cassiterides", *Latomus* 11: 306-314.
- DUMÉZIL, G. (1970): *Du mythe au roman. La Saga de Hadingus (Saxo Grammaticus, I, v-viii) et autres essais*, Paris.
- DUMVILLE, D. N. (1972-1974): "Some Aspects of the Chronology of the *Historia Brittonum*", *Bulletin of the Board of Celtic Studies* 25: 439-445.
- DUMVILLE, D. N. (1975-1976): "Nennius and the *Historia Brittonum*", *Studia Celtica* 10-11: 78-95.
- DUMVILLE, D. N. (1977): "Sub-Roman Britain: History and Legend", *History* 62: 173-192.
- ELIADE, M. (1983): *Mito e realtà*, trad. it. (*Myth and Reality*, New York, 1963), Roma.
- FOSTER, S. M. (2004): *Picts, Gaels and Scots: Early Historic Scotland*, London.
- FREEMAN, P. (2001): *Ireland and the Classical World*, Austin.
- FRERE, S. S. (1967): *Britannia: A History of Roman Britain*, Cambridge.
- GONZÁLEZ MARRERO, J. A. (2010): "Las islas atlánticas en el *Liber de mensura Orbis terrae* del monje geógrafo irlandés Dicuil del siglo IX", *Anuario de Estudios Atlánticos* 56: 71-90.
- GOUGAUD, L. (1907): "Le noms anciens des Iles Britanniques", *Revue des Questions Historiques* 83: 537-547.
- HAYERFIELD, F. J. (1913): "Ancient Rome and Ireland", *English Historical Review* 28: 1-12.
- HENNIG, R. (1952): "Die britischen Inseln im Altertum", *Saeculum* 3: 56-69.
- HERREN, M. W. - BROWN, S. A. (2002): *Christ in Celtic Christianity. Britain and Ireland from the fifth to the tenth Century*, Woodbridge.
- HIGHAM, N. J. (1994): *The English Conquest: Gildas and Britain in the 5th Century*, Manchester.
- HOFENEDER, A. (2008): "C. Iulius Solinus als Quelle für die keltische Religion", A. SARTORI (ed.): *Dedicanti e cultores nelle religioni celtiche*, Milano, pp. 135-165.
- HOGAN, E. (1910): *Onomasticon Goedelicum locorum et tribuum Hiberniae et Scottiae*, Dublin-London.
- HOLDER, A. (1896-1897): *Alt-Celtischer Sprachschatz*, Leipzig.
- HUBERT, H. (1932): *Les Celtes et l'expansion celtique jusqu'à l'époque de la Tène*, Paris.
- IANNELLO, F. (2011): "Il processo di cristianizzazione dell'aldilà celtico e delle divinità marine irlandesi nella *Navigatio sancti Brendani*", *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 16: 127-151.



- IANNELLO, F. (2013a): *Jasconius rivelato. Studio comparativo del simbolismo religioso dell'“isola-balena” nella Navigatio sancti Brendani*, Alessandria.
- IANNELLO, F. (2013b): “Notes and Considerations on the Importance of St. Patrick's *Epistola ad Milites Corotici* as a Source on the Origins of Celtic Christianity and Sub-Roman Britain”, *Imago Temporis. Medium Aevum* 7: 97-137.
- JONES, M. E. (1998): *The End of Roman Britain*, Ithaca-London.
- KENNEY, J. F. (1929): *The Sources for the Early History of Ireland. Ecclesiastical. An Introduction and Guide*, Dublin, repr. with addenda by L. Bieler, New York 1966).
- KOCH, J. T. (1990): “New Thoughts on *Albion, Iernē*, and the Pretanic Isles”, *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium* 6: 1-28.
- LAING, L. - LAING, J. (1986): “Scottish and Irish metalwork and the *conspiratio barbarica*”, *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland* 116: 211-221.
- LE ROUX, F. (1968): “La mythologie irlandaise du Livre des Conquêtes”, *Ogam* 20: 381-404.
- LE ROUX, F. - GUYONVARCH, C.-J. (1986): *Les Druides*, Rennes.
- LE ROUX, F. M. (1962): “Les Iles au Nord du Monde”, N. RENARD (ed.): *Hommages a Albert Grenier*, Bruxelles 1962, pp. 1051-1062.
- LEVALLOIS, C. (1988): *La Terra di Luce. Il Nord e l'Origine*, trad. it. (*La Terre de lumière: le Nord et l'Origine*, Bordeaux 1985), Saluzzo.
- LÓPEZ SACO, J. O. (1994): “La muerte y utopía de las Islas de los Bienaventurados en el imaginario griego”, *Fortunatae* 6: 43-70.
- LOTH, J. (1920-1921): “La première apparition des Celtes dans l'Île de Bretagne et en Gaule”, *Revue Celtique* 38: 259-288.
- LUISELLI, B. (1992): *Storia culturale dei rapporti tra mondo romano e mondo germanico*, Roma.
- LUISELLI, B. (2003): *La formazione della cultura europea occidentale*, Roma.
- MAC CANA, P. (1955-1956): “Aspects of the Theme of King and Goddess in Irish Literature”, *Études Celtiques* 8: 76-114.
- MAC KIE, E. W. - MAC KIE, R. M. (1984): “Red-haired “Celts” are better termed Caledonians”, *American Journal of Dermatopathology* 6 (suppl. 1): 147-149.
- MACNEILL, E. (1920): *Phases of Irish History*, Dublin.
- MAGNANI, S. (2002): *Il viaggio di Pitea sull'oceano*, Bologna.
- MALASPINA, E. (1984): *Patrizio e l'acculturazione latina dell'Irlanda*, L'Aquila-Roma.
- MALASPINA, E. (1985): “Agli albori della cultura latina in Irlanda”, *Studi Romani* 33: 1-10.
- MALASPINA, E. (ed.) (1985): *Scritti di san Patrizio. Alle origini del cristianesimo irlandese*, Roma.
- MARKALE, J. (2001): *I Celti*, trad. it. (*Les Celtes et la civilisation celtique*, Paris 1969), Milano.
- MAYA GONZÁLEZ, J. L. (1999): *Celti e Iberi*, Milano.
- MCNEILL, J. T. (1974): *The Celtic Churches. A History A.D. 200 to 1200*, Chicago-London.
- MILLER, M. (1982): “Matriliney by Treaty: the Pictish Foundation-Legend”, D. WHITELOCK - R. MCKITTERICK - D. DUMVILLE (edd.): *Ireland in Early Medieval Europe. Studies in Memory of Kathleen Hughes*, Cambridge, pp. 133-161.



- MORRIS, J. (1973): *The Age of Arthur. A History of the British Isles from 350 to 650*, London.
- Ó CORRÁIN, D. (2010): *The Church and Secular Society*, Aa. Vv., *L'Irlanda e gli Irlandesi nell'Alto Medioevo*, Settimana di Studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 57, pp. 261-321.
- O'RAHILLY, T. F. (1946): *Early Irish History and Mythology*, Dublin.
- OLMSTED, G. S. (1982): "Morrigan's warning to Donn Cuailnge", *Études Celtiques* 19: 165-172.
- POKORNY, J. (1959): *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch* (2 voll.), Bern.
- POWELL T. G. E. (1959): *I Celti*, trad. it., Milano, trad. it. (New York 1958).
- RANCE, P. (2001): "Attacotti, Déisi and Magnus Maximus: the Case for Irish Federates in Late Roman Britain", *Britannia* 32: 243-270.
- RANKIN, D. (1987): *Celts and the Classical World*, London-New York.
- RANKIN, D. (1995): "The Celts through Classical Eyes", M. J. GREEN (ed.): *The Celtic World*, London-New York, pp 21-33.
- REES, A. - REES, B. (1961): *Celtic Heritage*, London.
- SANTARCANGELI, P. (1975): "Le isole dei morti", *Conoscenza religiosa* 2: 140-163.
- SANTORO, V. (1991): "Sul concetto di *Britannia* tra Antichità e Medioevo", *Romanobarbarica* 11: 321-334.
- SERGI, G. (1987): *I Britanni*, Roma (1 ed. Milano, 1936).
- SIMS-WILLIAMS, P. (1993): "Le lingue celtiche", A. GIACALONE RAMAT - P. RAMAT (edd.): *Le lingue indoeuropee*, Bologna, pp. 373-408.
- SMITH, W. (ed.) (1875): *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, London.
- SMYTH, A. P. (1984): *Warlords and Holy Men. Scotland AD 80-1000*, London.
- SNYDER C. A. (1998): *An Age of Tyrants: Britain and the Britons, AD 400-600*, University Park-Gloucester.
- SUTHERLAND, E. (1994): *In search of the Picts: A Celtic Dark Age Nation*, London.
- THOMAS, C. (1981): *Christianity in Roman Britain to AD 500*, London.
- THOMAS, C. (1986): *Celtic Britain*, London.
- TIERNEY, J. J. (1976): "The Greek Geographic Tradition and Ptolemy's Evidence for Irish Geography", *Proceedings of the Royal Irish Academy* 76: 257-265.
- TOMMASI MORESCHINI, C. O. (2017): "Through Others' Eyes: Reconstructing the Celtic Otherworld from Classical and Late Antique Literary Sources", I. TANASEANU-DÖBLER - A. LEFTERATOU - G. RYSER - K. STAMATOPOULOS (edd.): *Reading the Way to the Netherworld. Education and Representations of the Beyond in Later Antiquity*, Göttingen-Bristol, pp. 327-351.
- VENDRYES, J. (1974): *Lexique étymologique de l'irlandais ancien. Lettres RS*, Dublin-Paris.
- WAINWRIGHT, F. T. (1958): *The Problem of the Picts*, Edinburgh.
- WHITELOCK, D. - MCKITTERICK, R. - DUMVILLE, D. (edd.) (1982): *Ireland in Early Medieval Europe. Studies in Memory of Kathleen Hughes*, Cambridge.
- WRIGHT, N. (1984): "Gildas's Geographical Perspective: Some Problems", M. LAPIDGE - D. N. DUMVILLE (edd.): *Gildas: New Approaches*, Cambridge, pp. 85-106.
- ZWICKER, J. (1934): *Fontes historiae religionis Celticae*, vol. 1, Berlin.



EROS EN EURÍPIDES*

Juan Antonio López Férez

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid

jalferez@flog.uned.es

RESUMEN

Érōs, *érōtos*, de la misma raíz que *éramai*, registrado en griego desde Homero, con escasa presencia en los poemas homéricos, incrementa mucho los usos en los líricos y es bastante utilizado por los trágicos. Eurípides lo recoge en 79 ocasiones: 47, en obras conservadas; más 32 en fragmentos. A esas apariciones hay que añadir 6 de *éros*¹, con ómicron, lo que dan un total de 85 secuencias del concepto, presentado con distinto vocalismo. Me ocuparé, sobre todo, de los ejemplos donde el término indicado está relacionado con la pasión amorosa o con el dios Eros, con traducciones al español y acompañados de un comentario centrado en el sustantivo revisado. En nuestra lengua no existe ningún estudio completo dedicado a dicho objetivo, por lo que éste le podría interesar al lector del trágico, tanto en lo referente a dicho dios como en lo pertinente a la pasión amorosa.

PALABRAS CLAVE: *Érōs*, dios, pasión amorosa, Eurípides.

EROS IN EURIPIDES

ABSTRACT

Érōs, *érōtos*, of the same root as *éramai*, recorded in Greek from Homer, with little presence in the Homeric poems, greatly increases the uses in the lyrical ones and is well used by the tragic ones. Euripides picks it up on 79 occasions: 47, in preserved works; plus 32 in fragments. To these appearances we must add 6 of *eros*, with omicron, which give a total of 85 sequences of the concept, presented with different vocabulary. I will deal, above all, with the examples where the indicated term is related to the passion of love or to the god Eros, with Spanish translations and some commentaries on the revised noun. In our language there is not any complete study dedicated to this objective, so this one could interest the tragic reader, both in relation to said god and in relation to the passion of love.

KEYWORDS: *Érōs*, god, passionate love, Euripides.

Érōs, *érōtos*², de la misma raíz, desconocida, que *éramai*, registrado en griego desde Homero, con escasa presencia en los poemas homéricos, y sólo en nominativo, incrementa mucho los usos en los líricos y es bastante utilizado por los trágicos. Eurípides lo recoge en 79 ocasiones³: 47, en obras conservadas; más 32 en fragmentos.

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.04>

FORTVNATAE, N° 31; 2020 (1), pp. 65-141; ISSN: 1131-6810 / e-2530-8343



A esas apariciones hay que añadir 6 de *éros*⁴, con ómicron, lo que dan un total de 85 secuencias del concepto, presentado con distinto vocalismo.

Salvo algunos contextos que hemos creído interesantes, no me ocuparé de numerosos ejemplos donde *érōs* tiene el valor de «deseo», en general, o de carácter especial. En cambio procuraré recoger todas las secuencias donde el vocablo esté relacionado con nuestro objetivo esencial, a saber, la pasión amorosa o el dios Eros. Ofrezco, pues, los pasajes más relevantes del primer sentido y todos los relacionados con los segundos, traducidos al español y acompañados de un comentario centrado en el sustantivo que revisamos. Abordaré, sucesivamente, las piezas conservadas y, a continuación, las fragmentarias. Con respecto a las obras que nos han llegado contamos con 47 citas. Por lo demás, presenta las piezas conservadas en orden cronológico. Para no extenderme en demasía dejo para otra ocasión el estudio del verbo correspondiente y de otros términos íntimamente relacionadas con el término que nos ocupa (adjetivos, adverbios). Mis comentarios serán breves, atentos a lo esencial para no sobrepasar una extensión razonable de esta aportación⁵.

* Elaborado dentro del Proyecto FFI2017-82850-R del Ministerio español de Economía, Industria y Competitividad.

El lector sacará indudable provecho de la lectura de los estudios generales sobre Eurípides. Señalaré unos pocos entre muchos: Conacher, 1967; Morwood, 2002; Walton, 2009; Mastronarde, 2010; Lauriola-Demetriou (eds.), 2015; McClure (ed.), 2017; etc. Por otro lado, importancia destacada tienen los trabajos que abordan, de algún modo, la presencia del amor en el trágico. Menciono algunos: Adrados, 1959, 1990; Montanari, 1973; Bremer, 1975; Müller, 1980; Sealy, 1980; Mazel, 1984; López Férrez, 1989; Paduano, 1992; Luppe, 1993b; Zeitlin, 1996; Borthwick, 1997; Gibert, 1997, 1999-2000; Márquez Guerrero, 2004; Bittrich, 2005; Brill, 2007; Athanasopoulou, 2008; Fartzoff, 2011; Sanders, 2013; Cyrino, 2015; Karanasiou, 2015; Pucci, 2016; Sissa, 2016; Hualde Pascual, 2018; Wickkiser, 2018; etc. Asimismo, interés relevante tienen otras aportaciones que se ocupan del tema en la literatura griega, en general, o lo tocan parcialmente. He aquí unos pocos títulos: Flacelière, 1960; Lesky, 1976; Carson, 1988; Pavlock, 1990; Calame, 1996; Thornton, 1997; Stramaglia, 2000; Kudla, 2003; Savino, 2004; Anagnostou-Laoutides, 2005; Perea Yébenes (coord.), 2007; Caciagli, 2017; Luca, 2017; Wasdin, 2018; Beta-Puccio, 2019. He preferido transcribir el griego a fin de que este escrito sea accesible al mayor número posible de lectores. Quienes deseen leer el texto griego, pueden encontrarlo con facilidad en la red. Todas las traducciones son mías, bastante literales.

[Conste mi agradecimiento a los dos revisores anónimos del trabajo por todas sus observaciones]

¹ Bien conocido desde Homero (20), los otros dos trágicos sólo lo ofrecen una sola vez, en cada uno.

² Aparece en el trabajo como *érōs* cuando corresponde a una transcripción; no obstante, en general, y por simplificar, lo presento como *eros*.

³ Compárese con la presencia del término en Esquilo (16) y Sófocles (20).

⁴ Bien conocido desde Homero (20), los otros dos trágicos sólo lo ofrecen una sola vez, en cada uno.

⁵ En la bibliografía, muy amplia en el caso de Eurípides, me limitaré a señalar en cada pieza la que tenga alguna relación con el tema que iremos viendo. Por lo demás, el lector interesado puede acudir a López Férrez, 2014, para otros detalles sobre la presencia y relevancia de los mitos en las obras conservadas de nuestro trágico, presentadas en orden cronológico y acompañadas de abundante bibliografía sobre estudios concretos, ediciones y comentarios. En las obras conservadas me atengo a la edición de Diggle, recogida en la bibliografía. Con todo, señalaré ciertas discrepancias textuales en algunos lugares.

OBRAS CONSERVADAS

1. *Alcestis*⁶ (1). Heracles, el buen amigo de Admeto, enterado de la muerte de Alcestis, la fiel esposa de éste, trata de consolarlo, y le dice que no ganaría nada con estar gimiendo siempre. La respuesta de Admeto y la contestación de Heracles entran de lleno en el terreno de *eros*, tomado aquí como «deseo» irrefrenable por algo y quizá, como opino, en el plano de una idea sexual:

Admeto.- Yo mismo lo reconozco, mas un deseo me impulsa (*érōs tis exágei*).
Heracles.- El amar (*tò gàr philēsai*) a quien ha muerto acarrea lágrimas.⁷

El escoliasta interpreta el término que estudiamos como *toû thrêneîn érōs*, «deseo de gemir», de lamentarse. Ahora bien, en dicho vocablo hay algo más que «deseo», por muy intenso que sea, pues la contestación de Heracles no ofrece dudas, ya que *philēsai* (de *philéō*) tiene, por lo común, el sentido general de «querer», «amar» (entiéndase a seres queridos, familiares, amigos, etc.), pero, en ocasiones, adquiere por el contexto el valor de «desear sexualmente» –W. S. Hadley, 1912, 133, apunta que la frase pronunciada por Heracles muestra que este héroe no ha entendido bien lo que le quiere decir Admeto. En cambio, Dale, 1966, 126, escribe que los griegos nunca confundían *erân* y *phileîn*, y que, por tanto, no hay motivos para pensar que Heracles no haya comprendido bien lo que le ha dicho su amigo. Ahora bien, G. Paduano, en su edición, 1973, 186, opina que el indefinido *tis* difumina en cierto modo el valor del sustantivo que estudiamos, pero deja en el aire un sentido erótico potentísimo hacia la muerta, por lo que Heracles parece entender que lo que afecta a su amigo es el amor hacia los muertos. Por su lado, Parker, 2007, 266, revisa el pasaje y cree que en Eurípides *eros* presenta varios sentidos: un deseo racional, como el de tener hijos (*Med.* 714-715), y otro que no entraría en el campo de lo racional, como el deseo de apuntarse a una expedición militar (*IA* 808) o el de matar a un hermano (*Ph.* 622)–. Ahora bien, en mi criterio, el trágico, en realidad, está jugando con ambos matices de *eros*: «deseo» y «pasión erótica», pero, además, precisamente en un contexto en que se está hablando de una muerta. Ya Esquilo (*Ch.* 893-894) apunta a esos valores de *philéō*, pues alterna el «estás muerto» (*téthnēkas*) dirigido por Clitemnestra a Egisto, ya cadáver, con un «amas» (*phileîs*), pregunta retórica de Electra a su madre, verbo éste en el que no puede olvidarse la relación adulterina que quien acababa de morir a manos de Orestes mantenía con la soberana de Micenas. En la misma línea el hijo se dirige a su madre algo después, señalando al cadáver

⁶ Obra del 438. Sigo el proceder de tantos editores que suelen ponerla a la cabeza de las obras eurípideas conservadas, quizá por su carácter satírico, no propiamente trágico. Para el motivo del amor en esta pieza y en *Helena*, véase Athanasopoulou, 2008.

⁷ *Alc.* 1080-1081.



del recién muerto: «Duerme junto a éste, una vez muerta (*thanoûsa*), pues amas (*phileîs*) a este varón, mas a quien debieras amar (*phileîn*), lo odias (*sc.* a Agamenón)» (*Ch.* 906-907), donde se perciben dos sentidos diferentes de *philêô*: «amar», es decir «desear sexualmente», al adúltero y «amar» (también con sentido sexual, pero, dentro de las normas del matrimonio, con referencia a su legítimo esposo).

2. *Medea*⁸ (8).

2.1. En el prólogo, la nodriza, tras una serie de consideraciones expuestas en irreal de pasado, con las que expresa en el fondo su deseo de que ciertos sucesos no hubieran ocurrido, afirma:

Pues mi señora/ Medea no habría navegado hacia las torres de la tierra yolcia⁹, golpeada en el corazón por amor hacia Jasón (*érōti thymòn ekplageîs´ Iásonos*)¹⁰ [...] ¹¹.

Señalaré tres elementos esenciales: 1. «Golpeada». La fórmula según la cual «eros golpea», «aturde» (*ekpléssō*) es una novedad eurípidea, que tendremos también en *Hipp.* 38-39, con una ligera modificación sintáctica, como veremos: cf. apartado 3.3-4. La pareja léxica la encontramos asimismo en Jenofonte (*Smp.*23), Josefo (*AI* 1.288), [Gregorio Nacianceno] *Christus Patiens* 6; etc. Si nos centramos en la construcción *érōti thymòn ekplageîs´* la leemos tal cual en Eustacio (*In Il.* 1.591.14), tomada textualmente del trágico, y, si la buscamos con ligeras variantes, la hallamos en ese texto espurio del Nacianceno y en dos lugares de Pacomio Rusano, gramático, teólogo y epistológrafo del XVI (*Ep.* 3.206.33; 6.215.3). Con respecto a la citada forma verbal (*ekplageîs´*), Headlam, 1904, 53, la ve como un término técnico con el que se expresa la caída abrupta del amor, para lo que recurre a Hermesianacte (*Fr.* 7.41-42) cuando éste refiere cómo le golpeó a Antímaco su amor por Lide; 2. El acusativo de relación («en cuanto al corazón») ¹² indica la parte corporal especialmente afectada por

⁸ Fue representada por primera vez en el 431 a. C.

⁹ El gentilicio *Iólkios*, «de Yolco», es la primera vez que está registrado en literatura griega (*Med.* 7, 551). Lo constatamos después en Calímaco (*Dian.* 208, referido a la tumba de Jasón), Estrabón (1.2.38, dos veces), etc. En Yolco (ciudad próxima a la actual Bólos), puerto tesalio situado en el golfo Pagasático, al pie del monte Pelio, Esón, padre de Jasón, había sido rey, pero, en los años de la expedición de los Argonautas, la ciudad era gobernada por el usurpador Pelias. Por lo demás, Medea, una vez conseguido el Vellocco de oro, navegó con Jasón desde la Cólquide hacia Yolco.

¹⁰ *Med.* 8.

¹¹ *Med.* 6-8. Para esta tragedia recomendamos, entre otros, Gentili, 1972, Beltrametti, 2000, Föllinger, 2008 y Sanders, 2013.

¹² Mastronarde, 2002, 164, apunta que esa construcción puede tener el origen en el uso homérico de expresar simultáneamente el acusativo de parte y el de todo, de tal modo que cuando la persona que tendría que ser el todo funciona como sujeto (como es aquí, Medea, la afectada) queda suelto el acusativo de parte, justificado, entonces, como acusativo de «relación».

el golpe dado por Eros. Desde Homero (cf. *Il.* 1.429; 7.68; etc.) el *thymós*, entre sus varios sentidos, es considerado el asiento de los deseos, a saber, el corazón; 3. El dativo (*érōti*) funciona como agente de la acción verbal, y rige además un genitivo objetivo (*Iásonos*), equivalente a un objeto directo si tuviéramos el verbo correspondiente («amor hacia Jasón», es decir, «amar a Jasón», entiéndase en sentido de la pasión erótica.

2.2. En la párodo, el Coro invoca a Zeus, Tierra y luz, a propósito de los lamentos de Medea, la cual desea que le llegue la muerte y la aparte de una vida odiosa. En ese contexto se dirige también a la protagonista con estas palabras:

¿Qué deseo del inabordable/lecho tienes, desdichada (*tís soi pote tās aplátoul koítas éros, ô mataía*)?¹³

Tenemos aquí, en el trágico, una de las apariciones de *éros*¹⁴, con ómicron y declinación temática, término homérico: «deseo», «gana», de comida, bebida, sueño, etc., pero también «deseo sexual»¹⁵. Los manuscritos ofrecen el adjetivo *aplástou* (genitivo de *áplastos* (cf. *áplēstos*), «insaciable», con vocalismo dórico, en concordancia con *koíta* (en ático *koítē*), «lecho». Ahora bien, la heroína acaba de mencionar la muerte, no a su esposo infiel, por lo que los editores suelen aceptar la conjetura de Elmsley (1818, 105-106) *aplátou* (de *áplatos*, «inabordable»): el citado, con buen criterio, sugiere que el trágico escribió la pareja *aplástou koítas* con el mismo sentido que tiene la expresión *anándrou/koítas* (*Med.* 435-436), «lecho/carente de esposo». Por su lado, para Page (1967, 81), el «lecho» no aludiría a la cama matrimonial, sino al propio de la muerte; acepta la conjetura y explica bien el problema textual, ofreciendo varios ejemplos clarificadores sobre el «lecho de la muerte», como S., *Ant.* 810, 804; *OR*1706. Según mi opinión, atenta a ambas exegesis, lo que resulta claro, con respecto a nuestro objetivo, es que el sustantivo estudiado es aquí algo más que un «deseo», pues rozaría el sentido propio de una pasión intensa, no exenta de erotismo, por su lecho, bien el carente de esposo, bien el propio de la muerte.

2.3. La heroína dialoga con Creonte, rey de Corinto¹⁶, el cual la ha desterrado de la ciudad, ordenándole que se lleve con ella a sus hijos. Aquélla, mediante sus razonamientos

¹³ *Med.* 151-152.

¹⁴ Lo tenemos en seis contextos de Eurípides. Esquilo no usa dicho término homérico, pero sí, sólo en una ocasión, Sófocles: *El.* 197.

¹⁵ Cf. *Il.* 14.315-328, en boca de Zeus, que, de modo urgente, pero con palabras impertinentes, le está pidiendo a Hera que se vayan al lecho, pues nunca había tenido un deseo tal por ninguna diosa ni mortal como el que en aquellos momentos lo dominaba, aprovechando la ocasión para aludir a varias de las uniones sexuales que había mantenido, ya con mortales (cinco), ya con diosas o asimiladas (dos).

¹⁶ Según Apolodoro (1.9.37-28), una vez que los Argonautas hubieron regresado desde la Cólquide, se dirigieron al Istmo para consagrar la nave Argo a Posidón. Entonces, Jasón le pidió a Medea



y súplicas, conseguirá que el monarca le permita estar todavía un día en ella. En esa situación, Medea, dentro de una distribución esticomítica, expresa sus sentimientos:

¡Ay, ay! ¡Para los mortales, los amores qué gran desgracia¹⁷ son!» (*pheû pheû, brotoûs êrôtes hôs kakôn méga*)¹⁸.

Tómese el plural del término estudiado con sentido propio, no plural poético, pues la que habla no sólo piensa en su relación sentimental con Jasón, con quien llevaba ya varios años de convivencia plena traducida en dos hijos, sino también en la reciente, la establecida por Jasón con la hija de Creonte. Eurípides es uno de los primeros en usar dicho plural¹⁹, del que hay tres precedentes²⁰. Nicklin, 1913, 114, entiende el citado plural referido a las diversas manifestaciones del amor. Por su lado, Verrall, 1910, 66, explica el plural como equivalente al amor en general.

2.4. En el agón retórico Medea-Jasón, éste, en su réplica, afirma entre otros puntos:

que castigara a Pelias, y ella, con sus saberes mágicos, consiguió convencer a las hijas de ése para que descuartizaran a su padre en la idea de que lo rejuvenecerían al hervirlo en un caldero mezclado con una pócima especial; pero aquéllas sólo consiguieron darle muerte cruel. Tras los hechos, Jasón y Medea se refugiaron en Corinto, bien acogidos por Creonte, y vivieron felices durante diez años. Pasado ese tiempo, Creonte le dio en matrimonio a Glauce, su hija, a Jasón, el cual se casó con ella y se divorció de Medea.

¹⁷ Otra construcción novedosa eurípidea es recurrir a un predicado nominal neutro (*kakôn*) referido aquí al plural del vocablo estudiado. Frente a la opinión manifestada en el pasaje, véase el juicio contrario presente en Platón (*Phdr.* 242e: Sócrates sostiene que si Eros es un dios, o alguien divino, no puede ser nada malo); consúltese, asimismo, Caritón, 1.2.5.

¹⁸ *Med.* 330. Creonte le replica en el verso siguiente con un pensamiento más positivo: «Según se presenten las circunstancias (*týchai*), pienso». El escoliasta (v.331) subraya que con el criterio del monarca se insinúa que Eros no siempre es malo, sino que depende de cómo sea impulsado por obra del azar, pues muchos que se enamoraron tuvieron suerte.

¹⁹ Utiliza el plural en siete ocasiones como iremos viendo (nom. 4; ac. 2; gen. 1). Es evidente el interés del trágico por el uso del nominativo, indicador de diversas facetas activas de la divinidad. Además conviene subrayar la importancia de la tragedia que estamos revisando en el uso del plural: contamos tres apariciones, dos en nominativo (*Med.* 330, 627) y una en acusativo (*Med.* 843).

²⁰ Por un lado, S 286.2, texto papiráceo (*PMich.inv.*2498) que alude a dos amores, sin más precisiones. Dicho fragmento es considerado de origen incierto, aunque contiene léxico de Safo, Alceo y Anacreonte (cf. D. L. Page, *Supplementum lyricis Graecis*, Oxford, Clarendon Press, 1974, 96-97). Por otro, Píndaro presenta dos ejemplos: *P.* 10.60, donde se apunta a que son diferentes los amores que atormentan las mentes de unos y otros, y *N.* 3.30, secuencia en que el sustantivo parece referirse al deseo de poseer los bienes ajenos.



Tienes inteligencia fina²¹, mas odioso/argumento resulta explicar que Eros te forzó/con saetas inevitables a salvar mi vida (*hōs Ērōs s'ēnágkaseltóxois aphýktois toumòn eksō-sai démas*)²².

Repare el lector en la idea de que Eros obliga (*anagkázō*) a una persona (Medea) a hacer algo: es una expresión innovadora; la tenemos aquí por primera vez en la literatura griega, y sólo aquí en el autor. Contamos en la literatura posterior con fórmulas parecidas, pero, si nos ceñimos a la que vemos ahora, es decir, aquella en que Eros, sujeto activo de la acción verbal, obliga a algo, el *TLG* nos indica que es recogida entre otros por Calímaco (*Epigr.* 42.3), Josefo (*AI* 1.298), Luciano (*DIud.* 15), etc. A su vez la construcción metonímica *tóxois aphýktois*, innovadora también, la encontramos de nuevo en *Hipp.* 1422, en boca allí de Ártemis, la cual, ante el moribundo Hipólito, alude a su capacidad de vengarse usando sus flechas inevitables contra el mortal que le sea muy querido a Afrodita. Piénsese que en la secuencia que estamos revisando, se le están atribuyendo a Eros, en el fondo, dos acciones paralelas y complementarias: la de obligar a realizar algo, y, además, la de hacerlo mediante saetas inevitables. Con respecto al adjetivo *áphyktos*, no muy usado hasta el siglo V, contamos con algunos usos parecidos al que vemos en nuestra cita, a saber, pasajes donde se habla de un agujijón, saeta o proyectiles diversos, localizados en Esquilo (*Supp.* 110), Sófocles (*Tr.* 265; *Ph.* 105) y en el propio Eurípides (*Med.* 635).

2.5. En la estrofa primera del estésimo segundo el Coro comienza diciendo:

Los amores, cuando llegan (hypèr...elthóntes)/ en demasia (ágan), ni renombre/ ni virtud les aportan/ a los varones (érōtes hypèr mèn ágan/lethóntes ouk eudoxían/oud' aretàn

²¹ La atribución de *leptós*, «fino», «ligero», a la inteligencia (*noús*) es otra innovación eurípidea. No la veremos de nuevo hasta siete siglos después, en Galeno (5.878.14: «el vientre ancho no engendra una inteligencia fina», expresión que se convirtió en una especie de sentencia). Mastrorarde, 2002, 260, señala que *leptós* lo aplica Homero a *mētis* («prudencia», «discreción», «astucia») con el valor de «débil», «flaco», pero que, en el siglo V, por diversas razones sociales y políticas, pasó a denotar la calidad de «sutil», «ágil», condición admirada por unos y detestada por otros. Desde luego, nuestro trágico hace un uso generoso del vocablo (17 secuencias) y es relevante que Aristófanes (*Nubes*, *Ranas*) utilice ese adjetivo (junto con los sustantivos *leptótis* y *leptología*) para referirse de modo burlesco a los grupos relacionados con Eurípides y Sócrates.

²² *Med.* 529-531. Jasón acababa de afirmar que había sido Cipris, entre los dioses y los hombres, la única salvadora (*sōteira*) de su viaje por el mar. Ese dardo del antagonista es la contraposición absoluta frente a la afirmación rotunda de Medea respecto a que, según sabían todos los griegos que habían embarcado junto con Jasón en la Argo, había sido ella la que lo había salvado (v. 476: *ēsōisá s', hōs ísasin Hellénōn hósoi*. «Te salvé, como lo saben cuantos helenos [...]). Pasaje muy estudiado por los comentaristas por contener una famosa y antológica aliteración de sigmas, seis veces, además de tres aspiraciones (espíritus ásperos): cf. Page, 1967, 107-108, sobre el sigmatismo del texto y los imitadores y críticos del mismo.



parédōkan/andrásin). Mas, si con mesura (*hális*) llega/Cipris, ninguna otra diosa es tan grata²³.

Limitándonos a lo esencial, vemos: 1. De nuevo el plural del vocablo revisado. Page (1967, 188-189) señala, dentro de los coros, la sabia distribución del contenido, de modo que en cada uno de los tres primeros estásimos, la primera pareja de estrofa-antístrofa se ocupa de lo general, mientras que la segunda aborda temas particulares. Aquí, la primera pareja censura los excesos del amor, y la segunda, en cambio, se detiene en lo referente al hogar y la patria. Así, pues, creo que «los amores» aquí son polisémicos, ya que, de un lado, pudieran referirse a los que diversas personas tienen, pero, en mi opinión, apuntan a los que «una», «cierta persona» (a saber, Jasón) mantiene, tanto por Medea, mirando al pasado, como, en la actualidad, por la joven princesa hija de Creonte. El lector atento observará que, dentro de la misma estrofa que revisamos, el Coro impreca a la diosa para que, con su arco²⁴, no le dispare el inevitable dardo tras haberlo ungido de deseo (*himéroi chrísas áphykton oistón*), y, en la antístrofa, en la que no me detendré, elogia la castidad y censura el deseo de un segundo lecho; 2. La concordancia del vocablo estudiado con *elthóntes* (realmente *hyperelthóntes*, pues se trata de una tmesis del preverbio) apunta la idea de que esos amores llegan a alguien, se le presentan (el verbo suele referirse a la acción de andar, caminar) a la persona afectada, lo que, en cierto modo, contribuye a darle una cierta apariencia humana a la figura divina, una visión antropomórfica de la misma. Varios estudiosos han señalado los recursos sintácticos del trágico para subrayar la idea del exceso, referida a la manera en que llegan los amores: por un lado el preverbio *hyper-*, y, por otro, el adverbio *ágan* (Cf. Thompson, 1901, 91; Verrall, 1910, 78). Esa insistencia en el exceso contrasta, en seguida, con la referencia a la posibilidad de que Cipris llegue con mesura (*hális*). Pensemos, además, que la pareja *érōs-érchomai*, en contextos donde el primero funciona como sujeto, son raros en griego: hay que llegar a Posidipo (*AP* 5.194) y Opiano (*H.* 4.143) para encontrar una distribución semejante; 3. Examinados cuidadosamente los pasajes donde aparece el plural de *anēr* dentro de *Medea* (vv. 5, 229, 308, 412, 430, 488, 518, el que ahora examinamos (628) y 700) me inclino por considerarlo, en la presente secuencia, dotado de sentido pleno, «varón», por oposición a las mujeres (a saber, las integrantes del Coro, mujeres corintias), no «hombres», es decir, el valor general de «seres humanos», indiferente al sexo. En esta misma línea, A. Elliot, 1969, 85, insiste, efectivamente, en que el citado dativo (*andrásin*) se refiere a los varones, por oposición a las mujeres.

²³ *Med.* 627-631.

²⁴ El *TLG* no recoge más ejemplos semejantes en que Cipris resulte ser la portadora del arco y los dardos con que los poetas caracterizan a Eros. Sí hay otra secuencia con respecto al teónimo Afrodita: *Anacreontea* 60.28.

2.6. Cuando Egeo, rey de Atenas, tras visitar el oráculo de Delfos en busca de una solución a su infertilidad, se dirigía a Trecén con el fin de consultar a Piteo²⁵, habla con la heroína, ésta, entre otros detalles, le cuenta la ofensa que le estaba haciendo su esposo (Jasón). Cifrándonos a la pregunta del ateniense sobre el motivo del deshonor, leemos, en forma esticomítica, el siguiente diálogo:

Egeo.- ¿Acaso por haberse enamorado (*erastheís*) o por aversión a tu lecho (*è sòn echthairòn léchos*)?

Medea.- Al menos con un gran amor. No resultó fiel a sus seres queridos (*mégan g'érōta. pistòs ouk éphy philoís*)²⁶.

Egeo, al enterarse por boca de la protagonista de que Jasón «tiene una mujer (*gynaík'*), señora de su mansión, por encima de mí (*eph'hēmín*. Alusión a sí misma, es decir, a la propia Medea)»²⁷, ha deducido rápidamente de que esa situación podía deberse a dos razones: o a que Jasón se había enamorado de otra, o a que odiaba el lecho (en el término *léchos* entiéndase, por metonimia, la relación conyugal) con su esposa. Los comentaristas han señalado (cf. Page, 1967, 122-123) que, como en tantas ocasiones, hay un cierto desajuste sintáctico del verso 698 respecto al anterior, por lo que cabría explicarlo, con un punto de ironía e incluso sarcasmo, como una respuesta a la pregunta contenida, de modo especial, en el *erastheís*, y entender *mégan g'érōta* como acusativo interno etimológico²⁸, uso, por lo demás, frecuente en el trágico²⁹ –Bayfield, 1916, 79, explica así el acusativo a que nos referimos–. En la construcción cabe ver, además, una expresión sarcástica de la protagonista, ya que, en realidad, la nueva pasión erótica de Jasón era una princesa real. Medea, inmediatamente y en pocas palabras, añade dos puntos esenciales: Jasón no es fiel (*pistòs*. Entiéndase al juramento que un día le hiciera) y eso afecta a sus seres queridos (es decir, ella y sus dos hijos). Con respecto a la pareja léxica *eros-mégas* la vemos en varios autores de la posteridad: Platón (citado en nota), Menandro (*Fr.* 176.1), Luciano (*Syr. D.* 27.11; *DMeretr.*8.1), Heliodoro (4.10.5), etc.

2.7. En la antístrofa primera del estásimo tercero, el Coro alude a cómo Cipris sopla hacia el Ática las suaves brisas de los vientos:

²⁵ Hijo de Pélope e Hipodamía y fundador de Trecén, en la Argólide. Enterado del oráculo, consiguió que Egeo cohabitara con Etra, su hija. El resultado de dicha unión sería Teseo.

²⁶ *Med.* 697-698.

²⁷ *Med.* 694.

²⁸ El *TLG* recoge varios ejemplos, aparte del aquí presente, de esa construcción etimológica de los dos términos que estamos revisando (*éramai-eròs*): Ario Dídimos (*Liber de philosophorum sectis*, p. 98.1), Plutarco (*Dio.* 16.2; *Marc.* 28.4; *Pel.* 4.4), Opiano (*H.* 5.454), Galeno (2.216.1); etc.

²⁹ Véase nuestro apartado 11.2, para la íntima relación de *mégas* con el sustantivo estudiado. Por lo demás, acúdase a Platón (*Smp.* 178a, 201e, 205d) donde se califica a la divinidad de «grande», «importante».



*Llevando siempre/en sus cabellos fragante corona de flores de rosa,/ junto a Sabiduría envía a los Amores que se sientan a su lado, (tâi Sophíai parédrous pémpēin Érōtas)/ de toda virtud colaboradores (pantoiás aretâs xynergoús)*³⁰.

Los Amores, pues, tienen su asiento³¹ junto a la Sabiduría³², cuya actividad comparten, pues son colaboradores (*xynergoús*) de todo tipo de virtud. Se trataría, en suma, de una personificación singular de las diferentes manifestaciones del saber: poesía, música, tragedia, historia, etc., correspondientes a las Musas citadas algo antes en el pasaje (*Med.* 831). Por su lado, Eros, que, en la literatura clásica griega, encarna, por lo general, la atracción entre humanos, del mismo o de distinto sexo, en cambio, en la secuencia, aparece con un sentido distinto, pues está, en cierto modo, sublimado, carente de las notas habituales referentes a la pasión sexual, pues apunta, en cambio, a las actividades relacionadas con los distintos saberes –Headlam, 1904, 88, apunta que los Amores no aluden aquí a la mera pasión, sino que comportan el temperamento entusiasta capaz de un ardor y devoción tales que llevan al éxito. A ese propósito recuerda un epigrama de Antípatro (*AP*7.14)–. El lector del pasaje advertirá que, poco antes, se habla de unos atenienses de origen divino (los Erecteidas: v. 824) que comían sabiduría, y, ahora, aquí, leemos que Afrodita (Cipris) manda a los amores que tomen sitio al lado de la Sabiduría. En ambos casos el plano divino y el humano están muy cerca, como sucede normalmente en los poemas homéricos. Los versos seleccionados forman parte de un himno eurípideo, dedicado a Atenas, en que se nos presenta una situación ideal, propia del tiempo de los héroes, pero provista de detalles que apuntan a los años en que la obra fue representada. La imagen de Eros como «colaborador» de Afrodita la encontramos después en Platón (*Smp.* 180e), donde Pausanias³³ propone que se llame Pandemo al Eros que colabora con Afrodita Pandemo (Vulgar), y Uranio, al que presta sus servicios a Afrodita Urania. Por lo demás, la presentación de Eros como «colaborador», en general, la tenemos en otros lugares: Platón (*Smp.* 212b: Diotima lo tiene por el mejor colaborador con la naturaleza humana), Zenón (*Fr.* 263.5: se le considera colaborador para la salvación de la ciudad. Texto recogido en Ateneo, 13.561c), Filóstrato (*Im.*1.16.2: Dédalo está sentado ante el artilugio de la vaca y tiene a los Amores como colaboradores para implicar a Afrodita en su tarea), y, finalmente, en los escolios a la *Iliada* (3.425: aquí, en cambio, la vista (*théa*) resulta ser colaboradora de los Amores).

³⁰ *Med.* 840-845.

³¹ Matteuzzi, 1990, 93 indica que *páredros*, en el lenguaje especial propio de la religión, equivale a la divinidad menor asociada a un dios mayor. Mastronarde, 2002, 310, recurre al ejemplo sofocleo (*OC* 1382) donde se habla de «Justicia sentada al lado de Zeus».

³² Personificada. Cf. López Férez, 2002.

³³ Poco se sabe sobre este Pausanias, el mismo personaje que en el *Banquete* jenofonteo (*Smp.* 8.32) es presentado como amante del poeta Agatón y decidido defensor de la pederastia.

[Aunque en el ejemplo, expuesto a continuación, *érōs* no tiene el matiz erótico que hemos visto antes, lo he aportado como muestra de un deseo muy profundo, completado, además, con un genitivo objetivo que plantea dificultades por un posible doble sentido, evitado por el autor. Efectivamente, en la ya aludida entrevista Medea-Egeo, ésa quiere asegurarse de que el monarca ateniense la protegería cuando se viera en el exilio, y, para convencerlo, le desea que pueda tener hijos:

¡Ojalá el deseo de hijos (*érōs...paidōn*), por obra de los dioses,/te sea cumplido, y tú mismo mueras dichoso!³⁴

Es de señalar el fuerte hipérbaton entre el sustantivo examinado (2ª palabra del verso 714) y su régimen en genitivo (2ª palabra del verso siguiente), pues hay cinco vocablos entre ambos. La dislocación sintáctica puede deberse a que la relación léxica de *érōs* con un genitivo objetivo referido a una persona³⁵ (*paidōn*) es aquí la primera vez en que se nos muestra ajeno al terreno sexual, tal como la encontraremos asimismo en otro lugar eurípideo (*Io*. 67. Véase nuestro apartado 8), una innovación semántica de nuestro trágico³⁶. El trágico eligió quizá el hipérbaton sintáctico porque, por lo demás, la distribución sintáctica *érōs paidōn* hace referencia a la pasión erótica por los niños, la pederastia: cf. Teognis (1350, 1369; en ambos, con genitivo del singular), Platón (*Smp*. 181c), Heraclides Póntico (*Fr*. 65.3. Texto tomado de Ateneo, 13.602a), etc.].

3. *Hipólito*³⁷ (20).

Es la tragedia que contiene mayor número de apariciones del término estudiado, que, dentro de esta pieza, sin excepción, o tiene sentido erótico o alude al dios pertinente.

3.1. En el prólogo, Afrodita cuenta dónde, por su propia voluntad, surgió la pasión erótica de Fedra hacia Hipólito³⁸, el hijo de Teseo, esposo de la última:

³⁴ *Med*. 714-715. Véase *Io*. 1227, donde también leemos la expresión «deseo de hijos», como aquí. Allí con referencia a Creusa, que, tras acudir a Delfos con el deseo de obtener, de parte de Febo, hijos, había terminado por aniquilar su vida y sus hijos. La secuencia es muy discutida, y, según algunos, un añadido innecesario: cf. Owen, 1963, 151.

³⁵ Véase el apartado 2.2, donde el objeto directo es una cosa: el lecho definitivo, a saber, la muerte.

³⁶ Cf., además, el espurio *Fr*. 1132.6: deseo de hijo varón. Consúltese nuestro apartado 12.16.

³⁷ Pieza del 428 a. C. La bibliografía sobre esta pieza es enorme. Selecciono algunas aportaciones relevantes para nuestro objetivo: Fauth, 1958, 1959; Yohannan, 1968; Dingel, 1970b; Bremer, 1975; Craik, 1987; Segal, 1989; Danek, 1992; Luppe, 1994; Beltrametti, 2001; Schlesier, 2002; Silva, 2016.

³⁸ Acerca del llamado motivo de Putifar (la madrastra que se enamora de un hijastro joven) al que le declara su pasión, y, en general, la mujer casada que le hace proposiciones sexuales a un joven), véanse Yohannan, 1968; Kugel, 1990; Cavan, 1998; Goldman, 2005.



Tras verlo, Fedra fue apresada (*katéscheto*) en su corazón (*kardían*)/por amor terrible (*éroti deinôî*), según mis designios (*bouleúmasin*)³⁹.

Señalemos seis puntos: 1. Dentro del prólogo, pronunciado por la diosa de los amores divinos y humanos, tenemos cuatro veces el término que estudiamos⁴⁰. No es ningún hecho fortuito, pues la divinidad subraya y repite el concepto esencial sobre el que se apoya toda la trama trágica de esta pieza. Es más, la repetición del vocablo, fundamental en los dominios de Afrodita, sirve también para explicar la oposición frontal entre esta diosa y Ártemis, la casta, protectora de Hipólito, que le rinde culto especial; 2. Los manuscritos presentan la lectura del aoristo *katéscheto*, que ha querido ser corregida por varios intérpretes, especialmente por el imperfecto *kateícheto*. La dificultad (Barrett, 1964, 159) consiste en que dicho aoristo medio de un compuesto de *écho* funciona como pasivo cuando aparece con un dativo agente. La construcción, ya homérica y empleada por los líricos, la ofrece Heródoto y la heredó el ático en bastantes ejemplos (Eurípides, *HerACL.* 634; Platón, *Sph.* 250d, *Tht.* 147d; etc.; Isócrates, 19.11; etc). Aunque los críticos no suelen detenerse en la oposición aspectual aoristo («puntual»)/imperfecto («durativo»), la presencia del imperfecto aludiría a una acción que ha ido desarrollándose poco a poco, frente al sentido del aoristo; 3. La expresión preposicional «en su corazón» (*kardían*) es la versión aproximada de lo que es realmente un acusativo de relación en griego, indicador de la parte anatómica que ha sido objeto del apresamiento: «en cuanto al corazón». El sustantivo *kardíal kratía* –en su variante jonia (*ā>ē*)– lo registra Homero (59), lo recogen los líricos y especialmente los trágicos (A., 31, S., 7, E., 19), Hipócrates (146), Platón (17), Aristóteles (251), etc. Desde los poemas homéricos designa el «corazón», pero también el «asiento de los pensamientos». A su vez, de la íntima relación entre «amor»-«corazón», con la indicación de que el primero se localiza en el segundo, tenemos ejemplos desde Arquíloco (*Fr.* 191.1), Alcman (*Fr.* 59a1-2) y Simónides (*Epigr.* 16.204.1-2). Nuestro trágico vuelve a recurrir a ese paralelo en *Hipp.* 1274, del que hablaremos. Posteriormente cabe leerlo en Apolonio de Rodas (3.296-297), Aquiles Tacio (2.5.2), etc.; 4. Recordemos que *deinós* (relacionado con *deidō*, «temer») amplía su espectro semántico desde Homero («terrible», «espantoso») para significar, ya en el siglo V, «poderoso», «extraordinario», «elocuente». Constituye una pareja con el término que nos ocupa desde Hesíodo (*Fr.* 298), Esquilo (*Eu.* 865, «amor terrible por la fama»), y nuestro tragediógrafo (aparte del pasaje que vemos ahora, consta en *IA* 808, *Fr.* 138a.1, 661.21, 850.2, textos de que nos ocuparemos después). En la literatura posterior la recogen Jenofonte (*Cyr.* 5.1.24), Platón (*Phdr.* 250d; *Tht.* 169e), etc.; 5. La estrecha asociación de «Cipris» con *boúleuma* («designio», «decisión») la vemos asimismo en Sófocles (*Fr.* 941.17, texto recogido por Estobeo, 4.20a.6). Dicho

³⁹ *Hipp.* 27-28.

⁴⁰ *Hipp.* 28, 32, 39, 41.



sustantivo, presente en griego desde Esquilo (10), Píndaro (3) y Sófocles (13), es bastante usado por Eurípides (43), con preferencia en *Medea* (9) e *Hipólito* (5)⁴¹; 6. El texto trágico no indica expresamente dónde se enamoró Fedra de Hipólito, pero sí se señala que fue cuando el héroe había ido a presenciar los misterios y a iniciarse en ellos (v. 25: *es ópsin kai télē mystēríōn*), lo cual ha de referirse a Eleusis, donde los cultos místéricos se celebraban cada año en honor de Deméter, Perséfone y Triptólemo. Un escolio a ese verso afirma: «Parece que se habla de los misterios eleusinos» (*Eleusiniakôn*. Cf. también otro escolio al verso anterior).

3.2. La diosa sigue diciendo lo siguiente:

Y antes de volver a esta tierra trocenia,/junto a la misma roca de Palas⁴², visible/
desde esta tierra, un templo de Cipris fundó,/tras concebir, al enamorarse, un amor
extranjero (*erôs érota ékdēmon*), y, en lo sucesivo, / (*sc.* las gentes) nombrarán (*onomá-*
sousin) a la diosa por haber sido fundado en honor de Hipólito⁴³.

Varias observaciones se hacen necesarias: 1. Trecén (o Trocén) era el territorio y la ciudad donde había reinado Piteo, abuelo de Teseo, y estaba situado en el Peloponeso, enfrente de las tierras áticas; el templo fundado por Fedra se alzaba en la Acrópolis ateniense, desde la cual, con tiempo bueno, podía divisarse la costa trocenia, donde entonces estaba viviendo Teseo⁴⁴ con Fedra; 2. En *érota ékdēmon*, acusativo interno etimológico, hay un elemento (*ékdēmon*) que designa a alguien o algo que está en territorio extranjero o ajeno al propio. Aquí, desde luego, parece referirse a Hipólito, el cual, por ser trocenio, se encontraba en territorio ajeno, el de Eleusis⁴⁵, cuando Fedra lo vio. Pero pudiera aludir también a que Fedra ha concebido ese amor en un lugar que no era el propio, a saber, en Eleusis, dado que el palacio real estaba en Atenas. Lo que sí está claro es que Fedra se enamoró de su hijastro cuando ella

⁴¹ Halleran, 1995, 149, apunta la posición enfática del vocablo en el texto que revisamos, pues está al final de una larga exposición pronunciada por la diosa.

⁴² Es decir, la Acrópolis.

⁴³ *Hipp.* 29-33. Halleran, 1995, 149, explica que el trágico está señalando dos hechos muy importantes para la pieza: el amor de Fedra por Hipólito y cómo ésa veneraba y le ofrecía culto a Afrodita. Con esto pueden entenderse bien las palabras del v. 5, cuando la divinidad sostiene que «a quienes veneran mis poderes les doy preferencia (*sébontas tamà presbeuío krátē*)».

⁴⁴ Cf. *Hipp.* 34-37, versos donde la diosa apunta a que Teseo tuvo que marcharse desde Atenas, su verdadera sede, para irse a Trocén, donde estuvo exiliado durante un año, junto con Fedra. El escolio al v. 35 nos indica que el monarca se ausentó de Atenas para huir de la mancha causada por la sangre de los Palántidas (los hijos de Palante, hermano de Egeo), pues tuvo que acabar con todos ellos por haberle disputado sus derechos al reino.

⁴⁵ No hay acuerdo entre los estudiosos sobre las fechas en que Eleusis pasó a depender de Atenas, pues oscilan en situarlas desde la Edad de bronce hasta comienzos del VI a. C. Una opinión extendida es la que sostiene que adjudicar a Teseo la consecución de la unión política entre ambas ciudades pudo ser una noticia propalada en época de los Pisistrátidas: cf. Cosmopoulos, 2015, 10-11.



vivía todavía en Atenas. El texto de la tragedia no nos da más datos, pero todo apunta a que cuando Teseo tuvo que vivir en Trecén durante un año, precisamente entonces, durante ese espacio temporal, la reina había mantenido en silencio el gran amor que había concebido en tiempos pasados, pero que, ahora, se había recrudecido al ver de nuevo a Hipólito, que vivía con su abuelo todavía vivo. Y cabe deducir que en la mansión del citado, la cual ahora pertenecería a Teseo, vivían también éste y Fedra durante el año en que el monarca había estado exiliado; 3. En «nombrarán», realmente una conjetura, hay un problema textual, pues los manuscritos ofrecen *ōnómazen* (imperfecto; *sc.* «nombraba», cuyo sujeto sería Fedra), lectura inaceptable por los editores, pues permitiría pensar que Fedra le daba el nombre de la diosa al fundarlo en honor de Hipólito, cuando, como entienden los exegetas, el amor hacia el mismo es un secreto mantenido durante mucho tiempo en la pieza, hasta tal punto que el silencio le había costado la salud a la antagonista. Por ello, la acción de nombrar el templo, ha de referirse al tiempo futuro.

3.3-4. La divinidad sigue exponiendo sus razones sobre lo que le estaba ocurriendo a Fedra:

Ahora ya, gimiendo y herida/por agujones del amor (*sténousa kakpeplégméné/ kéntrōis érōtos*), la desdichada fenece/en silencio (*sigêti*), y ningún servidor conoce su afección (*nóson*)⁴⁶./Mas este amor (*tónē érōta*) no ha de caer de ese modo (*tautéi... peseîn*)/ y le mostraré la realidad a Teseo y se verá con claridad⁴⁷.

Algunas indicaciones: 1. En primer lugar la repetición del término examinado, reiterado a sólo dos versos de distancia, indica el interés del trágico por subrayarlo y destacarlo como concepto capital para entender la marcha de la obra; 2. Fedra, mencionada por su propio nombre en el verso 27, muestra, en palabras de la diosa, algunos indicadores de la pasión erótica; 3. «Gemir» (*sténō*) en la cercanía del sustantivo que revisamos lo encontramos también en *Alc.* 1079-1080. Eurípides es un innovador en esa distribución léxica, tan rara que no la hallaremos ya hasta Luciano (*DMort.*22.7) y Galeno (5.413.9-11, donde el médico cita el pasaje de *Alceste*);

⁴⁶ Es significativa la repetición del vocablo en la tragedia que revisamos. De cincuenta veces en que consta en el autor, dieciséis están en *Hipólito*: clara o veladamente referidas a la pasión erótica de la antagonista (40, 394, 405, 477, 479, 512, 597, 698, 730, 766, 1306), o vinculadas a la desconocida «afección» padecida por ella (176, 205, 269, 283, 294). Puede afirmarse, pues, sin exageración, que *nóson* es un hilo conductor, un motivo recurrente, un *leitmotiv*, de la pieza. Sobre la pasión amorosa como enfermedad dentro de la literatura griega, se hallan numerosos datos en los estudios dedicados al amor y recogidos en nota 1. Además, acúdase, entre muchos, a Konstan, 1994; S. Cyrino, 1995; Toohey, 2004; Simpson, 2015; etc. En cuanto a la latina, acúdase, por ejemplo a Harrison (ed.), 2005 y 2018 (con otros), Thorsen, 2013; etc. Por lo demás, el lector interesado puede recurrir a la abundante bibliografía dedicada a la cuestión dentro de las principales literaturas occidentales.

⁴⁷ *Hipp.* 37-41.

4. Sobre la relación del verbo «golpear», «aturdir» (*ekpléssō*) con el sustantivo estudiado, véase nuestro apartado 2.1. Como indicamos allí, tenemos ahora una variación sintáctica, pues *kéntrois érōtos*, un dativo instrumental, funciona como agente con el participio pasivo del pasaje. Es nuestro trágico el primero en recurrir a una metáfora de rara presencia en la literatura posterior. La recoge Nono (1.329; 4.217; 6.348; 15.85; 34.24; 42.210; 48.509), Museo (línea 166) y Teodoro Metoquita (*Ético*...23.19), entre otros. Halleran, 1995, 150, apunta que la imagen aparece ya en Esquilo (*Supp.* 109, *kéntron*...*áphlykton*, referido al pensamiento enloquecido) y Simónides (*Fr.* 541.10, con *oístros*, «aguijón»); 5. Innovación eurípidea también es la imagen de «morir en silencio». No leemos nada parecido hasta llegar a una referencia de Elio Aristides (2.397), con respecto a los seres humanos que perecían en secreto. Halleran, 1995, 150, indica que es importante que la afirmación de la propia divinidad sobre que Fedra se estaba muriendo tenga lugar antes de que ésta aparezca en escena. Es una señal muy importante para los espectadores sobre la gravedad de la afección que padece la reina; 6. La imagen de la pasión erótica como «enfermedad» (*nósos*) la hallamos por primera vez en Sófocles (*Tr.* 489-491. Aquí, en realidad, los términos están un poco separados, pues Licas alude a la pasión erótica de Heracles por Yole, y, en seguida, Deyanira afirma que no quiere atraerse una «enfermedad» por luchar contra los dioses)⁴⁸. Si nos ceñimos a los dos términos aludidos en el pasaje eurípideo, nuestro tragediógrafo recurre otras veces a dicha distribución en la tragedia que revisamos (*Hipp.* 392-394, 510-512, 764-766: tendremos que volver sobre ello), y, además, en el *Fr.* 339.4. Otros ejemplos, en Teócrito (2.85.93), Plutarco (*Fr.* 135.2. Cita procedente de Estobeo, 4.20.67), Luciano (*Syr.D.* 17), etc.; 7. La relación de *érōs* con la noción de «caer» es importante en Eurípides. Por un lado está la variante de que el amor cae sobre alguien, idea en que cierto influjo pudo tener el hecho de que aquél vuele por los aires; por otro, la visión de que alguien «cae» en el amor. Lo vemos en el *Fr.* 138.1 (cf. nuestro apartado 12.1.3), y, después, en Josefo (*AI* 11.202), Procopio (*Ecphr.* 283), Juan Malalas (*Chron.* 5.7), Coricio (32.2.29), Dígenes Acritas (1.51; 73), etc. El trágico es también el primero que pone en relación *eros* con la noción de «volar» (*poté-omai*): *Hel.* 667. Otras apariciones de esa conjunción léxica las tenemos en Aristófanes (*Au.* 703.704), Alexis (*Fr.* 20.3: texto recogido por Ateneo, 13.562cd, y Eustacio, *In. Il.* 3.647.10), Longo (2.7.1), Libanio (*Ep.* 660.1), Nono (2.223), etc.

⁴⁸ La fecha del estreno de las *Traquinias* sofocleas es muy discutida, pero parece imponerse una datación anterior al 430 a. C. Así, P. E. Easterling (1989: 23. Se trata de su edición de la pieza, Cambridge, Cambridge University Press, 1982¹; 1989²) se inclina por los años 457-430, sin precisar más. Por otra parte, casi nadie apoya hoy la tesis de Wilamowitz, según la cual la obra sofoclea es posterior al *Heracles* de Eurípides: Cf. U. von Wilamowitz Moellendorff, *Euripides. Herakles*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, reimp. de 1895², 2: 153).



3.5. Dentro del episodio primero⁴⁹, Fedra les habla a las mujeres treceñas del Coro:

Quando el amor me hirió (*m'érōs étrōsen*), miraba cómo/lo soportaría del mejor modo. Comencé por esto: ¡ callar y ocultar esta enfermedad (*sigân tēnde kai krýptein nóson*).⁵⁰

Dos elementos esenciales de estos versos son: 1. La imagen de que el amor hiera. Cabe precisar que el verbo *titrōskō* corresponde a un grupo de términos que contienen la idea de «perforar», «herir profundamente», «de parte a parte». Desde Esquilo contamos con un buen precedente literario (*Fr.* 44.1-2, correspondiente a las *Danaides*: «el puro Úrano desea perforar (*erāi trōsai*) a Tierra/ y el deseo de conseguir matrimonio (*éros...gámou tycheîn*) posee a Gea»). Tras nuestro trágico señalaré dos ejemplos entre muchos: Jenofonte (*Mem.* 1.3.13, con una magnífica explicación sobre denominar «arqueros» (*toxótai*) a los «amores», porque los jóvenes hermosos hieren desde enfrente. Algunos editores secluyen el pasaje) y Máximo de Tiro (19.5); 2. Con respecto a «callar y ocultar esta enfermedad», si nos detenemos en el primer verbo, cabe aportar un curioso texto de Areteo (*CD* 1.1.2) donde el médico recomienda que el enfermo no debe mantener silencio por vergüenza a indicar su enfermedad. En punto al segundo, «ocultar», contamos con una importante referencia de Luciano (*Syr.D.* 22) en la que Estratonice (aquí esposa del rey asirio), enamorada de Combabo⁵¹, «al principio era sensata y ocultaba su enfermedad»⁵², hasta que, tras embriagarse, le declaró su pasión.

3.6. Desde este apartado hasta el 3.12-15 recogeremos, dentro del episodio primero, diversos contextos correspondientes al diálogo entre la nodriza y Fedra. La primera quiere saber qué afección aqueja a su señora, incitándola a que, dejando su silencio, diga qué le ocurre. No obstante la antagonista, aludiendo a dos amores ilícitos o irregulares de sus familiares más directos, dice frases crípticas que no disipan las dudas de la nodriza. En primer lugar apunta a su madre, y, a continuación, a Ariadna, su hermana. Me limitaré al primer caso:

Fedra.-¡Oh madre desdichada! ¡Qué pasión amorosa deseaste! (...*hoïon, mēter, ērásthēs éron*).

Nodriza.-¿La que tuvo por un toro, hija? (*hòn ésche taúrou, téknon?*). Y ¿a qué afirmas eso?⁵³

⁴⁹ Muy extenso (176-524), contiene, como elemento esencial, el diálogo Nodriza-Fedra.

⁵⁰ *Hipp.* 392-394.

⁵¹ Un joven bellísimo de Hierápolis, la Ciudad Sagrada de Siria. Éste la rechazó, pues, hacía tiempo, se había castrado a sí mismo por evitar todo deseo sexual hacia la reina.

⁵² Son relevantes en el pasaje los signos del enamoramiento de Estratonice: se consumía, lloraba a todas horas del día y pronunciaba sin cesar el nombre de su pasión.

⁵³ *Hipp.* 338-339.

Un escolio al primer verso indica que la heroína quiere explicar su amor de forma enigmática (*ainigmatikôs*), y que, de modo muy verosímil, mediante el enigma pide comprensión, en la idea de que tenía adquirida su pasión como propia de sus ancestros y no como error de su naturaleza personal. En todo caso, el trágico es el primero en usar *éros*, con declinación temática, como objeto interno etimológico de *éramai*, construcción que no tiene continuidad literaria. Sí hallamos, en cambio, la distribución donde aparece dicho verbo cerca de *érôs*, como objeto directo etimológico: así, por ejemplo, en Ario Dídimos (*Liber de philosophorum sectis*, p. 98.1, y en varias secuencias de Plutarco (*Pel.* 4.4; *Marc.* 28.4; *Dio.* 16.2). La pasión bestial de Pasífae hacia el toro es conocida desde Baquilides (*Ditirambo* 26) y varios fragmentos de los *Cretenses* euripideos. Más información en Isócrates (10.27) y Paléfato (sección 2), entre otros.

3.7. Fedra ha manifestado ya su amor, y, además, ha precisado quién es la persona a la que ama: el hijo de la Amazona⁵⁴, cuyo antropónimo, Hipólito, lo pronuncia la nodriza. Ésta, muy preocupada hasta entonces por el estado físico de su señora, ahora, ya, conocedora de la afección que aqueja a la misma, trata de darle ánimos:

Estás enamorada (*erâis*) –¿qué tiene eso de extraño?–, al mismo tiempo que muchos mortales./ Y, entonces, ¿por un amor (*érôtos houneka*) aniquilarás tu vida?/No les interesa, entonces, ni a los enamorados (*tois erôsi*) de sus vecinos,/ ni a los futuros, si es que resulta preciso que mueran[...]/⁵⁵.

En el plano de la distribución de los términos es relevante que en tres versos seguidos (439-440-441) haya sendos vocablos relacionados con el concepto estudiado (subrayados en el texto ofrecido): verbo-sustantivo-verbo (participio de presente). Es un amontonamiento léxico usado por la nodriza con el fin de convencer a Fedra de que no le está ocurriendo nada raro. Veamos algunas consideraciones: 1. La insistencia en que es algo que les sucede a los mortales (en versos posteriores, la nodriza recurrirá también a ejemplos divinos: Zeus-Sémele, Eos-Céfalo) es un argumento importante en pro de la normalidad del sentimiento expresado por la antagonista; 2. Contra lo que Fedra había padecido y hecho hasta el presente, de tal gravedad que ha estado a punto de costarle la vida, viene otro argumento en pro de que un amor no tiene por qué costarle la vida a nadie; 3. El amor no les interesaría a los enamorados si han de perder la vida; 4. Conviene decir que la forma *erâis* (2ª p. sg. presente ind. de *erâô*, «desear vivamente» > «amar»), registrada sólo doce veces en griego, consta siete veces en nuestro trágico, y dos de ellas precisamente dentro del *Hipólito* (aquí y en v. 350), la única pieza donde tiene que ver con el amor. Que en ambos casos

⁵⁴ *Hipp.* 351.

⁵⁵ *Hipp.* 439-442.



se haga una pregunta (en las dos secuencias formulada por la nodriza) es revelador de la extraordinaria importancia que esa interrogación y la respuesta consiguiente tenían para el público espectador.

3.8. La nodriza, en su alegato, en defensa de Cipris, sostiene que ésta, a quien cede, lo visita con dulzura, mas, a quien lo encuentra altivo y desdeñoso, se apodera de él y lo atormenta; va y viene por el éter y reside en las olas del mar, y de ella surgió todo:

Esta es la que siembra y otorga el deseo sexual (*héd' estîn ē speirousa kai didoûs' éron*),/ del que procedemos todos los retoños que estamos en la tierra (*hoû pántes esmèn hoi katà chthón' ékgonoi*)⁵⁶.

De nuevo leemos una forma de *éros*, con ómicron y declinación temática. Barrett, 1964, 241, comenta que la afirmación sostenida en el pasaje eurípideo, a saber, que el deseo sexual era la fuente de la vida, concuerda con diversas teorías de los antiguos cosmólogos, a tenor de lo que leemos en Hesíodo (*Th.* 116-122, con la secuencia Caos>Gea>Eros), Acusilao (F 6), Parménides (B 13), etc. Con respecto a la idea de «sembrar» en las cercanías del nombre de Afrodita, Nono (*D.* 14.199-200) explica que, cuando Zeus perseguía a Cipris, su hija, para unirse con ella, la diosa logró escaparse, y, entonces, aquél «en lugar de en el lecho de Cipris, derramó en la tierra/ la humedad amorosa de los Amores engendradores de hijos», de donde nacieron los Centauros ciprios de hermosa cornamenta.

3.9. En apoyo de sus argumentos la nodriza recurre al ejemplo de Zeus-Sémele y sigue diciendo:

[...] y saben que en otro tiempo arrebató/a Céfalo hasta llegar a los dioses la de hermosa claridad, Eos,/ por causa del amor (*érōtos hoúneka*)⁵⁷.

Veamos lo esencial: 1. Si unos versos antes, omitidos por nosotros, se ha hablado de Zeus y Sémele, sin más detalles, ahora se recurre a otro ejemplo bastante raro, pues si Sémele, la que tendría a Dioniso de su relación sexual con Zeus, siguió viviendo en Tebas con sus padres (Cadmó y Harmonía), ahora se trata de un asunto diferente, pues Eos⁵⁸ consigue raptar y llevarse a un mortal hasta el Olimpo, es

⁵⁶ *Hipp.* 449-450. Los dos versos son citados por Plutarco, *Amatorius* 756d.

⁵⁷ *Hipp.* 454-456.

⁵⁸ Una diosa menor, como sus hermanos Helio y Selene. Hesíodo (*Th.* 986) indica que Eos unida a Céfalo engendró a Faetonte; por su lado, Apolodoro (1.9.4) señala que Céfalo (hijo de Dión y Diomedes) estaba casado con Procris, hija de Erecteo (rey de Atenas), pero, posteriormente, Eos, habiéndose enamorado de él, lo raptó; en cambio, en otro lugar (3.14.3) lo presenta como hijo de Hermes y Herse: también en este caso Eos se enamoró de él y lo raptó, y, tras unirse con él en Siria, engendró a Titono.



decir, hasta la presencia de los dioses (*eis theotús*); 2. Una innovación eurípidea es el adjetivo *kalliphengés*, «de hermosa claridad», utilizado sólo tres veces en el trágico: aquí, calificando a Eos; en *Tr.* 860, atribuido al resplandor de Helio, y en el *Fr.* 781.224, predicado del propio Helio; 3. La expresión preposicional *érōtos hóinekalhéneka*, con anástrofe, la leemos aquí por primera vez. Sólo lo ofrecerá ya el escolio pertinente, donde se explica que el personaje lo dice en este pasaje por insistencia, pues ya había hecho mención de que también los dioses se enamoran.

3.10. La nodriza recurre a ejemplos varios para convencer a su señora de que no debe ser más fuerte que los dioses, diciéndole, entre otras cosas: «Atrévete a amar. Un dios lo quiso»⁵⁹. Asimismo, habla de recurrir a conjuros y palabras hechiceras para remediar la aficción de la soberana. Ésta lamenta las palabras tan desvergonzadas de la nodriza, la cual le había dicho que era preciso dejarse de rodeos y frases solemnes, pues lo que necesitaba era al varón (v. 491). Fedra le pide que no siga con sus palabras, hábiles pero infames:

[...]Que tengo bien roturada/ el alma por obra del amor (*hypérgasmai...phychèn érōtí*), y, si mencionas de modo hermoso lo deshonesto,/me consumiré cayendo en lo que ahora rehúyo⁶⁰.

Fijémonos en lo esencial para nuestro objetivo: 1. Fedra explica con hermosa metáfora agrícola los sucesivos ataques del amor, pues alude al hecho de que está bien arada, es decir, preparada para las labores del campo, en lo que se refiere a su alma (acusativo de relación). A su vez, el amor (dativo instrumental con función de agente de la acción verbal) es propiamente quien ha llevado a cabo toda la labor. El uso de *hypérgázomai*, «preparar para la siembra», «roturar», es una innovación eurípidea, donde sólo la tenemos dos veces. Si en este caso está relacionada con actividades amorosas, en el otro pasaje (*Med.* 871), Medea le recuerda a Jasón que ambos habían preparado muchos actos amistosos (*poll' hypérgastai phíla*). Fuera ya del sentido metafórico, el verbo lo leemos con sentido real a partir de Jenofonte (*Oec.* 16.11); 2. La relación íntima entre «alma»-«amor» es innovación sofoclea (*Fr.* 684.1-3), seguida de varios ejemplos de nuestro trágico: *Hipp.* 440, 505, 525-527; *Fr.* 388.1; 431.1-3. Posteriormente, Platón, entre otros, recogió la imagen en varios contextos (cf. *Phdr.* 255d; *Smp.* 186a; *Grg.* 513c; etc.).

3.11. La nodriza vuelve a la carga: conoce medios, no ignominiosos, para que Fedra pueda librarse de su aficción:

Tengo en palacio filtros que hechizan/el amor (*phíltra moi thelktérialérōtos*), y me han venido hace poco dentro de mi razón, / los cuales, ni con actos deshonorosos

⁵⁹ *Hipp.* 476: *tólma d' erōsa. theòs ebouléthē táde.*

⁶⁰ *Hipp.* 504-506.

ni con daño a tu mente, /harán cesar esta enfermedad (*paúsei nósou têsde*), si no te vuelves cobarde⁶¹.

Atendamos a algunos puntos relevantes: 1. La primera correlación entre «filtros»-«amor» la tenemos en los versos antes vistos. Un reflejo de los mismos se ha visto en un epigrama, quizá de Gémino, donde el propio Eros habla de Praxíteles y Friné⁶². Por lo demás, podemos añadir otro epigrama, ahora de Asclepiades⁶³, un fragmento de Mosco⁶⁴ y unos versos de Bión⁶⁵; 2. El término *phíltron* («instrumento de amor», «medio para conseguir el amor», «bebedizo», «pócima»)⁶⁶ conocido por Esquilo (1), Sófocles (2) y Píndaro (2), goza de notable importancia en Eurípides (16). En la literatura posterior destacan, entre otros, Filón (25), Plutarco (11), Gregorio Nacianceno (52), Juan Crisóstomo (171), etc.; 3. Con respecto al adjetivo *thelktérios*, los primeros usos están en Homero (3), Esquilo (5) y Eurípides (3). Halleran, 1995, 193, explica el término como «hechizadores del amor», con dos sentidos posibles: o hechizar el amor de Hipólito, para provocarlo, o engañar el amor que sentía Fedra, para eliminarlo; 4. La imagen de «hacer cesar una enfermedad» está registrada, como primeros ejemplos, en Sófocles (*Ph.* 1424), Heródoto (9.34) y en Eurípides; posteriormente es corriente, por ejemplo en los Tratados médicos hipocráticos (cf. *Aër.* 10; *Flat.* 13;14; etc.).

3.12-15. En el estásimo primero, el Coro, una vez que la nodriza se ha marchado, canta el extraordinario poder de Eros y la destrucción que puede causar. El Coro, mediante dos pares de estrofas, se ocupa en el primero (el único en que nos detendremos) del poder de dicha divinidad, y, en el segundo, se extiende sobre dos ejemplos míticos (Yole y Sémele).

*;*Eros, Eros, que por los ojos/institas deseo (*kat' ommátôn/ stázeis póthon*), llevando dulcel gozo al alma de los que asedias!;/Nunca te me aparezcas con desgracial/ni me vengas sin medida!/Que ni el dardo de fuego ni el de las estrellas es tan intenso/como el de Afrodita que lanza desde sus manos/Eros, el hijo de Zeus (*hēsîn ek cherôn/Érôs ho Diôs páis*).
En vano, en vano, junto al Alfeo/ en la mansión pítica de Febo, /el sacrificio bovino la tierra Hélade lo aumental, mas a Eros, el tirano de los hombres (tôn týrannon andrôn), /el clavero (kleidoûchos) / del gratísimo tálamo de Afrodita, no lo veneramos, / al que destruye a los mortales y les lanza toda desgracial, cuando llega.⁶⁷

⁶¹ *Hipp.* 508-512.

⁶² *AP* 16.205.1-6.

⁶³ *AP* 12.162.2-4.

⁶⁴ Mosco, *Fr.* 3.8.

⁶⁵ Bión, 48-49.

⁶⁶ Cf. la descripción etimológica presente en el *DLE*: «Del lat. *philtrum*, y este del gr. *phíltron*, der. de *phileîn*, 'amar', 'besar'».

⁶⁷ *Med.* 525-543.

Me ceñiré a lo esencial: 1. La repetición del nombre del dios nos permite considerar este estásimo como himno⁶⁸ en honor de Eros, pues, además, el tema esencial es abordar el poder del mismo y la destrucción que puede causar; 2. Vemos que el dios introduce el deseo (*póthos*) en los ojos, poniéndolo gota a gota (*stázeis*) y haciendo que entre en ellos desde arriba hacia abajo (*kat'ommátōn*). Que el *póthos* se manifiesta en los ojos ya lo leemos en Esquilo (*Pr.* 654) y Sófocles (*Tr.* 107), pero la idea de «instilarlo» allí, «ponerlo gota a gota», es una innovación; 3. El calificativo «sin medida» (*árrythmos*) es otra novedad léxica: apunta a lo que no se atiene a medida ni norma, es decir, a lo excesivo; 4. Respecto al dardo de fuego y el de las estrellas ha merecido alguna explicación, como la de Barrett (1964, 260), en el sentido de que ambos tienen en común la luz, y que ésta llega más lejos y con más fuerza que ninguna otra realidad conocida por el hombre. De ahí la alusión a Eros, como divinidad que dispara hasta muy lejos y con gran vigor. Por lo demás, desde Homero (*Od.* 5.479; 19.441) oímos que los rayos de Helio son como proyectiles; 5. Del dardo (*bélos*) de Afrodita tenemos noticias previas en Píndaro (*P.* 4.213, con la precisión de que es «señora de los muy aguzados dardos») y en la *Medea* eurípidea (*Med.* 632-634, donde la diosa los lanza personalmente). En cambio, tanto en este pasaje como en *IA* 548-549, es Eros el autor de los disparos. Si aquí los lanza desde las manos, en nuestro apartado 10.2 leeremos la primera aparición del arco doble como atributo del dios. Véase también el apartado 5.1. Con respecto a la estrecha relación y colaboración entre Afrodita y Eros, consúltese Breitenberger, 2010; 6. Eros es presentado en el pasaje como «hijo de Zeus», verdadera innovación en la genealogía de la divinidad: para Hesíodo (*Th.* 120-122) había nacido de Caos y Gea; según algún relato órfico, salió del huevo puesto por Noche (Aristófanes, *Au.* 692-704); Safo lo tenía quizá por hijo de Úrano y Gea, y Semónides, de Afrodita y Ares (cf. escolio, *A. R.*, 3.26b)⁶⁹. La posición del dios al final de la estrofa es relevante (cf. Barrett, 1964, 260). Efectivamente, quien lea el pasaje en griego podrá comprobar que el nombre de Eros aparece como primera palabra en el primero y último verso de la primera estrofa, lugares, pues, muy enfáticos; 7. El texto alude a los sacrificios de bovinos celebrados respectivamente, para honrar a Zeus, en Olimpia, junto al Alfeo, y a Apolo, en Delfos; 8. Entiéndase *tyrannos* como señor absoluto, dueño, déspota. El sustantivo es conocido desde el siglo VII (Alceo, Semónides, etc.). Los trágicos (*A.*, 8, *S.*, 23, y, sobre todo, *E.*, 91) lo usan bastante. Ahora bien, con este calificativo es la primera vez que vemos a Eros en la literatura griega, y, además, con el genitivo partitivo *andrōn*, «de los hombres», es decir, la indicación expresa de los seres a los que domina. Otra vez tenemos la fórmula en nuestro trágico (*Fr.* 136.1. Acúdase a nuestro

⁶⁸ Cf. Barret, 1964, p. 257; Mantziou, 1981; Martínez, 1988; Furley 2000; Furley-Bremer, 2001, 1.312-316.

⁶⁹ Aparte de lo ya dicho hay quienes postulan como padre a Zéfiro: Eustacio (*In Il.* 2.89), *Etymologicum Magnum* (470. 269: hijo de Iris y Zéfiro) y Escolio a Homero (*Il.* 3.121: nacido de Afrodita y Zéfiro).

apartado 12.1.1). Por lo demás, respecto al par léxico Eros-tirano, véanse en la posteridad, Platón (*R.* 573b; 573d), Luciano (*Hist. Cons.*1), Aristides (41.12), etc.; 9. Clavero (*kleidoûchos*) está acreditado desde Foronis (*Fr.* 4; nos indica que Calítoe era la clavera de la reina olímpica, Hera), Esquilo (*Supp.* 291: Ío habría sido la clavera del templo de Hera en Argos) y Eurípides (tres ocasiones: la presente, *IT* 131 y *Fr.* 752h.28, correspondiente a *Hipsípila*). Punto muy relevante del texto que examinamos es aludir a Eros como el encargado de las llaves (entiéndanse, las que abrían o cerraban la puerta que daba acceso) del dormitorio, la alcoba, de Afrodita; otra innovación es la alusión a ese lugar tan especial, propio de la diosa de los amores de dioses y hombres. Hay que llegar hasta Nono (16.135) y Coluto (140) para volver a encontrar una expresión semejante; 10. «No lo veneramos» (*sebízomen*). Es única en la literatura griega la relación estrecha entre Eros y este verbo. Los escolios lo interpretan, de modo muy lacónico. Explica Barrett (1964, 261) que, frente a lo manifestado en el texto que revisamos, en honor de esa divinidad existía un culto antiguo en Tespias (Beocia), y que en el V a. C. había un santuario dedicado a Afrodita y Eros en la falda norte de la Acrópolis ateniense. Por otro lado, la consideración expresa de Eros como «dios» (*theón*) la leemos en griego a partir de Parménides (28B13D.-K.), Sófocles (*Tr.* 354-355) y, en tercer lugar, Eurípides (precisamente, iremos viendo en este trabajo los *Fr.* 136.1, 269.1, 430.3; cf. nuestros apartados 12.1.1, 12.4 y 12.9). Ya en el siglo IV, véase Platón (*Smp.*178a), etc.; 11. «Que destruye a los mortales». Un escolio a *Hipp.* 542 explica con acierto, a mi entender, «que nos destruye con los amores (*tois érosi*)». Téngase en cuenta que las últimas frases del primer par de estrofas subrayan el poder destructivo de Eros, lo que constituirá el tema esencial desplegado en el segundo par de estrofas del estásimo, donde se alude, sin nombrarlas de modo expreso, a la perdición de la «potra de Ecalia» (Yole) y «la madre de Baco» (Alcmena).

3.16. Al final del episodio segundo, Fedra, enterada sólo a medias por una insinuación del corifeo de lo sucedido (a saber, que la nodriza había hablado con Hipólito diciéndole que aquella está enamorada de él), se dispone a morir. En su última intervención en la escena, entre sus palabras, la antagonista pronuncia las siguientes:

[...]Por amargo amor seré vencida (*pikroû érotos hēsēthēsomaî*)./Mas mal para otro resultaré/ tras morir, para que con mis males sepa/ no ser ufano (*hypsēlòs eînaî*). Y compartiendo esta enfermedad (*nósou*)/en común conmigo aprenderá a ser prudente (*sōphroneîn*) [...].⁷⁰

Elementos dignos de especial interés para nosotros son: 1. Hay un antecedente literario en el siglo VII aportado por Safo, en donde se llama «dulce-amargo» (*glykýprikos*: Sapph. 130.2, con influencia importante en la literatura posterior),

⁷⁰ *Hipp.* 727-730.

al ser no expresado, a saber, Eros. Ahora bien, este dios es calificado directamente mediante el calificativo de *pikrós*, «amargo», a partir de Teognis (1352-1353) y, luego, en nuestro pasaje. Vienen, a continuación, Platón (*Epigr.* 8.2, si no es espurio), Teócrito (1.93), Asclepiades (*AP* 12.50.4), Plutarco (764d), Máximo (24.7), etc.; 2. La imagen metafórica de «ser vencido/a» por el amor es una aportación innovadora de Eurípides. La idea fue recogida con profusión en la literatura posterior: Lisias (79.233c, el *Erótico*, si es auténtico), Jenofonte (*Cyr.* 6.1.36), Platón (*Phdr.* 233c), Josefo (*AI* 1.288; 16.205; 18.72), Alcifrón (4.19.12), Jenofonte de Éfeso (1.3.1), etc. Otra aportación eurípidea es la forma verbal *hēssēthēsomai*, «resultaré inferior a otro» > «seré vencido por otro», utilizada sólo por Eurípides aquí y en *Hipp.* 976, en el mismo lugar métrico que el anterior, pero referido allí a Teseo, quien no está dispuesto a quedar por debajo de Hipólito, y donde un escolio (a *Hipp.* 976.d) lo interpreta como «seré objeto de burla»; 3. Con respecto al adjetivo *hypsēlós* cabe destacar aquí el matiz peyorativo de «ufano», «jactancioso», «orgulloso». Téngase en cuenta que la actitud soberbia, al jactarse de su pureza, es rasgo definidor de Hipólito, insolencia que a la larga le causará ser aniquilado por obra de Afrodita, pues ésta no podía consentir que un humano se enorgulleciera de no rendirse a los actos eróticos protegidos por ella. El adjetivo *hypsēlós*, bastante utilizado en Homero y los líricos, tiene en ellos el sentido de «alto», «elevado», «grandioso», «potente», y se aplica a lugares y personas, con intención positiva, pero desde Sófocles (*Ai.* 1230) y de este texto eurípideo tenemos otro valor con el que se denota un rasgo negativo del comportamiento, a saber, el que apunta a quien es «orgulloso», «prepotente». Véase, después, Platón (*R.* 494d); 4. Con la expresión «compartiendo esta enfermedad» entiéndanse los efectos nocivos, patológicos, generados por la pasión erótica; en ella, por exceso, y en él, por defecto, por su castidad mantenida a toda costa. Un escolio al v. 728 da una interpretación acertada, a mi entender: «y que aprenda a ser moderado y a no ufanarse con las desgracias de los demás»; 5. El verbo *sōphronéō* (y lo mismo le ocurre al adjetivo correspondiente, *sōphrōn*, masculino y femenino, *sōphron*, en neutro), adquiere un matiz especial en esta tragedia, pues si el significado general es «ser prudente», «ser moderado», aquí pasa a tener el sentido de «ser casto», mantener la pureza⁷¹ en el terreno sexual. Además, Hipólito habla con frecuencia de su propia *sōphrosýnē*⁷² (*Hipp.* 80, 949, 995, 1035, 1100, 1365; y, en eso mismo, insiste Ártemis, 1402), y, por el contrario, acusa de carecer de la misma, ya a las mujeres en general (vv. 667), ya directamente a Fedra (1034). De otro lado, es relevante la insinuación de la nodriza (v. 494) con respecto a su señora. Halleran, 1995, 210, subraya que Fedra se ha convertido

⁷¹ Cf. López Férez, 1987. La virginidad femenina en el mundo griego ha merecido varios estudios: cf., entre otras aportaciones, Sissa, 1992; Goldhill, 1995; etc. La masculina, en cambio, ha sido menos trabajada. Con todo, algunos aspectos pueden encontrarse, por ejemplo, dentro del libro editado por McClure, 2002 y el publicado por Brown, 2008³.

⁷² North, 1966, 380, ha visto la relación de ese vocablo con la curación de una enfermedad.



en un instrumento de Afrodita hasta las últimas consecuencias: no tolerará la arrogancia de Hipólito tal como Afrodita ataca a los que se muestran orgullosos con ella. En lo concerniente a la conexión Fedra-Afrodita dentro de la obra, véase Luschnig, 1989, 108. A su vez, Köhnken, 1972, analiza la interacción «hombres»-«dioses» en la pieza que examinamos.

3.17-18. Tras la salida de Fedra, el Coro, en el estésimo segundo, canta una oda dividida en dos pares de dos estrofas cada una. Nos interesa la segunda por los términos allí contenidos. En la estrofa del segundo par se nos habla de cómo partió con mal agüero la nao que traía a Fedra desde Creta hasta Atenas para contraer aquí matrimonio; en la antístrofa se trata cómo la señora concibió, por obra de Afrodita, el amor que la llevaría a la muerte, a saber, ahorcándose en la alcoba matrimonial:

Por ello, con terrible enfermedad (deinài...nósôi)/ de amores no santos obra de Afrodita (ouch hosión erótôn...Aphrodítas),/ (sc. mi señora) vio roto su corazón (phrénas...kateklásthē)./[...] Prefiriendo ilustre fama (eúdoxon...phéman)/ y apartando del corazón (apalllássousá t'...phrenôn) su doloroso amor (algeinòn...érōta)⁷³.

He aquí los elementos más conspicuos: 1. «Terrible enfermedad». Sobre el amor, considerado eufemísticamente, «enfermedad», véase, en especial, nuestro apartado 3.3-4. A propósito del adjetivo *deinós*, cf. nuestro apartado 3.1. El funcionamiento conjunto de ambos conceptos lo hallamos, por primera vez, en Sófocles (*Ti.* 980-981, referido a la «espantosa enfermedad» de Heracles); después en el pasaje que estamos viendo; luego en Aristófanes (*Nu.* 343), Platón (*Prt.* 341b), etc.; 2. «De amores impíos» es el genitivo apositivo o explicativo dependiente de «enfermedad», es decir, equivalente a «enfermedad que eran amores impíos». El adjetivo *hósios* alude a lo que les está permitido, o recomendado, por los dioses a los hombres: «santo», «piadoso», «lícito». Lo registra por primera vez Teognis (132), y es bastante usado por los trágicos (A., 7; S., 8; E. 58: nótese la importancia en nuestro trágico. Son datos del *TLG*). Formando pareja léxica con *érōs* lo constatamos por primera vez en Eurípides, precisamente aquí, y hay que llegar hasta Juan Crisóstomo (61.768.41; quizá espurio) para volver a encontrarlo. Nótese, además, que dicho adjetivo va precedido de «no», con lo que el resultado de la lítotes equivale semánticamente a *anósios*, «impío», presente en griego desde los trágicos (A., 4; S., 9; E., 51) y Heródoto (12); 3. A su vez, he traducido «obra de Afrodita» el simple genitivo *Aphrodítas*, que funciona como genitivo de autor, es decir, el que indica quién realiza la acción apuntada en el concepto regido: «causados por Afrodita». Eurípides es el primero en recurrir a esa distribución sintáctica, bastante rara. No tenemos nada parecido hasta Plutarco (752a. Corresponde al *Amatorius*); 4. «Romperse el corazón». El giro sintáctico

⁷³ *Hipp.* 763-766, 773-775.

(con el verbo *katakláō* y acusativo de relación *phrénas*) es tan raro que constituye un verdadero *hápax* en griego. El verbo en pasiva, «sintió romperse», «vio romperse», es un indicio de la nula participación del sujeto en la acción verbal. Por su lado *phrén* (plural *phrénes*), muy usado desde Homero (341), poco en los líricos, es bien conocido por los trágicos (A., 133, S., 74, E., 181), y preferido a *kardia* (cf. nuestro apartado 3.1 con la distribución de este último sustantivo en los tragediógrafos). Para el hombre homérico las *phrénes* son su «corazón», pero también el «lugar de los pensamientos»; 5. La «ilustre fama». La *phémē* es desde los poemas homéricos «lo que dicen», «lo que se cuenta». De ahí pasó a referirse a lo que se afirma sobre una persona concreta, su «fama». En el plano fonético tenemos aquí una forma artificial, entre el homérico *phémē* y el dórico *phāmā*, a saber, la *phēmā* de los coros trágicos (A., *Supp.* 697, S., *OT* 475, E., *Hipp.* 158, 573, 774, *Io.* 691. Cf. G. Björck, 1950). En el texto examinado dicho sustantivo aparece precisado por *eúdoxon*, «de buena opinión», «famosa», «ilustre». La pareja constituye otro *hápax* léxico en griego; 6. «Apartar de su corazón». Véase un poco antes, dentro de este apartado, el punto 4. Tenemos ahora, a pocos versos de la mención anterior, el genitivo de plural *phrenôn*, que apunta a la separación o alejamiento propio de la noción verbal (*apallássousa*). Por otro lado, que *eros* se asienta en las *phrénes*, lo encontramos ya en Homero (*Il.* 3.442, 14.294) y Píndaro (*P.* 10.60); 7. «Doloroso amor». Otro par léxico innovador, que sólo volvemos a encontrarlo en Opiano (*H.* 4.172). Conviene recordar *Hipp.* 347, donde la antagonista le pregunta a la nodriza qué cosa dicen los hombres que es «amar», y ésta contesta (348): «lo más grato (*hédiston*. Sin olvidar que *hédys* participa también de la calidad de «dulce»), hija, y eso mismo también, al mismo tiempo, doloroso (*algeinón*)».

3.19. El estásimo cuarto (*Hipp.* 1268-1282) es un himno en honor de Afrodita, y en él Eros ocupa lugar muy relevante. La situación es extraña, pues el mensajero se ha marchado y quedan solos Teseo y el Coro. Ahora bien, el asunto cantado, lejos de referirse al malherido Hipólito, con pena inmensa por lo que le había sucedido sin merecerlo, alude al poder omnímodo de la diosa del amor:

*Tú el inflexible corazón (ákampton phréna) de dioses y mortales conduces (ágeis), / Cipris, atacándolo (amphibalôn) al mismo tiempo / en derredor el alado variopinto (ho poikilópteros) / con velocísimas alas (ôkytátôi pterôi). / Vuela (potâtai) por la tierra y hacia el resonante/ mar salado, y encanta (thélgei) Eros a quien en su delirante corazón (mainoménei kradiái) / asalta (ephormásēi) alado de áureos reflejos (ptanòs xrysophaês): / la naturaleza de retoños montaraces y marinos, / y a cuantos la tierra nutre / y a los que el llameante sol contempla, / y también a los hombres (ándras). Sobre todos éstos poder soberano, Cipris, tú sola posees.*⁷⁴

⁷⁴ *Hipp.* 1268-1281.





De nuestro interés son los siguientes elementos: 1. En los primeros tres versos se cierne sobre el espectador, por un lado, la imagen de la caza: la diosa impulsa, arrea (*ágeis*. Uno de los sentidos de *ágō* es arrear animales que van caminando por delante de quien los dirige a alguna parte). Nótese la referencia al corazón (aquí *phréna*) que no cede (*ákamptos*, propiamente, «que no se dobla», o «doblega»), es decir, el de los dioses y hombres que no se rinden ante las exigencias de la diosa del amor. La expresión es única en la literatura griega. Halleran, 1995, 256, puntualiza que *ákamptos* aparece ya en Esquilo (*Ch.* 455), donde el Coro apremia a Electra a ir al combate con ánimo (*ménei*) indomable; 2. Por otro, la idea de simultaneidad del ataque de Eros está expresada mediante un *syn* adverbial. Es decir, mientras Cipris conduce esos corazones, Eros los está asediando con sus vuelos rapidísimos. Ese ataque está expresado con *amphibalón*, verbo entre cuyos sentidos está la de echar la red en torno a algo o alguien. Halleran, 1995, 256, escribe que los tres verbos (*ágō*, *amphibállō* y *ephormáō*) están relacionados con la caza, imagen que evoca el terreno marcial, metáfora asociada con frecuencia a Eros-Afrodita⁷⁵. Señalemos nosotros que en sólo seis versos (1270-1275) se insiste cuatro veces en la condición de alado, dotado de alas, propia de Eros (*poikilópteros-pterōi-potâtai-ptanós*). Nos interesa ahora el primer adjetivo, que sólo aparece en tres ocasiones dentro de la literatura griega: en Prátinas (*Fr.* 1.6; referido a un canto), Eurípides, aquí, y Ateneo (15.617d), que recoge la cita del primero. En nuestro trágico es innovadora y única en su especie la atribución de ese vocablo a Eros: decir que tiene alas de varios colores; 3. Eros vuela hacia la tierra y el mar. En primer lugar «vuela» (*potâtai*, de *potáomai/petáomai*), verbo cuyo sentido principal desde Homero (cf. *Il.* 2.462) se aplica a diversas aves aladas. El movimiento del dios por el aire se dirige hacia tierra o el mar, con lo que tenemos aire-tierra, dos de los elementos esenciales entre los Presocráticos, y, además, el mar; 4. Si *pterón*, «ala», es bien conocido desde Homero, la pareja léxica en que aparece junto a «rápida» es innovadora, propia de nuestro tragediógrafo. La tendremos, de nuevo, siglos más tarde, en Eliano (*NA* 15.22, hablando de las águilas); 5. La relación léxica Eros-«encantar» (*thélgō*) aparece en primer lugar en Sófocles (*Tr.* 354-355, donde el mensajero afirma que sólo Eros, de entre los dioses, había sido capaz de encantar a Heracles para luchar con armas, de modo que derribó a Éurito y destrozó Ecalia a fin de conseguir a Yole, su amada), luego, en este texto euripideo, y, mucho después, en las *Anacreónticas* (59.20), entre otros lugares. Un escolio al verso euripideo, *Hipp.* 1274, indica, con bastante acierto, que la divinidad, respecto a los objetos directos expresados en la secuencia, primero, los encanta, y, después, los engaña. Por su lado, Halleran, 1995, 256, nos recuerda el término *thelsíphrones* (*Ba.* 404), del que hablaremos; 6. El dios, según puede deducirse del pasaje, encanta al animal o a la persona a la que haya asaltado en su corazón enloquecido (*mainoménoi kratiaí*). Esta expresión,

⁷⁵ Para la imagen de la caza en los dramas euripideos, véase Barberi Squarotti, 1993.

bastante rara, la leemos sólo cuatro veces dentro de la literatura griega: en Esquilo (*Th.* 781), después, en nuestro autor (*Med.* 433, y en este lugar, *Hipp.* 1274) y en Opiano (*H.* 2.584). 7. Hay aquí dos elementos dignos de subrayar. En primer lugar, la divinidad «encanta», es decir, actúa con poderes de encantar, hechizar, embelesar, fascinar, engañar. Efectivamente, desde Homero, el verbo *thélgō* tiene esos valores: pensemos en *Od.* 12.40.44, donde se emplea para expresar cómo las Sirenas seducían con sus cantos a los que navegaban cerca de donde ellas vivían, y que, si se aproximaban con su navío, se condenaban a una muerte segura. En segundo lugar es cierto que el dios asalta, pero a quien tiene ya su corazón enloquecido, es decir, poseído o dominado por la *manía*, la locura; 8. La pareja léxica Eros-«asaltar» (*ephormáō*) es otro hápax en griego; 9. También es única en griego la expresión *ptanòs xrysophaēs* (incluida la posible forma jónica-ática *ptēnós*). Este adjetivo, *ptanós*, «alado», «dotado de alas», aquí sustantivado, lo presentan, los primeros, los tres trágicos. El nuestro, con veinte ejemplos, tiene una cierta predilección por el mismo. En cuando a *xrysophaēs*, «de áurea luz», o «áureo resplandor», Eurípides es el segundo en utilizarlo, pues en fecha anterior sólo lo leemos en un fragmento lesbio de autor incierto (*Fr.* 23, donde se aludiría a la «dotada de áurea luz sirvienta de Afrodita»). Si el texto es seguro habría pues una relación directa con el mundo de la diosa del amor); 10. El lector reparará en los varios objetos directos abarcados por el asalto de Eros: todos los animales de montaña y los marinos, y a cuantos alimenta la tierra y a los que contempla el sol, y a los hombres. Es decir, se alude a todos los seres animados. Los hombres (*ándras* en el texto; con valor general: «los seres humanos»), aparecen aquí los últimos, ocupando, pues, un lugar enfático. Es mención única también la pareja *ephormáō-phýsis*. En cuanto a la construcción de *phýsin* más genitivo (*phýsin...skýmnōn*), este caso podría explicarse como explicativo o epexeagético: «naturaleza que consiste en los retoños...»; 11. Halleran, 1995, 257, insiste en la expresión «tú sola» (*móna*), considerándola una exageración retórica, pues el «poder» (*timán*) apunta, no a la naturaleza de Cipris, sino a su extensión sobre los seres dominados; 12. Quien lea el himno a Eros presentado por Sófocles en su *Antígona* (*Ant.* 781-800) observará algunas coincidencias en varios motivos: Eros va y viene sobre el mar y por agrestes moradas; no se le escapan ningún dios ni hombre; el que lo tiene, enloquece.

3.20. En el episodio quinto, Ártemis, la divinidad protectora de Hipólito, dialoga con él, ya a punto de morir. Es una escena peculiar, donde la diosa no es vista por el protagonista, el cual siente, en cambio, la presencia de la misma. Aquella, que ya no puede defenderlo, tomará venganza con sus flechas inevitables contra el mortal que le sea más querido a Afrodita, su diosa rival. Además, habla de los ritos⁷⁶ que instaurará en honor de Hipólito, y afirma lo siguiente:

⁷⁶ Barrett, 1964, 412, señala cómo al final de casi todas las tragedias conservadas de Eurípides encontramos una profecía, la institución de un culto o alguna explicación etiológica referente al mismo.



Y, no, por caer carente de nombre, / Eros, el de Fedra hacia ti, quedará en silencio (*kouk anónymos pesòn/érōs ho Pháidras eís se sigēthēsetai*)⁷⁷.

Algunas indicaciones: 1. Es una innovación lo de caer sin nombre (*anónymos*), es decir, de modo anónimo. Sólo lo ofrece nuestro trágico, quien lo presenta otra vez en *Tr.* 1319, lugar en que el Coro alude a cómo las cautivas troyanas caerán de modo anónimo en la tierra patria; 2. La imagen de Eros que cae en algún sitio o sobre alguien lo hallamos ya en Sófocles (*Ant.* 782), donde podemos deducir que, al poder moverse por encima del mar, es un ser que vuela, y, de ahí, lo de caer en algún lugar; 3. «Eros, el de Fedra»... es una libertad sintáctica en virtud de la cual el poeta retrasa el artículo determinante de algún sustantivo relevante y lo pone a continuación con un genitivo íntimamente ligado al sustantivo anterior (cf. *Cyc.* 585: *egò gār ho Diós*, «yo, en efecto, el hijo de Zeus»; *Supp.* 831: *phlogmòs ho Diós*, «llama, la de Zeus»); 4. Halleran, 1995, 266, observa que el adjetivo *anónymos* está en correspondencia con el mismo término avanzado en el v. 1 por la propia Afrodita, que habla de sí misma como divinidad importante y no «carente de nombre», e inmediatamente afirma que se llama Cipris. Notemos nosotros que el mismo concepto se dice allí de la diosa y ahora aquí de Eros. El léxico, pues, une también inextricablemente a ambas divinidades; 5. Considérese *Pháidras* como genitivo subjetivo, equivalente a «Eros, el que experimenta Fedra»; 6. Repárese en la construcción preposicional *eís se*, «hacia ti», acusativo de dirección. Es otra innovación sintáctica eurípidea expresar con tal giro de acusativo preposicional la persona o cosa hacia la que se manifiesta el deseo erótico: cf. asimismo el *Fr.* 331.1. Posteriormente la leemos también en Sófocles (*OC* 436. Obra del 401 a. C.) y autores ulteriores.

4. *Suplicantes*⁷⁸ (2).

4.1. Como prueba de la riqueza semántica del término estudiado ofrezco los dos ejemplos siguientes, aunque ninguno de ellos corresponde al terreno amoroso, sino que apuntan a un gran deseo por algo material o inmaterial. Dentro del episodio primero se encuentra el diálogo esticomítico entre Adrasto, rey de Argos, y Teseo, rey de Atenas. Nos detendremos en la pregunta del segundo sobre por qué había decidido casar sus hijas con dos que no eran argivos (a saber, Tideo y Polinices):

¿A qué deseo de ese parentesco (*tin' eís érōta tēsde kēdeías*) llegaste?⁷⁹

El genitivo *tēsde kēdeías* es objetivo, funciona como el complemento directo que esperaríamos si tuviéramos aquí el verbo «desear». Adrasto había decidido

⁷⁷ *Hipp.* 1429-1430.

⁷⁸ Obra quizá del 424 a. C.

⁷⁹ *Supp.* 137.



casar a sus hijas con los ya referidos haciendo caso a un oscuro oráculo de Febo. En la literatura griega no hay más ejemplos en que aparezca la pareja *érōs-kēdeia*.

4.2. El diálogo Teseo-Adrasto continúa. El segundo aconseja que el rico mire al pobre, y que éste ponga sus ojos en el rico, añadiendo:

Para que el deseo de riquezas (*chrēmátōn érōs*) le posea⁸⁰.

Presente aquí por primera vez la pareja léxica *chrēma-érōs*, concretamente en la estructura morfológica y sintáctica ahora ofrecida, donde el primer término funciona como genitivo objetivo del primero, volvemos a encontrarla en Filón, *De decalogo* 151, Eliano, *Fr.* 48, Clemente de Alejandría, *QDS* 83, Pseudo-Calístenes, *Historia Alexandri Magni* (gamma) 35a10, etc.

5. *Troyanas*⁸¹ (7).

5.1. Dentro del episodio primero, dialogan Taltibio, heraldo de los aqueos, y Hécuba. El primero recurre a versos dialógicos, la segunda, a versos líricos, dentro de una estructura epirremática. Hécuba pregunta sobre el destino que le había sido impuesto a Casandra, y si se le había concedido vivir alejada del yugo nupcial. Taltibio, que ya había afirmado que Agamenón se la había reservado para él, contesta:

Eros por la joven de furor divino lo asaeteó (*érōs etóxeus autòn enthéou kórēs*)⁸².

Varios elementos relevantes se nos muestran en el verso: 1. La pareja *érōs-toxeiō* (este verbo significa «disparar el arco») es una innovación literaria. Véanse también *Fr.* 850.1-2 (Cf. apartado 12.14.1), pero en ese caso se trata de *érōs* con el sentido de ambición, deseo exagerado, y, además, el apartado 10.2. En la literatura posterior, ciñéndome a las secuencias donde el deseo sexual, como sentido relevante del concepto examinado, usa el arco con indicación o no de contra quién lo dispara y de lo que proyecta con él, la hallamos en Nono (29.333, dispara contra Afrodita; 42.33, lo hace contra Baco; 48.265, en general), Himerio (9.198, en plural, los amores), Nicetas Eugenio (*De Drosillae et Chariclis amoribus* 3.234) y Coricio (5.22); 2. Entiéndase el genitivo *enthéou kórēs* como objetivo, dependiente del sustantivo estudiado y equivalente en el plano funcional a un complemento directo. La pareja léxica *éntheos kórē* es una primicia euripídea que no cuenta con huellas en la literatura posterior; tanto

⁸⁰ *Supp.* 178.

⁸¹ Pieza del 415 a. C.

⁸² *Tr.* 255.



aquí como en *El.* 1032 apunta a Casandra, por su relación estrecha con Apolo. Un escolio al verso que revisamos justifica *éntheos* por la relación de aquélla con la mántica. Ahora bien, la primera vez que el trágico usa la íntima relación entre los conceptos ya vistos (*éntheos, kórē*), si bien, en una disposición sintáctica distinta –pues, mientras *éntheos* es un nominativo concordado con el sujeto de la oración, la antagonista de la pieza, *kórē* es un vocativo referido a la misma–, se trata de *Hipp.* 141, verso rico en escolios, donde el Coro, apuntando a Fedra, se pregunta si ésta sufre accesos de locura (*phoitâis*) a causa de estar poseída (*éntheos*) por Pan, Hécate, los venerables Coribantes o la madre montaraz (*sc.* Cíbele); es decir, el Coro se percató del desvarío mental de su señora, pero ignora qué divinidad la había trastornado.

5.2. En el mismo episodio, Taltibio le dirige la palabra al auditorio, ante Casandra, la poseída que, forzada a unirse con el jefe de los griegos, había afirmado que acabaría con Agamenón y su palacio:

El gran señor de los panhelenos, /querido hijo de Atreo, amor elegido por esta/
ménade prometió (*têsd' êrôt' exáireton/mainádos hypéstē*)⁸³.

Unas aclaraciones permitirán entender mejor el pasaje: 1. Tómese *têsd'... mainádos* como genitivo objetivo de *êrôt'*, es decir, equivalente por su función a un objeto directo, si tuviéramos el verbo correspondiente al sustantivo del que depende: «amar a ésta...»; 2. Ese «amor» había sido elegido (*exáireton*), porque, a diferencia de otras esclavas troyanas sorteadas al final de la guerra, fue el propio Agamenón el que la había seleccionado para sí (cf. *Tr.* 249); 3. El vocablo, aquí sustantivado, *mainás*, sólo aparece una vez en Homero (*Il.* 22.460), pero dotado del sentido de «bacante», «poseída por Dioniso». Término muy poco usado en Píndaro, Esquilo y Sófocles (una sola aparición en cada uno), disfruta de especial acogida en la tragedia eurípidea (25). En este autor tenemos dos sentidos distintos: por un lado el de «enloquecida», «poseída por un dios», siempre atribuido a Casandra (*El.* 1032; *Tr.* 307, 349, 415; un caso especial es *Tr.* 172, donde Hécuba, la madre, habla de su hija la poseída (*sc.* por Apolo), pero dos versos antes la había considerado «arrebatada por Baco» (*ekbakcheiúosan Kassándran*); y, por otro, «inspirada por Dioniso», «bacante» (*Io.* 552; *Ph.* 1752; y, sobre todo, en *Ba.* 52, 102, 224, 570, 601, 829, 915, 956, 981, 984, 1023, 1052, 1062, 1075, 1107, 1143, 1191, 1226. En esta tragedia, pues, son un verdadero hilo temático permanente, como parte esencial en el rito báquico); 4. *hypéstē* (de *hyphístēmi*) tiene, desde Homero, entre sus valores el de «prometer», especialmente cuando quien habla es una autoridad relevante.

5.3. Por su interés ofrezco otra secuencia donde el vocablo estudiado no funciona en el terreno de la pasión amorosa. Efectivamente, todavía en el mismo episodio

⁸³ *Tr.* 413-415.

del texto anterior, Casandra, ante Taltibio, predice los sufrimientos de Odiseo durante los diez años que duraría la vuelta a su hogar. Menciona, en nominativo-sujeto, una serie de personajes o elementos que sabrían lo que ella acababa de mencionar, y, en ese sentido, constan Caribdis, Cíclope, Circe, los naufragios en el mar «y los deseos de loto» (*lōtōû t'érōtes*)⁸⁴. En este ejemplo el término que revisamos tiene el sentido de «deseo intenso» por algo, expresado en genitivo. La expresión es única en griego. Sólo Hesiquio la recoge en su *Léxico* (*lambda*.1528) y explica: «planta dulce, de donde (*sc.* se hacen) las embocaduras de las flautas».

5.4-5. En el estásimo segundo, antístrofa segunda, el Coro se ocupa del tema troyano, y, dentro del mismo, se detiene, de modo velado, en la relación de Eros con el juicio de Paris:

*¡Eros, Eros, que a los palacios dardáneos⁸⁵ viniste un día!, atendiendo a las uránidas⁸⁶!
¡Cómo en otro tiempo ensalzaste en alto modo a Troya, ¡al establecer lazo familiar⁸⁷
con dioses!⁸⁸*

Es una novedad literaria adjudicar a Eros la intervención en el Juicio de Paris, así como haber facilitado la unión de dos dioses con dos troyanos ilustres (a saber, Zeus con Ganimedes; Eos, con Titono). El Coro lo expresa de forma casi enigmática, difícil de entender⁸⁹. La repetición del nombre del dios más la alusión a su actividad permiten pensar en un himno en miniatura.

⁸⁴ *Tr.* 439. Breve alusión al episodio de los lotófagos. Ammendola, 1917, 40, explica lo esencial. Efectivamente, Odiseo, dentro de la *Odisea* (*Od.* 9.52-104), relata cómo, arrastrado por fuertes vientos en compañía de sus compañeros, llegó con sus naves a la tierra de los Lotófagos y mandó a dos hombres más un heraldo para que se enteraran de dónde estaban. Éstos, en cambio, fueron invitados por los habitantes a que probaran el loto, y, tras hacerlo, ya no querían regresar a las naves. El héroe tuvo que obligarlos a volver, meterlos en las naves y atarlos bajo los bancos de las mismas. Así partieron de allí y poco después arribaron a la tierra de los Cíclopes.

⁸⁵ Aquí equivale a «troyanos». Dárdano, hijo de Zeus y de la Atlántide Electra, fue el antepasado remoto de la casa real troyana. Entre los trágicos sólo lo nombran Sófocles (1) y Eurípides (4, más 8 formas adjetivales).

⁸⁶ Referencia a las tres diosas: Afrodita, Hera y Atenea que tomaron parte en el famoso juicio de Paris. Las tres, en efecto, estaban ligadas en diverso grado con Úrano, pues eran, respectivamente, hija, nieta y bisnieta del citado. El patronímico «uránida» lo vemos por primera vez en Hesíodo (2), y, después, en Píndaro (3) y Eurípides (7), el único trágico que lo utiliza.

⁸⁷ Alusión a dos relaciones familiares surgidas tras sendos raptos: el de Ganimedes realizado por Zeus (a aquél se le había aludido unos versos antes como «niño laomedontio», con la precisión de que llenaba las copas del soberano olímpico. Realmente Ganimedes era hijo de Tros, que fue padre también de Ilo, del que nació Laomedonte, padre, a su vez, de Príamo. El trágico, el único que menciona a Ganimedes, en cuatro ocasiones, es prudente en los vv. 845-846, cuando el Coro afirma: «Y el oprobio de Zeus/no lo diré») y el de Titono (hijo de Laomedonte), por obra de Eos.

⁸⁸ *Tr.* 840-845.

⁸⁹ Barlow, 1986, 203, comenta que en los versos anteriores (*Tr.* 820-839) el Coro de cautivas troyanas critica que Ganimedes esté llenando las copas de Zeus y permanezca junto al trono del dios

5.6. Por su posible interés, acudo a otra secuencia donde el sustantivo examinado no entra propiamente en el terreno erótico. Efectivamente, en el episodio tercero, Helena refiere lo ocurrido durante el Juicio de Paris, con las exigencias de cada una de las tres diosas (*Tr.* 924-934). Hécuba, a continuación, desmonta la explicación anterior, y, respecto a la soberana del Olimpo, afirma:

[...]¿Por qué la diosa/ Hera habría tenido tanto deseo de belleza (*tosoûton...êrôta kallonês*)?/¿Acaso para lograr un esposo mejor que Zeus?/90.

De nuevo encontramos el término que nos interesa con el valor de «deseo». Ciñéndome a la relación léxica entre *eros* y el sustantivo *kallonê*, una innovación eurípidea, he localizado algunos textos posteriores en Pseudo-Dionisio Areopagita (*CH* 14.18; *DN* 152.4), Máximo confesor (*Ambigua ad Joannem* 13.3), Focio (269.497b38), etc. En cuanto al sustantivo *kallonê*, registrado en primer lugar por Heródoto (2) y Eurípides (3), cabe decir que nuestro trágico le confiere un sentido especial, pues se trata aquí de la posible belleza de Hera; a su vez, en *IA* 1308, se refiere a la de las tres diosas partícipes en el famoso Juicio, y, en *Ba.* 458, alude a la propia de Afrodita. Es decir, las tres veces en que aparece está relacionado con alguna, o todas, de las participantes en la conspicua competición de belleza. En la literatura posterior el sustantivo es recogido, entre otros, por Eusebio (17), Atanasio (13), Cirilo de Alejandría (33), Juan Crisóstomo (15), etc.

5.7. En el episodio citado, Hécuba sigue desmontando el relato ofrecido por Helena, coincidente, en buena medida, con la explicación mítica más extendida acerca de las causas de la guerra de Troya. Acusa a la griega de haberse enamorado perdidamente de Paris, nada más verlo, sin que Cipris tuviera nada que ver en eso. Por lo demás, entre otros puntos, le critica su comportamiento durante los duros combates entre aqueos y troyanos:

Cuando llegaste a Troya, y los argivos,/siguiendo tu rastro, había combate de lanzas,/ y, si las victorias de éste⁹¹ se te anunciaban, /a Menelao elogiabas para que sufriera mi hijo/, al tener un gran rival en su amor (*êrôtos antagonîstên mégan*)./Mas si ganaban los troyanos, nada importaba éste./⁹²

supremo durante el tiempo en que Troya había sido destruida por las lanzas helenas. Asimismo en versos siguientes al texto que ofrecemos (*Tr.* 845-859), el Coro menciona a Zeus, a quien no se atreve a censurarlo, y a Eos, a la que sí le echa en cara que haya contemplado la aniquilación de la ciudad mientras compartía su lecho con su esposo (*sc.* Titono, no mencionado expresamente) y padre de sus hijos, el que fuera arrebatado por la cuadriga áurea de los astros.

⁹⁰ *Tr.* 976-978.

⁹¹ Menelao, presente en la escena. Lo mismo ocurre con el término «éste», deíctico también, de más abajo.

⁹² *Tr.* 1002-1007.

La imagen del rival en lo referente al amor es única en la literatura griega. Sólo la encontramos aquí. Por cierto, es la primera aparición de *antagōnistēs* en griego. Entiéndase *érōtos* como un genitivo de cualidad equivalente, por su función, a un acusativo de relación. Es la primera vez en que tenemos una distribución sintáctica parecida. De una construcción semejante donde otros términos dependen de *antagōnistēs* tenemos algunos ejemplos en escritores posteriores: cf. Jenofonte (*Hier.* 4.6), Platón (*Lg.* 817b), etc.

6. *Heracles*⁹³ (1).

Por su posible interés, presento otro ejemplo en que el sustantivo examinado no se encuentra en el campo erótico. En efecto, tras el prólogo, a cargo de Anfitrión, abuelo de Heracles, Mégara, esposa del famoso héroe, habla con aquél y le explica que su padre, Creonte, rey de Tebas, tuvo poderío:

Por el cual largas lanzas/saltan con ambición (*érōti*) contra gentes afortunadas⁹⁴.

7. *Helena*⁹⁵ (2).

7.1. En el episodio segundo, dentro de un diálogo parcialmente epirremático entre Helena y Menelao, la primera, como éste le pidiera que le contara desgracias pasadas, habla con él en versos líricos:

Helena.-*Sin que hacia el lecho de un joven bárbaro/ volara el remo (petoménas kōpas) ni volara/el deseo de boda ilícita (petoménou d' éro-/tos adikōn gāmōn)!*...

Menelao.-¿Qué divinidad o destino te arrebató de tu patria?

Helena.-...*el nacido de Zeus, el hijo de Zeus, ¡oh esposo!, <y de Maya>/me condujo dejándome en el Nilo*⁹⁶.

Kannicht, 1968, 2. 195, señala las dos metáforas seguidas: una, el vuelo del remo, y otra, el del deseo erótico, subrayadas mediante la repetición del participio *peto...peto-*, que alude, respectivamente, a la rapidez de los remos y la ligereza del deseo; nos recuerda,

⁹³ Representada por primera vez entre 420-415 a. C.

⁹⁴ *HF* 66. Así lo interpretan los mejores comentarios. Entiéndase por ambición de conseguir ese poder y de eliminar al que lo tiene. Bond, 1988, 79, compara el sentido del término que estudiamos con el que hallamos en el *Fr.* 850.2 (véase nuestro apartado 12.14.1). Por su lado, Barlow, 1996, 128, interpreta aquí *eros* con sentido político.

⁹⁵ Tragedia del 412 a. C.

⁹⁶ *Hel.* 666-671. El hijo de Zeus y Maya es Hermes, no mencionado expresamente en el pasaje, pero sí los nombres de sus progenitores. Precisamente, en *Hel.* 241-248, la protagonista expone en versos líricos que Hermes, enviado por Hera, la había arrebatado mientras cogía flores, y, a continuación, se la había llevado por el éter hasta Egipto.



además, que, en la secuencia acotada, Helena canta en versos líricos mientras que Menelao le responde en trímetros yámbicos. Ahora bien, no estoy de acuerdo con su interpretación en el sentido de que «joven» (*neanía*, genitivo dórico, en la frase *ouk epì barbárou léktra neanía*) pueda concertar con el neutro plural «lechos» (*léktra*). Por mi parte, limitándome a los términos transcritos en cursiva dentro de la secuencia, podría aceptar que *erōtos* sea simplemente el «deseo», pero, con todo, hay dos elementos que nos inclinan a pensar en el sentido erótico que venimos viendo: 1. Llevar el genitivo objetivo «bodas ilícitas» (recordemos, además, que *gámos* es un término polisémico que significa tanto «boda» como «unión sexual», sentidos con los que el trágico juega en varios pasajes). La referencia a «ilícitas», «ilegales», debe entenderse en la idea de que se alude a una mujer casada y con una hija, pero que (según otros relatos míticos) se había marchado a vivir con un joven soltero. La concordancia *ádikos-gámos* es una innovación eurípidea. La tenemos mucho después en Filóstrato (*VS* 2.599), Nono (2.130) y Escolio a Licofrón (60); 2. «Volar» es una capacidad propia de Eros (cf. nuestro apartado 3.19), y, aunque podríamos seguir pensando en el deseo, la asociación del dios con esa virtud sería fácil de captar para el espectador medio.

7.2. En el episodio segundo, Helena les ruega, por separado, a Hera y Cipris que pongan fin a las desgracias en que se ha visto envuelta sin quererlo. Dirigiéndose a la diosa del amor le recrimina con estas palabras:

¿Por qué eres insaciable de desgracias/, ejercitándote en amores (*erōtas...askoûsa*), engaños, inventos falaces/ y filtros que ensangrientan los cuerpos⁹⁷?⁹⁸

La construcción «ejercitar», «practicar», con nuestro sustantivo como objeto directo no tiene ningún reflejo en la literatura posterior. Sin pretender extenderme en el análisis detenido de los otros objetos directos en que Afrodita está ejercitada, diré que Kannicht, 1968. 2. 275, los considera como *instrumenta amoris*, y, además, a propósito de la destrucción sangrienta, cita a Sófocles (*Tr.* 584: referido a Neso) y a esta misma tragedia (*Hel.* 384-385, donde la protagonista, en un canto lírico sostenido frente al Coro, menciona cómo su cuerpo había destruido la ciudadela de Dárdano y a los aqueos).

8. *Ión*⁹⁹ (1).

Veamos, de nuevo, el término revisado con el valor de «deseo». Dentro de su largo prólogo, Hermes cuenta que Creusa, madre de Ión, y Juto, su esposo, son infértiles, a pesar de que éste «había sembrado su lecho»¹⁰⁰ durante largo tiempo:

⁹⁷ La lectura *sómátōn*, «de los cuerpos», es una conjetura de Musgrave (1778), aceptada por varios editores, Diggle entre ellos. Los manuscritos ofrecen *dómátōn*, «de las moradas».

⁹⁸ *Hel.* 1102-1104.

⁹⁹ Estrenada en 413 o 412 a.C.

¹⁰⁰ Metáfora, con sentido eufemístico, para aludir a la relación sexual con su esposa.



Por ello /han llegado a este oráculo de Apolo/, con deseo de hijos (*érōti paidōn*).¹⁰¹

Respecto a la construcción con el genitivo objetivo *paidōn*, cf. nuestro apartado 2.6; von Wilamowitz, 2000 (1926¹), 89, remite, con razón, a *Med.* 714 (véase nuestro apartado 2.6). A su vez, Lee, 1997, 166, recoge varios textos euripideos en que se apunta al ansia por tener hijos (*Med.* 714, *Io.* 1227 (*paidōn...es éron*) y *Fr.* 228a19 (*apaidiai...chrōmenos*) de la tragedia perdida *Arquelao*) y cómo ese deseo incoercible de tener descendencia incitó, a quienes lo experimentaron, a consultar los oráculos (cf. *Med.* 668-681, donde Egeo le confiesa a Medea que venía de consultar el oráculo délfico al que había recurrido en busca de semilla de hijos) y a valerse de otros recursos sobrenaturales.

9. Fenicias¹⁰² (1).

Por su interés, ofrezco otra secuencia donde el sentido del sustantivo revisado no tiene ninguna relación con la pasión amorosa. En el episodio primero, y dentro del diálogo esticomítico entre Eteocles y Polinices, donde ambos sostienen sus razones enfrentadas, sin posible acuerdo ni reconciliación, leemos:

Polinices.- Me colocaré enfrente para matarte (*ktenōn se*). Eteocles.- También a mí el deseo de eso (*kamè toūd' éros échei*) me domina¹⁰³.

Entiéndase el anafórico *toūd'*, un genitivo objetivo, equivalente a «desea eso», como referido a toda la oración pronunciada por Polinices. Craik, 1998, 200, puntualiza que, dentro de nuestro trágico, *eros* puede referirse, aparte de la pasión sexual, a cualquier «deseo», aunque sea una locura (cf. *Ba.* 813. Véase nuestro apartado 11.2). Además, con referencia al enfrentamiento de los dos hermanos, indica la diferencia entre los *Siete contra Tebas* de Esquilo, donde Eteocles, tras el relato del mensajero (*Th.* 631-652), decide hacer frente a su hermano en la puerta séptima (*Th.* 674-676), con la versión euripidea, en que la confrontación fraticida surge por el deseo mutuo de darse muerte, expuesto de manera directa, cruda y rotunda. Añadiré, además, que la pareja léxica *éros*-«matar» es muy rara, de tal modo que un escolio¹⁰⁴ al verso, tras una larga explicación sobre las dificultades sintácticas y acerca del sentido del pasaje, lo explica así: «también yo deseo eso, ponerme enfrente; está claro, que para matarte». Sobre el citado conjunto léxico no hay en la literatura

¹⁰¹ *Io.* 65-67.

¹⁰² Fechable hacia el 410 a. C.

¹⁰³ *Ph.* 622.

¹⁰⁴ Dindorf, *Scholia*..., 3. 174. Texto no recogido en Schwartz.



griega construcciones semejantes, según el *TLG*. No obstante, la *Suda* (*phi*. 690.1-2) nos dice: «Amor que mató; Egisto, por amor (*érōs ho kteínas, ho Aígisthos di'érōtos*)».

10. *Ifigenia en Áulide*¹⁰⁵ (5).

10.1. En el episodio primero, Agamenón, una vez que su hermano, Menelao, se hubiera arrepentido de iniciar la expedición contra Troya si eso suponía que Ifigenia tenía que perder la vida, le habla de este modo:

El desorden entre hermanos (*tarachè d'adelphôn*) se genera por amor/y ambición por sus domicilios (*diá t'érōta gígnetai/pleonexían te dómátôn*)¹⁰⁶.

Tenemos dudas sobre nuestro término, pues, en el plano sintáctico, no está claro si el genitivo *dómátôn*, propiamente «la vivienda», «la casa», pero también, por metonimia, «los familiares», ha de ser entendido regido por los dos sustantivos («amor» y «ambición»). Varios intérpretes se inclinan por entenderlo ligado al último de ellos (cf. Calderón Dorda, 2002, 79). No obstante, en caso de explicarlo como dependiente de ambos, habría que entender un zeugma estilístico, en el sentido de que funcionaría como genitivo objetivo con el primero (amor a su domicilio), pero, con el segundo, bien como explicativo o epexegetico (ambición que consiste en su domicilio, o su familia), bien como subjetivo (sus domicilios son ambiciosos). Recordemos la funesta disputa entre las dos familias a propósito del cordero de oro nacido en los rebaños de Atreo). Otra posibilidad para explicar el pasaje sería considerar ambos sustantivos (deseo y ambición) como sinónimos, en cuyo caso el genitivo objetivo completaría a los dos. En todo caso, la construcción, registrada aquí por primera y última vez, no tiene paralelos en la literatura posterior. Por su lado, Jouan, 1983, 134, sugiere que ambos términos se refieren a las luchas fratricidas entre Atreo y Tiestes, y subraya que tanto *pleonexía* como *taraché* sólo están registrados en estos versos dentro del trágico. Pensamos que esta circunstancia es una muestra de la dificultad del lugar y la complejidad léxica del mismo.

10.2. El Coro, en la estrofa y antístrofa del estásimo primero, elogia la moderación en el amor, pero censura, en el epodo, el conflicto generado por el comportamiento de Paris y Helena.

Felices los que, siendo la divinidad mesurada (metría theou),/de castidad (sōphrosýnas) participan/ en las uniones de Afrodita,/gozando con calma de sus enloquecidos agujijones, cuando ya/Eros de áurea cabellera (chrysokómas Éros) tiende/sus arcos dobles de gracias

¹⁰⁵ Obra del 405 a. C. Firnhaber, 1841, aporta todavía interesantes comentarios.

¹⁰⁶ *IA* 508-509.

(*didym'...tox' enteínetai charítōn*):/ uno, con destino feliz,/el otro, con perturbación de la vida./Rechazo éste de miltáلامo, oh Cipris bellísima, y sea moderado (*metría*)/mi deleite y santos mis deseos y /participe de Afrodita, lmas rechace a la excesiva (*pollán*)¹⁰⁷.

Me ceñiré, sobre todo, al objetivo de este ensayo: 1. La presencia de Eros de áurea cabellera (*chrysokómas*) consta desde Anacreonte (*Fr.* 13.2; recogido por Cameleonte, *Fr.* 26.6, y, posteriormente, por Ateneo, 15.687e). El calificativo lo utiliza otra vez nuestro trágico para referirse a Apolo (*Tr.* 254), precisamente un verso antes de mencionar a Eros (cf. el apartado 5.1). Por lo demás dicho adjetivo lo hallamos aplicado a otras divinidades: Dioniso (Hesíodo, *Th.* 947), Céfiro (Alcmán, *Fr.* 327.3), Apolo, de modo especial (Píndaro, *O.* 6.41, 7.32; *Fr.* 52e41; Eurípides, *Supp.* 975, *Tr.* 254, *IT* 1236; Aristófanes, *Nu.* 217), etc.; 2. Es la primera vez en que tenemos el triple juego léxico *Éros-enteínō-tóxon*. Contamos con dos ejemplos en la literatura posterior en donde los tres términos están íntimamente ligados: Menandro rétor (404) y Nicetas Eugenio (*De Drosillae et Chariclis amoribus* 2.261); en Aristeneto (1.10.17-20) hay otro pasaje donde la relación entre ellos no es tan estrecha. Por otro lado, es Esquilo el primero en relacionar los términos *enteínō-tóxon*: cf. *Fr.* 83.4, que corresponde a las *Tracias*. A continuación, viene nuestro trágico. Véanse otras dos secuencias: *Supp.* 745, donde Adrasto se refiere a los hombres que tienden el arco más de lo oportuno; y *Supp.* 886, pasaje en que el mismo personaje habla de Hipomedonte, el cual tendría el arco siendo un niño, pues deseaba presentar un cuerpo útil para su ciudad. En la literatura posterior selecciono algunos usos: Jenofonte (*Cyr.* 4.1.3), Platón [*Amat.* 135a], Aristóteles (*P.* 1455a14), Aristófanes de Bizancio (*Epit.* 2.512), los *Setenta* (con 19 ejemplos), etc.; 3. La relación *didymon-tóxon*, innovación de Eurípides, el único que la registra, la citará dos veces Ateneo (13.562e; además, en el *Epítome* 2.2.104.16); 4. Respecto a *charítōn*, dependiente de *tóxa*, cabe explicarlo como un genitivo explicativo o epexegetico: «arcos que son gracias». Sólo aquí contamos con esa relación sintáctica y léxica; 5. Fuera de lo concerniente a *eros*, conviene reparar en la insistencia de la «moderación», «medura», tanto de Afrodita como del deseo (*sc.* sexual), manifestada por el Coro (*metría...metría*), así como la invocación de éste para que la diosa no sea excesiva (*pollá*, con vocalismo dórico). En cuanto a la «castidad» (*sōphrosýna*), véase nuestro apartado 3.16.

10.3-4. En ese mismo estásimo, dentro del epodo, el Coro alude a Paris, el juicio y su encuentro con Helena en la Hélade¹⁰⁸:

¹⁰⁷ IA 543-557.

¹⁰⁸ El texto ofrece serias dificultades en la transmisión y es muy discutido por los estudiosos.



Vacas de buenas ubres se nutrían/, y a ti te enloqueció¹⁰⁹ el juicio de las diosas,/ que te envía a la Hélade./ Ante el trono¹¹⁰ / de adornos marfileños, deteniéndote,/ en los ojos de Helena que de frente te miraban (Helénas/en antōpoīs blephárois) / amor diste (érōta t'édōkas) y por amor/tú mismo fuiste perturbado (érōtí t' autòs eptoéthēs)¹¹¹.

Me limitaré a lo concerniente al Amor: 1. Desde la frase «en los ojos de Helena que de frente te miraban» (*Helénas/en antōpoīs blephárois*), la construcción *en antōpoīs blephárois* es recogida, con ligeras variantes, por Nono (*Par.Eu.Io.* 20.23, 21.70). Nótese la metonimia de *blépharon*, propiamente «párpado», por «ojo»¹¹². El sentido de *antōpós*, primicia euripídea, equivale etimológicamente a «que está enfrente del ojo», y es recogido entre otros léxicos por el de Focio (*alpha*.2149: «que mira de frente») y el de Hesiquio (*alpha*. 5553, «ojo enfrente», y 5554: en éste último ofrece, entre dos sentidos, el de «brillante»). Más relevante, en nuestra opinión, es la precisión de que Paris da amor «en los ojos», es decir, dejándolo caer en los ojos de Helena (cf. nuestro apartado 3.12-15); 2. «Amor diste» (*érōta t'édōkas*) es otra imagen innovadora de la que encontramos algunas huellas en la posteridad: Plotino (6.7.22), Proclo (*In Ti.*3.287.25), Tzetzes (*Chil.* 11.379.560), Planudes (*Publii Ovidii Nasonis Metamorphoseon libri xv graece versi* 10.865-866), etc.; 3. «Y por amor tú mismo fuiste perturbado (*érōtí t' autòs eptoéthēs*)». La combinación léxica «amor» (con las diversas posibilidades sintácticas que apunten a la realización de la acción verbal)-*ptoéōlptoiéō* (en pasiva, «ser perturbado», «ser agitado», «ser conmocionado»), innovación euripídea, la recogen posteriormente, entre otros, Calímaco (*Dian.*191, referido a Minos), y Escolio a Aristófanes (*Nu.* 349c *beta*). La referencia apunta a un autor ditirámico, hijo de Jenofanto, «pues algunos estaban demasiado asustados ante él por causa de un amor vergonzante»).

10.5. A continuación otro ejemplo en que el vocablo de que nos ocupamos no corresponde al campo erótico, pero lo ofrecemos por su interés. Efectivamente, en el episodio tercero Aquiles se presenta para pedirle explicaciones a Agamenón sobre el retraso en partir hacia Ilio con la escuadra, y cuenta cómo sus mirmídones le exigían saber cuánto iba a durar la demora, y pedían que, en caso necesario, los devolviera a su país:

¹⁰⁹ Diggle (1994) lee *émenēt*, imperfecto de *ménō*, «esperaba», pero señalado con la cruz, indicador de texto dañado. En cambio, *émēne*, aoristo de *matnō*, «enloqueció», conjetura de Hermann (1846-1847), es aceptada por numerosos editores: Murray (1909), Jouan (1983), Calderón (2002). Me he inclinado por esta lectura.

¹¹⁰ La lectura *thrónōn* es una conjetura de Hermann (1846-1847), adoptada por bastantes editores. Los manuscritos leen *dómōn*, «casa», «mansión», «palacio». Parece tener más sentido que Paris se detenga de pie ante el trono donde está sentada Helena, y no delante del palacio. Por otro lado las incrustaciones de marfil son más propias de un trono que del exterior del palacio.

¹¹¹ *IA* 579-586.

¹¹² Dicha metonimia la hallamos, por ejemplo, en Sófocles (*Ant.* 104, *Tr.* 107) y también en otro lugar de Eurípides (*Ph.* 543).

¡Tan terrible deseo de esta expedición /ha caído en la Hélade (*hoútō deinós eptéptōk'érōs/ têsde strateías*), no sin intervención de los dioses!¹¹³

La expresión del sustantivo estudiado acompañado de ese genitivo objetivo (equivalente a «desean esta expedición») no tiene paralelos en la literatura griega. Con respecto a *deinós*, cf. nuestro apartado 3.1. Además, hallamos otra innovación: la secuencia *hoútō deinós*, que tuvo bastantes seguidores en la posteridad: Jenofonte (*HG* 5.4.42; *Cyr.* 5.1.24), Demóstenes ([35.49]), Eufanto (*Fr.* 74F1), Plutarco (459f), etc.

11. *Bacantes*¹¹⁴ (2).

11.1. En la estrofa segunda del estésimo primero el Coro manifiesta sus deseos de escapar a tierras donde el culto dionisiaco no estuviera reprimido. En cuatro versos se expresa del siguiente modo:

*¡Ojalá llegara a Chipre, isla de Afrodita, /donde hechizadores del corazón/ de los mortales habitan los Amores (hoi thelxíphrones némon-/tai thanatoîsi Érôtes)!...]*¹¹⁵

Veamos algunos detalles: 1. Dodds, 1970, 123, explica la presencia de Chipre en conexión con el culto a Dioniso, divinidad relacionada con el este y el norte (después, en la misma estrofa, se mencionará a Pieria, la sede de las Musas, el otro lugar adonde el Coro quisiera irse), teniendo en cuenta que dicha isla era considerada a la sazón el límite oriental del mundo griego. Afrodita, por lo demás, aparece asociada en ocasiones con Dioniso, e incluso comparte templos con él (Pausanias, 2.23.8: en Argos; y 7.25.9: en Bura, Acaya). La relación íntima de Afrodita con Dioniso, Eros y las Ninfas la ofrecen ya unos versos de Anacreonte (*Fr.* 12.1-4). Seaford, 2001, 184, apunta que el deseo manifestado por el Coro de escaparse a otro lugar lo leemos también en *Hipp.* 732-751, pero dicho anhelo puede ser una nota característica de los cofrades dionisiacos (el *thíasos*) tal como lo leemos también en *Cyc.* 64-72, donde el Coro lamenta estar lejos de un lugar en que pudiera volar persiguiendo a Afrodita en unión de las bacantes de albos pies; 2. Para el adjetivo *thelxíphrones* recordemos lo adelantado en nuestro apartado 3.17-18, donde veíamos que Eros «encanta», es decir, utiliza sus poderes de hechizador, seductor. La secuencia que ahora revisamos es la única en que se califica a los Amores con dicho adjetivo. Además es la primera ocasión en que aparece ese vocablo, que luego tuvo notable presencia en Nono (6.34; 13.270: el vino; 16.236; 19.22: Baco; 19.89; 31.201;

¹¹³ *IT* 808-809.

¹¹⁴ Tragedia del 405 a. C., como la anterior.

¹¹⁵ *Ba.* 402-405.



46.45; 48.477), y consta asimismo, entre otros lugares, en las *Argonáuticas* órficas (481). El término, no comentado por ningún léxico griego, es un compuesto de rección en que el primer elemento rige al segundo, el cual funciona como objeto directo del primero. Así, pues, equivale a «que encantan los corazones». Recordemos lo ya dicho a propósito de *phrén* (gen. *phrenós*) en el apartado 3.17-18. Ahora tenemos una vocalización con timbre *o* (*-phron-*), elemento formador de numerosos derivados: Cf. Chantraine, 1968, 128; 3. Dodds, 1970, 124, entiende que *thanatoîsi* va ligado a *thelxíphrones*, pero no añade más indicaciones. De respetar esa estructura sintáctica la interpretación de dicho dativo puede ser variada, pues, entre otras posibilidades, podría tratarse de un dativo propio que señalaría a las personas que poseen esos corazones, es decir, los mortales («corazones de los mortales»), pero también cabría entenderlo como dativo de interés: «corazones en provecho de los mortales».

11.2. De nuevo ofrezco una secuencia en que el sustantivo estudiado no está en el campo del deseo erótico, pero relevante por su interés. Ya en el episodio tercero nos detenemos ahora en el encuentro entre el «extranjero» (*sc.* Dioniso) y Penteo. Aquél le pregunta si desearía ver a las bacantes acostadas por el monte, y éste contesta que estaría dispuesto a pagar mucho oro por conseguirlo. De nuevo, el primero afirma:

Penteo.- ¿Por qué has caído en un gran deseo de eso (*τί d' eis érōta toûde péptōkas mégan?*)^{116?117}

Dos veces leemos en el trágico el adjetivo *mégas* atribuido a *erōs*. Cf. nuestro apartado 2.5, referente a *Med.* 698. Por otro lado, para la imagen de que *erōs* «cae», acúdase a nuestros apartados 3.3.3-4 y 3.20. Acerca de la idea de que alguien cae en el amor, véase nuestro apartado 12.1.3. En mi opinión, el trágico juega aquí con un valor relevante en el término que revisamos: «deseo», sí, pero tan intenso que llega a convertirse en algo patológico. Pensemos que ese anhelo irrefrenable de Penteo por ver a las bacantes le costará la vida poco después. Seaford, 2001, 213, ha señalado que, en la secuencia, *eros* puede considerarse el deseo intenso de ser iniciado en el grupo místico. Cita varios ejemplos con el verbo relacionado (*Esquilo, Fr.* 387; *Platón, Phdr.* 251-252; *Máximo de Tiro*, 39.3). Y tal como la pasión de Penteo es ambivalente (cf. *Ba.* 814 donde afirma que le apenaría ver a las bacantes totalmente embriagadas), asimismo, varios de los pasajes mencionados, muestran que, en las etapas preliminares, el deseo intenso está ligado a una actitud negativa ante los misterios. Añádase, además, que, en Teócrito (26.7-10), Penteo espía a las bacantes mientras sacan de la canasta los objetos sagrados que no deben ver los profanos.

¹¹⁶ Es decir, el anafórico apunta a lo afirmado dos versos más arriba: ver a las bacantes acostadas. Las señales de interrogación quieren corresponder al signo griego que la indica.

¹¹⁷ *Ba.* 813.

FRAGMENTOS

12. Encontramos en ellos 32 ejemplos. La presentación de los textos más relevantes será aquí alfabética (entiéndase la correspondiente a la primera letra del título de la obra, según el alfabeto griego), tal como la ofrecen Kannicht y Jouan-van Looy¹¹⁸, citándonos a los aspectos esenciales para nuestro objetivo¹¹⁹. El lector interesado encontrará en ambas ediciones, a propósito de cada obra, mucha información sobre la figura central de la misma, su tradición mítica y el desarrollo de la misma por obra de nuestro trágico.

12.1. *Andrómeda*¹²⁰.

12.1.1. Perseo, antes de marcharse a combatir contra el monstruo marino que amenazaba con devorar a la encadenada Andrómeda, suplica a Eros que le ayude en su empresa:

Y tú, oh tirano de dioses y de hombres (*týranne theôn te kanthrópōn*), Eros, ¡o no enseñes (*mè didaske*) a que los seres hermosos se muestren hermosos, ¡o a los amantes (*toîs erôsin*) de que tú eres artesano (*dēmiourgós*), ¡mientras sufren sus sufrimientos, ayúdalas con buena fortuna, ¡y haciendo eso serás venerado (*tímios*) entre los mortales!, mas, de no hacerlo, por la misma acción de enseñarles a amar (*toû didáskesthai phileîn*) serás privado de las gracias (*cháritas*) con que te honran (*timôsi se*).¹²¹

Algunos elementos relevantes: 1. Para la imagen de Eros como tirano de dioses y hombres, véase nuestro apartado 3.12-15. Si allí se habla simplemente de *andrôn* (equivalente, no a «de los varones», sino a los seres humanos en general) aquí el dominio

¹¹⁸ Téngase en cuenta que éstos numeran los fragmentos dentro de cada pieza, recogiendo, además, la numeración de Kannicht (cf. bibliografía) y Mette, 1981-1982. Además, ofrecen abundante información sobre mito, fecha, lugar, personajes, coro, reconstrucción del drama, bibliografía, iconografía, etc.

¹¹⁹ Indico tanto el número del fragmento como los versos en que aparece el término estudiado. Por razones de espacio, no entro ni en los mitos desarrollados en las piezas pertinentes ni en detalles respecto a los héroes y personajes míticos en ellas citados, salvo lo esencial. Como estudio general, acerca de la recepción de los fragmentos euripideos, cf. Martínez Bermejo, 2017. Dentro de los repertorios de fines del XIX, sobresalieron Wecklein, 1888, y Weil, 1889. Entre los del XX, destacan van Looy, 1963, 1964; Austin, 1968; Mette, 1968; 1981-1982; etc.

¹²⁰ Obra estrenada en el 412, junto con la conservada *Helena*. Jouan-van Looy recogen 42 fragmentos auténticos, más 10 dudosos o espurios. Para la reconstrucción de la pieza son imprescindibles Aristófanes, los *Catasterismos* del Pseudo-Eratóstenes, Apolodoro, Diógenes Laercio, Estobeo, Higino y el *POxy*. 2628 de los siglos I-II d. C. Entre la abundante bibliografía dedicada a la obra selecciono algunos nombres: Müller, 1907; Munno, 1916; Mitsdörffer, 1954-1955; Webster, 1965; Rau, 1967; Philips, 1968; Moorton, 1987; Mureddu, 1987; Tessier, 1973-1974, 1974; Falcetto, 1998.

¹²¹ *Fr.* 136.1 (=21 Jouan-van Looy). El texto fue transmitido por Ateneo (13.561b) y Estobeo (4.20b.42).



absoluto de la divinidad abarca también a los dioses; 2. «No enseñes». Si nos limitamos a la pareja léxica «amor»-«enseñar» (*didáskō*), una vez seleccionados los ejemplos donde el primero es sujeto de la educación impartida, la vemos por primera vez en Eurípides. Otro texto de que nos ocuparemos es el *Fr.* 663.2 (cf. apartado 12.11.2, donde la cita, como veremos, fue recogida por Plutarco en varias ocasiones: 405e.f, 622c, 762b). Pues bien, la imagen de amor «enseñando» tuvo éxito en la posteridad: Calímaco (*Fr.* 67.1), Nicias, epigramático (*Fr.* 566.1), Mosco (*Fr.* 3.8), Bión (*Fr.* 10.12.12), Aquiles Tacio (5.27), Ateneo (13.561b), etc. Por su lado, la concepción de Eros como *dēmiourgós* aparece aquí por primera vez. Reflejos de la idea los vemos después en Platón (*Smp.* 186d) y Neófito incluso (*Pan.* 3.61); 3. Podría deducirse del fragmento que el hecho de que los seres hermosos se muestren en toda su lozanía es la causa de los enamoramientos. Aunque se dice en términos generales, creo que se está pensando en los seres humanos; 4. A su vez, *tímios*, adjetivo conocido desde Homero, Hesíodo, los líricos, etc., alude, en uno de sus sentidos, a la persona que ha recibido su honra, a saber, el aprecio que merece a ojos de los demás. Es innovadora la aparición junto a Eros. Más ejemplos pueden encontrarse en Platón (*Smp.* 178ab, 180b (en superlativo) y Menandro (*Fr.* 176.1); 5. Otra idea innovadora es la de enseñar a amar (*philéō* entra aquí en el terreno de la pasión erótica). Ejemplos semejantes, no siempre con sentido erótico, vemos en Eurípides (*Hel.* 1426), Eliano (*VH* 12.1), Juan Crisóstomo (62.526.19; [*in Ecl.* 4.42]), etc;

12.1.2. Los versos siguientes resultan difíciles de encajar dentro de una hipotética reconstrucción de la obra, de modo que se han atribuido, ya a Andrómeda, ya a Perseo, ya, incluso, al Corifeo:

Cuantos mortales caen en el amor (*eis érōta píptousin*),/cuando encuentran buenos amados (*esthlôn...erōménōn*)/, no es posible que eso ande falto de un placer tal (*hopoías...hēdonēs*).¹²²

Algunas consideraciones: 1. Respecto a la imagen de «caer hacia (/en) el amor», véase el apartado 3.3-4; 2. La construcción *esthlôn...erōménōn* sólo la recogen Estobeo, indicado en nota, y Arsenio paremiógrafo (*Apo.* 13.7b.2); 3. La relación e interdependencia entre *érōs-hēdonē* es una novedad eurípidea con otros ejemplos en el trágico (cf. *Fr.* 362.23.25; 547.1). A continuación la encontramos en Platón (*Smp.* 196e), Eubulo (*Fr.* 93.4), Filón (*Legum allegoriarum libri* 3.103), Plutarco (61e, 989a), etc.

12.1.3. Con referencia al fragmento siguiente no hay seguridad ni sobre si es auténtico o espurio, ni respecto a su distribución dentro de la pieza.

¹²² *Fr.* 138.1 (=32 Juan-van Looy). Versos transmitidos por Estobeo (4.20a.22).



Tenemos amor peligroso (*érōta deinón*), y de mis argumentos /selecciona lo mejor. Que asunto infiel (*bôs ápiston est' erōs*) es amor/y en el lugar peor de nuestro corazón (*phrenôn*) suele habitar (*oikeîn phileî*)¹²³.

Observaciones: 1. A pesar de nuestra traducción, la morfología no excluye que *deinón* esté sustantivado: «amor como algo peligroso». Para la pareja léxica «amor»-«peligroso», «terrible», véase nuestro apartado 3.1; 2. No cabe duda de que *ápiston* está sustantivado y de que funciona como predicativo de nuestro sustantivo. Puede encontrarse la misma estructura sintáctica en Teofilacto Simocata (*Ep.* 9.9) y Páladas (*AP* 11.385.1-2); 3. Sobre las *phrénes* véase nuestro apartado 3.17-18; 4. Otra innovación eurípidea es ocuparse del lugar donde *eros* suele habitar (es decir, tener su domicilio habitual, su *oikos*). Vemos algún reflejo en Platón (*R.* 573d: a tenor de este pasaje Eros habitaría en las fiestas, gozos, cortesanas y otros asuntos de ese jaez).

12.2. *Antígona*¹²⁴.

12.2.1. En el agón mantenido entre Creonte y su hijo, Hemón, éste pronunciaría las siguientes palabras:

Yo amaba (*érōn*). El enloquecer (*tò mainesthai*) era, pues, amor para los mortales (*érōs brotoîs*)¹²⁵.

Anotemos varios detalles: 1. Es relevante la presencia del verbo *eráo*, «amar», «enamorarse», en un contexto próximo a nuestro sustantivo. Dicho verbo, conocido desde Hesíodo y los líricos es frecuente en los trágicos (A. 28, S. 32, E. 79) y Heródoto (10); 2. Limitándonos a la relación entre el verbo *mainō* y *érōs* en contextos próximos, innovación eurípidea, la leemos también en *IA* 547-548. Esa asociación de ideas tuvo éxito en la literatura posterior: Jenofonte (*Mem.* 1.3.13, texto discutido; 3.9.7), Platón (*Phdr.* 243c, *R.* 578a), Teócrito (2.80-81), Bión (59-61), Filón (*Agr.* 84),

¹²³ *Fr.* 138a.1.2 (=3 Jouan-van Looy, entre los dudosos). El fragmento fue recogido por Estobeo (4.20a44). Tiene el número 1054 en Nauck².

¹²⁴ Presentada quizá entre 415-409 a. C., es posterior a la pieza conservada de Sófocles. Jouan-van Looy recogen 24 fragmentos e indican en su edición (1998, 200) que temas principales de la obra son el amor y el matrimonio. Para la reconstitución de la misma son necesarios los testimonios de Aristófanes el comediógrafo y el de su tocayo de Bizancio (precisamente en la hipótesis de la tragedia homónima de Sófocles, donde explica que el tratamiento de Eurípides de la trama mítica había sido semejante al sofocleo), y, asimismo, Estobeo y el *POxy.* 3214, del siglo II. No obstante subsisten muchas dudas. Numerosos estudios se le han dedicado, entre los que cito algunos: Wecklein, 1887; Huddilston, 1899; Paton, 1901; Mesk, 1931; Lucas, 1937; Xanthakis-Karamanos, 1987; Luppe, 1981, 1989, 1994; Scodel, 1982; Kannicht, 1992b; Ghiron-Bistagne, 1993.

¹²⁵ *Fr.* 161 (=10 Jouan-van Looy). Recogido por Estobeo (4.20b.38) y Plutarco (*Fr.* 136.40).



Cyranides (3.50.9), etc.; 3. La interdependencia entre *érōs* y *brōtós*, «mortal», y, por extensión, «hombre», «ser humano», aparece en Esquilo (*Ch.* 598.602), pero es dilecta de Eurípides (*Med.* 330: véase nuestro apartado 2.2), *Fr.* 339.4, 388.1, 661.21, 816.9 (consúltense, respectivamente, nuestros apartados 12.6.2, 12.8, 12.11.1 y 12.13), y luego halla acogida en Aristarco trágico (*Fr.* 2.1), Teócrito (17.51), Plutarco (11f; *Fr.* 136.40), etc.

12.2.2. Dentro del agón ya referido, Creonte se queja ante Hemón de lo difícil que es vigilar a los hijos:

Cuando un joven mira hacia Cipris,/sin guarda resulta la vigilancia. Que aun siendo vulgar (*phaûlos*)/ en lo demás, para el amor todo varón es bastante sabio (*eis érōta... sōphōteros*)/, y, si le asiste Cipris, gratísimo es iniciarlo¹²⁶.

Sólo me centraré en lo referente a Eros: 1. Conviene reparar en el adjetivo *phaûlos*. Ausente de la épica y con una sola muestra en la lírica (Mimnermo), presente en la tragedia (A., 2, S., 2, E., 28) y la comedia (Ar., 11), aumenta sus usos notablemente en Jenofonte (35), Platón (220) y Aristóteles (411). Propio de la lengua familiar (Chantraine, 1968, 1182), no raro en buen sentido («sencillo», «sin afectación», hablando de personas), es más común el matiz negativo («inhábil», «ineficaz», «vulgar», «iletrado»); 2. La oposición de dicho término respecto a *sōphós* está ya en Sófocles (*Fr.* 771.1-2), pero es nuestro autor el que la usa con frecuencia (además de este lugar, consta en *Hipp.* 988-989, *Andr.* 379, 481-482, *Io.* 834-835, *Ph.* 495-496), y, después, entre otros, la recoge Platón (*Smp.* 174d, *Mx.* 234c), etc.; 3. Muy relevante es el adjetivo *sōphós*, ausente de la épica y con escasas apariciones en los líricos. De entre los trágicos sobresale Eurípides (244)¹²⁷, quien ofrece varias formas de limitación (acusativo; otros casos; infinitivo) respecto a la extensión del vocablo: cf. *Fr.* 61; 102.1; 162.3; 189.2; 634.2; 1042.1; 4. El pasaje visto es el primero en que aparece una relación léxica de proximidad entre dos conceptos esenciales: *sōphós-erōs*. Un texto transmitido por Ateneo (13.604d; cf. *Epit.* 2.2, p.123. Véase, Sófocles, T 75 Radt) cita a Jerónimo de Rodas (*Fr.* 35) y recoge unos epigramas en que Sófocles se habría quejado de la crítica de Eurípides, por lo que le había ocurrido durante un encuentro amoroso con un muchacho (el cual, acabado el acto, se llevó el manto del trágico y dejó allí el suyo), diciéndole: «tú no eres sensato, quien a Eros ladrón, mientras siembras campo ajeno, arrestas» (*σὺ δ' οὐ σὸφὸς, ἡὸς τὸν Ἐρῶτα, / allotrían speírōn, lōpodýtēn apágeis*), con alusión quizá a que Eurípides estaría uniéndose sexualmente con la mujer de otro. Por lo demás, la relación léxica antes aludida la hallamos también en Platón (*Smp.*

¹²⁶ *Fr.* 162.3 (=13 Jouan-van Looy). El último verso ofrece algunos problemas textuales. El fragmento fue transmitido por Estobeo (4.20a.4).

¹²⁷ Cf. López Férez, 1990, 233-238.



201d: Sócrates presenta a Diotima como experta en la materia amorosa; *Smp.* 204b: a juicio de Diotima Eros es amante del saber (*philosophos*) y, por tanto, intermedio entre el sabio y el ignorante) y otros escritores.

12.3. *Antíope*¹²⁸.

Ofrezco ahora, por su interés, una secuencia donde nuestro sustantivo no tiene el sentido de pasión erótica. Efectivamente, Anfión¹²⁹ le contesta al Coro, que le habría preguntado de dónde procedía su inspiración:

El tiempo, la inspiración de los dioses (*theôn te pneúma*) y el deseo de cantar himnos (*éros th' hymnoídías*)¹³⁰

Aparte de la cita de Juliano recogida en nota, la *Suda* (*alpha.1751.5*) se hace eco del contenido, resumiéndolo. Un pensamiento cercano respecto a las fuentes del arte nos provee Demócrito (68B18), cuando indica que son hermosas cuantas composiciones escribe el poeta «con entusiasmo e inspiración sagrada (*enthousiasmoû kai hieroû pneúmatos*)».

12.4. *Auge*¹³¹.

En el agón entre Aleo (padre de Auge) y Heracles (que había violado a ésa tiempo atrás), el gran héroe panhelénico intenta excusarse sobre el acto otrora cometido, aludiendo a la fuerza irresistible del amor:

Quienquiera que no juzgue a Eros dios grande (*theòn mégan*)! y el más poderoso de todas las divinidades (*tôn hapántôn daimónōn hypértaton*),/ por ser torpe o inexperto en lo hermoso,/ no conoce al dios más importante para los hombres (*ouk oûde tòn mégiston anthrópōis theón*)¹³².

¹²⁸ Se discute mucho sobre la fecha de su primera representación: 427-419, por motivos métricos; pero 411-407, según un escolio. Jouan-van Looy recogen 47 fragmentos, más tres inciertos. Para la reconstitución de la obra son esenciales Higino, un escolio a Apolonio de Rodas (4.1090), Apolodoro y la tragedia homónima de Pacuvio. Entre los estudios que se le han dedicado figuran Wecklein, 1878, 1923; Taccone, 1905; Webster, 1966; Borthwick, 1967, 1968; Vysoký, 1968; de Nicola, 1973; Hourmouziades, 1975; Luppe, 1984; Biga, 2014.

¹²⁹ Uno de los dos hijos de la protagonista, habidos de su unión con Zeus: si Anfión está dedicado a las actividades contemplativas protegidas por las Musas, su hermano, Zeto, es defensor acérrimo de la vida activa.

¹³⁰ *Fr.* 192 (=6 Jouan-van Looy). El texto lo transmitió Juliano, *Ep.* 30.

¹³¹ Asunto debatido es la fecha de su estreno. Quizá entre 414-406 por motivos métricos. Jouan-van Looy aceptan 24 fragmentos. La reconstitución de la obra resulta muy complicada dadas las versiones divergentes de los mitógrafos sobre la misma y el gran número de tragedias inspiradas en el tema de Auge-Heracles-los Aléadas. Cito algunas contribuciones que se han dedicado a la obra perdida: Brizi, 1927; Zielinski, 1927; Koenen, 1969; Kannicht, 1976; Anderson, 1982; Luppe, 1981, 1983, 1986; Huys, 1989-1990; B. Brulé, 1996.

¹³² *Fr.* 269.1 (=13 Jouan-van Looy). El texto fue recogido por Estobeo (4.20a.11) y, parcialmente, por Ateneo (13.600cd).



Unas indicaciones: 1. Considerar a Eros «dios grande» lo encontramos aquí como primicia (también lo son los dos calificativos de la secuencia, ambos precisamente en grado superlativo). Platón (*Smp.* 178a, 201e) es el único que insiste en el primer juicio; 2. Tener a ese dios como el más poderoso volvemos a leerlo en Fédimo, epigramista (*AP* 13.22.5-7); 3. A su vez, el otro grado superlativo (*mégiston*) lo hallamos también en Menandro (*Fr.* 176.1).

12.5. *Dánae*¹³³.

12.5.1. El fragmento que presentamos es de dudosa distribución dentro de la pieza. En él se habla del amor como privilegio de las personas ricas y ociosas, mientras que los pobres tienen que pensar en su sustento:

Eros es de nacimiento algo ocioso (*argón*) y dado a asuntos tales./Ama espejos y teñidos rubios de la cabellera (*phileî kátoptra kai kómēs xanthismata*),/ rehúye esfuerzos (*móchthous*). Una sola prueba tengo:/ ningún mortal que mendigue su alimento (*prosaitôn bioton*) se enamoró (*ērasthē*), /mas, entre los que tienen¹³⁴, aquél¹³⁵ es juvenil (*hēbētēs*) de nacimiento¹³⁶.

Algunas indicaciones: 1. La relación entre Eros y la condición de «ocioso» (*argós*). En el texto tenemos, realmente, el neutro sustantivado (*argón*): «un ser ocioso», «algo ocioso», más significativo que el simple *argós*, que habría sido un predicado nominal) es una innovación eurípidea. Ideas semejantes leemos en la literatura posterior. Por ejemplo en Platón (*R.* 572e: Sócrates habla de un joven desenfrenado a quien tanto su padre, un corrupto, como los amigos del mismo, a fin de sujetar al mencionado, le habrían traído un «amor convertido en jefe de sus deseos ociosos y distribuidores de lo que tenía a mano, un zángano alado»), Plutarco (84c, sobre que el amor al cuerpo no es productivo (*energós*); pero léase, en cambio, 760d, donde quiere rebatir al trágico afirmando que «Eros no está ocioso como afirmaba Eurípides ni desarmado». Indico en la nota que el polígrafo queroneo nos ha transmitido parcialmente el fragmento que estamos revisando), Máximo de Tiro (16.4), etc.; 2. Es relevante que *kátoptron* (4 apariciones en este trágico)¹³⁷ apunte en las otras tres ocasiones

¹³³ Respecto a su estreno, se han propuesto, por razones métricas, fechas comprendidas entre 455 y 425. Jouan-van Looy presentan 17 fragmentos. Para su reconstitución son necesarios Estobeo, que nos ha transmitido casi todo lo que nos ha llegado, y Juan Malalas, cronista bizantino del siglo VI. Entre las aportaciones consagradas a esta pieza menciono algunas: Wünsch, 1896; Rein, 1926; Radermacher, 1927; Morelli, 1974; Luppe, 1991, 1993; Kannicht, 1992.

¹³⁴ El verbo aparece con valor absoluto, sin complemento alguno: piénsese en un objeto directo como «riquezas», «medios de vida».

¹³⁵ Entiéndase, Eros.

¹³⁶ *Fr.* 322.1 (=17 Jouan-van Looy). Estobeo (4.20b.40) nos ha legado el fragmento, aludido también, parcialmente, por Plutarco (760d).

¹³⁷ Los únicos precedentes son Esquilo (3) y Ferecides de Siros (1). Con respecto a nuestro trágico, cf. Assaël, 1992.



a mujeres que se peinan ante el espejo o que se miran en él (*Med.* 1161, *Hipp.* 429, *El.* 1071). Sobre el interés de Eros por los espejos se hace eco Eustacio Macrembolita en su novela erótica (*Hysmine et Hysminias* 3.6.9; 5.11.25); 3. A propósito de *xánthisma*, innovación eurípidea, presente sólo cinco veces en la literatura griega (y dos de ellas contienen el fragmento que estamos viendo) es importante un pasaje de Clemente de Alejandría (*Paed.* 3.3.16.2), donde el escritor eclesiástico critica que ciertos hombres usen teñidos para el pelo, ungüentos para las canas y tintes especiales de rubio para peinados, como ocupación de hombres completamente afeminados, incluso por su manera femenina de peinarse; 4. La idea de que Eros huye de los esfuerzos es innovadora y no he encontrado huellas en la posteridad; 5. La construcción «mendigar el alimento», innovadora, la tenemos sólo otras dos veces en griego: aparte de Estobeo, ya señalado, consta en el propio trágico (*Hel.* 791), lugar en que Helena le pregunta en tono irónico a Menelao (rey de Esparta) si es que había tenido que mendigar su comida al pedir que le dejaran entrar en el palacio de Teoclímeno¹³⁸; 6. El término *hēbētēs*, aquí adjetivo, es un vocablo bastante raro con un solo precedente (*h. Merc.* 59) y otra presencia en el trágico (*Heracl.* 858: alude al tipo juvenil de los brazos del anciano Yolao). En general apunta a lo que es juvenil, en la plenitud de las fuerzas, situado cronológicamente entre el final de la adolescencia y la edad adulta.

12.5.2. Un personaje desconocido pronuncia el fragmento que ahora recogeremos, donde se alaban los poderes y ventajas del oro¹³⁹:

Oro, agrado hermosísimo para los mortales./ Que ni una madre ofrece placeres tales/
ni los hijos a los hombres, ni el padre querido,/ cuales tú a quienes te poseen en
sus casas./Y, si Cipris tiene una mirada tal en sus ojos (*toioûton ophthalmôis horâi*),
no es extraño que nutra amores infinitos (*ou thaûm 'érôtas myrious autèn trêphein*)¹⁴⁰.

Me limito a lo concerniente al sustantivo estudiado: 1. Conviene partir de la mirada de Cipris, mejor dicho del tipo de la misma (*toioûton* es un acusativo interno; propiamente «tiene una mirada tal»); en cuanto a *ophthalmoîs* cabe dar dos interpretaciones, al menos: una local, mirada situada «en sus ojos»; otra, instrumental, mirada hecha «con sus ojos»; 2. Cumplida esa condición en la diosa, el auditorio se convencería de que «no es extraño» que dicha divinidad alimente, nutra, amores

¹³⁸ Sobre la escena, cf. Wright, 2005, 332-333.

¹³⁹ Por varias fuentes (Píndaro, *P.* 12.17; Ferecides de Atenas, *Fr.* 10; Apolodoro, 2.2.2; 4.1; Higino, *Fab.* 63; etc.) sabemos que Zeus logró tener trato sexual con Dánae, a la que su padre (Acrisio) había encerrado en su palacio en previsión de lo que pudiera suceder; el rey de dioses llegó a ella convertido en lluvia de oro fecundadora. El oro, pues, tiene una importancia esencial en este mito.

¹⁴⁰ *Fr.* 324.6 (=8 Jouan-van Looy). Texto transmitido por Estobeo (4.31a.4), y, de modo parcial, por varios otros autores, así como en el *PRoss.-George* 9. Por su lado, Séneca, *Ep.* 115.14, lo vertió al latín.



infinitos. Expresada con esos conceptos la idea no tiene continuidad en la literatura griega. No obstante de «amores infinitos» sí tenemos alguna proyección posterior. Selecciono tres. Así, Platón (*Lg.* 870a) alude a que el dinero engendra innúmeros deseos de posesión insaciable y sin límite, y achaca el hecho a la naturaleza del individuo y a la falta de educación; Luciano (*Tox.* 14) cuenta el caso de Cariclea que, en Éfeso, «tras haber arruinado ya a muchos jóvenes, fingido innúmeros amores y destruido mansiones valoradas en muchos talentos...», supo ganarse a un joven inexperto que había caído en sus garras. En una línea próxima, Aristófanes de Bizancio (*Epit.* 2.281) habla del modo en que la pantera concibe a su retoño: «tras haber recibido amores de animales innúmeros, engendra a esa fiera variopinta».

12.6. *Dictis*¹⁴¹.

12.6.1. Dentro del agón de la pieza, un personaje desconocido (quizá se trata de Dánae que le habla a Dictis)¹⁴² se expresa así:

Que era querido para mí. Y ojalá nunca me aprese Eros (*m'érōs hēloi potē*)/sin volverme hacia la intemperancia ni hacia Cipris (*ouk eis tò mōron oudē m'eis Kýprin trépon*)¹⁴³.

Algunas aclaraciones: 1. Aunque los comentaristas suelen guardar silencio, la primera frase parece independiente de la que comienza con «Y ojalá...». Otra innovación es la idea de que *Eros* «coge», «apresa», «arrebata» (*hairēō*), a una persona. De las varias combinaciones posibles me detengo sólo en las que el sustantivo estudiado funciona como sujeto: Opiano (*H.* 4.265), Libanio (*Pr.* 11.12.3), Juan Crisóstomo (66.7.12), Nono (33.90), Pselo (*Or. fun.* 1.9), Eustacio (*in Il.* 1.682.1), etc.; 2. El adjetivo *mōros* es poco frecuente en griego. Su significado principal es el de «necio», «estúpido», «loco» e indica, por lo general, una falta culpable de inteligencia y sensatez. Conocido desde Semónides (1), Esquilo (1) y Sófocles (10), experimenta un cierto incremento en Eurípides (20). Ahora bien, lo significativo, a nuestro entender, es que, en varios pasajes euripideos como el presente, el término se aplica a la intemperancia sexual, lo que constituye una innovación (así, en *Hipp.* 644, 966; *El.* 1035; *Tr.* 987, 1059)¹⁴⁴. Lo mismo sucede, creo, en este fragmento, especialmente por las connotaciones textuales: tanto la actuación arrebatada de *Eros* como la presencia de Cipris.

¹⁴¹ Formó parte de la tetralogía presentada en el 431 a. C. (*Medea, Filoctetes, Dictis* y el drama satírico *Recolectores*). Jouan-van Looy presentan 19 fragmentos. Para la reconstitución de la obra es imprescindible el testimonio de Estobeo, quien nos ha transmitido 15 de los 19 textos que nos han llegado. Entre las aportaciones en que se estudia esta tragedia perdida señalo dos: Wecklein, 1878; Körte, 1932.

¹⁴² Cuando Dánae y su hijito Perseo arribaron a la isla de Sérifos dentro de su cofre, Dictis, hermano de Polidectes, los recogió y, luego, crió al pequeño.

¹⁴³ *Fr.* 331.1 (=5 Jouan-van Looy). Estobeo (1.9.4a) conservó el fragmento.

¹⁴⁴ Véanse más detalles en López Férez, 1987, 217-220, donde revisa también el sustantivo y verbo correspondientes.

12.6.2. Al mismo agón corresponderían también los siguientes versos, quizá dirigidos por Polidectes¹⁴⁵ a Dánae:

Y que el padre a los hijos les tolere con agrado/sus amores (*synekphérein lérōtas*), expulsando su orgullo,/ y los hijos, al padre. Pues no son voluntarios/ para los hombres los amores ni enfermedad aceptada (*ouk authairetoi/ brotois érōtes oud'hekousia nósos*)./ Que asunto infausto suele suceder/ cuando alguien los destinos de los dioses quiere remediarlos.¹⁴⁶

Veamos algunos detalles referentes al concepto estudiado: 1. La expresión *synekphérein érōtas* sólo aparece aquí y en el autor que recogió la cita. No obstante la idea eurípidea tiene cierta semejanza con la que leemos en *Hipp.* 464-465, donde la nodriza pregunta, de modo retórico, cuántos padres habían ayudado (*synekkomízein*) a Cipris en bien de sus hijos cuando éstos cometían una falta (*hēmartēkōsi*. Entiéndase en el terreno erótico); 2. En lo concerniente a la pareja *authairetoi érōtes*, «amores voluntarios», aparte del fragmento que revisamos y de quien lo cita, sólo he hallado un reflejo evidente en Menandro (*Asp.* 288, donde Quéreas se dirige a un ausente Cleóstrato en estos términos: «Pues caí en amor no voluntario hacia tu hermana,/ queridísimo amigo»); 3. Con respecto a la construcción *hekousia nósos*, «enfermedad aceptada» (aquí otra innovación en el trágico para describir la pasión amorosa), hay algunas huellas en la literatura posterior: Isidoro Pelusota (*Ep.* 3.99.6), Basilio de Seleucia (*Or.* 28.1.85.317.1), Focio (*De spiritu sancti mystagogiae* 2.15), etc. Respecto a *eros* como enfermedad (*nósos*), véase nuestro apartado 3.3-4.

12.7. Erecteo¹⁴⁷.

12.7.1. El protagonista, rey de Atenas, antes de salir de escena, se despide de su familia, pidiéndole a sus hijos (realmente se trata de sus tres hijas, pues no estaba presente en ese momento el hijo adoptado, que sería el heredero del trono) que amen a su madre (Praxítea, la esposa del monarca):

¹⁴⁵ Polidectes, rey de Sérifos, se enamoró de Dánae y quiso unirse con ella.

¹⁴⁶ *Fr.* 339.2.4 (=7 Jouan-van Looy). Texto recogido por Estobeo (4.26.16).

¹⁴⁷ Se llevó a escena entre 423 y 416 a. C. Jouan-van Looy ofrecen 25 fragmentos. Collard-Cropp-Lee, 1997, lo recogen en 1.148-194. Para la reconstitución de la tragedia son indispensables los testimonios de Licurgo y Estobeo, además del *P. Sorb.* 2328, del siglo III de nuestra era. Es abundante la bibliografía sobre esta obra perdida. Recojo la más destacada: Schwartz, 1917; Schmitt, 1921; Austin, 1967; Calder III, 1969; Kamerbeek, 1970; 1991; van Looy, 1970; Clairmont, 1971; Treu, 1976; Martínez Díez, 1975, 1976; Aigner, 1982; Lacore, 1983, 1995-1996.; O'Connor-Visser, 1987; Harder, 1993.



No existe nada más dulce que la madre (*mētròs...hédion*) para los hijos./Amad a vuestra madre (*eráte mētròs*), hijos, que no existe otro amor (*éròs*)/ tal que sea más dulce de amar (*hédión erân*).¹⁴⁸

Algunas consideraciones: 1. El calificativo «dulce», «suave», dado a una madre (aquí, además, en comparativo), una innovación eurípidea, apenas tiene reflejos en la literatura posterior: cf. Juan Damasceno (*Or. tert. dorm. Mar.* 1.18) y un epigrama de Teodoridas (*AP* 7.527.4); 2. «Nada más dulce existe», frase innovadora, de contenido sentencioso, gnómico, la leemos en *Supp.* 1101 («para un padre anciano nada es más dulce que una hija») y *Fr.* 817.3 (de *Fénix*: «para un varón...nada es más dulce que el suelo que lo crió»). La construcción es bien recogida en la literatura ulterior: Aristófanes (*Au.* 785), Jenofonte (*HA* 7.4.8; *Cyr.* 7.5.56), Platón (*Euthphr.* 14e, *R.* 583c.d), Aristóteles (*MM* 1205b15), etc.; 3. Otra construcción innovadora es «amad a la madre» (aquí con genitivo partitivo, giro muy raro). Leemos algo parecido en los Escolios a Hermógenes (4.166.20) sobre uno que se enamoró de su propia madre y le pidió permiso a su padre para unirse con ella y éste se lo dio, y los tres fueron juzgados después por su mala vida; 4. La pareja léxica «amor»-«dulce» tiene presencia notable en la literatura griega. A partir de este texto, innovador, me referiré a tres secuencias: Jenofonte (*Hier.* 1.30), donde leemos que «quien es inexperto en amor, inexperto es en los dulcísimos placeres de Afrodita»; a su vez, Hédilo (*AP* 5.199.2) apunta a que el vino y las traidoras copas junto con el «dulce amor» de Nicágoras acostaron a Aglaonice; y en tercer lugar, Alcifrón (4.11.1.3), cuando, en la carta de Meneclides a Euticles, el primero se refiere a Báquide, la hermosa, que se marchó dejándole tanto el recuerdo del «dulcísimo amor» de otrora, cuanto el amargo de entonces; 5. Collard-Cropp-Lee, 1997, 177, subrayan la repetición fónica (*eráte-éròs-erân*), indicando que *eros* es aquí un deseo muy emocional, equivalente al «amor a la propia patria».

12.7.2. En la misma situación ya referida, Erecteo hace venir desde el palacio a su hijo adoptado¹⁴⁹ para aconsejarle, como medida preventiva para el caso de que él no pudiera volver de la batalla:

¹⁴⁸ *Fr.* 358.2 (=17 Jouan-van Looy). Fragmento conservado por Estobeo (4.25.4) y por el lexicógrafo Orión (*Flor.* 8). No es éste el lugar oportuno para extenderse en un estudio estilístico de los tres versos, pero resulta interesante leerlos en griego: hay acumulación de términos del mismo campo semántico: «amad»-«amor»-«amar»; hay dos presencias de «madre», ambas en genitivo y en el mismo lugar métrico; hay dos secuencias del comparativo «más dulce», también en idéntica posición métrica; está la repetición de «no existe»; el segundo verso comienza por «amad» y acaba con «amor», lugares ambos enfáticos; la última palabra del conjunto es «amar». Eurípides, pues, deja constancia, una vez más, de su maestría consumada en recursos estilísticos y retóricos.

¹⁴⁹ No hay acuerdo sobre si se trata de Ión, Juto o Cécrope. Los críticos se inclinan mayoritariamente por el primero.

Sin gozarte (*entryphôn*) en tu poder, hijo, /no persigas¹⁵⁰ amores vergonzosos de tus conciudadanos (*aischroûs érôtas dêmotôn diôkathêin*), /lo que atrae el hierro y la horca¹⁵¹, si uno a los hijos de pobres honrados avergüenza (*chrêstôn penêtôn ên tis aischýnêi tékna*).¹⁵²

Algunas aclaraciones: 1. La forma *entryphôn* es una conjetura del siglo XIX, aceptada por casi todos los editores. La idea verbal es «gozar», «complacerse», y se trataría de una innovación acreditada en Eurípides, *Cyc.* 588, dentro de una escena de subido erotismo; 2. En la expresión «amores vergonzosos», entiéndase que les producen vergüenza a quienes los reciben. El texto no distingue el género gramatical al hablar de quienes sufren esos deseos eróticos del poderoso. Y, «a tus conciudadanos», tómesese como genitivo objetivo, dependiente de «amores». Tras Eurípides hallamos secuencias semejantes de la pareja «amor»-«vergonzoso»: véanse Platón (*Smp.* 186d, 201d), Plutarco (*Luc.* 5.4), Suetonio (*Blasph.* 1.5), Juan Crisóstomo (55.163.42), etc.; Collard-Cropp-Lee, 1997, en nota oportuna, señalan que el abuso sexual contra jóvenes y mujeres adultas cometido por los tiranos incitaba a matarlos como venganza: cf. *Supp.* 452-455 (Teseo afirma que a las hijas doncellas guardadas en casa las amenaza el placer de los tiranos), Tucídides (6.54-59: el pisistrátida Hiparco intentó seducir a Harmodio, lo que le costó la vida), Isócrates (3. Es el discurso *Contra Loquites*, mal conservado, en que se habla de un rico que había cometido violencia física contra un hombre del pueblo), Aristóteles (*P.* 1314b, donde se aconseja que ni el tirano ni los relacionados con él cometan violencia contra jóvenes de ambos sexos. En la secuencia, se exponen, además, las graves consecuencias de los agravios inferidos); 3. Para la noción de «perseguir» el trágico usa una forma de *diôkâthô*, verbo innovador, muy raro si lo comparamos con el corriente *diôkô*. En el fondo puede tratarse de una imagen tomada de la caza, ligada aquí a la de perseguir a la persona deseada; 4. Otra imagen innovadora es la del «pobre honrado». Ambos vocablos aparecen juntos, aparte de aquí, en otros lugares del trágico (*Andr.* 640; *Fr.* 739.3), así como en la literatura posterior: Plutarco (*Sol.* 14.3; 618a, 809a), Eliano (*VH* 3.10), etc.

¹⁵⁰ El infinitivo con valor imperativo es muy raro en Eurípides, en quien pueden encontrarse otros ejemplos: *Tr.* 422, *Or.* 624.

¹⁵¹ Referencia velada al modo de defenderse propia del ofendido: o atacar con arma blanca o suicidarse ahorcándose. Eurípides utiliza bastante el término «horca» (*agchônê*: 12 veces, frente a Esquilo 3, Sófocles, 1). Varios personajes, especialmente mujeres, recurren a la misma para acabar sus males: *Hipp.* 777 (Fedra se había ahorcado; y cf. *Hipp.* 802), *Andr.* 816 (Hermíone lo había intentado varias veces), *Hel.* 200 (Leda se ahorcó por la deshonra de Helena), 299 (en cambio, Helena no lo acepta para sí y lo tiene como inapropiado incluso para esclavos), *Ph.* 333 (Edipo lo intentó por haber maldecido a sus hijos); etc.

¹⁵² *Fr.* 362.25 (=19 Jouan-van Looy).



12.8. *Teseo*¹⁵³.

Un personaje desconocido pronuncia los versos abajo recogidos, posiblemente en el éxodo de la pieza:

Mas hay además entre los mortales un amor distinto (*tis állos...érös*)/, propio de un alma justa, casta (*sôphronos*) y buena./Y sería preciso que para los mortales ésta fuera la norma:/a los piadosos que son castos (*sôphrones*) /amarlos (*erân*), y a Cipris, la hija de Zeus, mandarla a paseo (*chatrein eân*)./154

Varios indicios podrían llevarnos a pensar en un amor no sexual; sobre todo, por la frase del final. No obstante, dos veces se repite la idea de *sôphrôn*, no como «sensato» en sentido moral, intelectual, sino en el plano del comportamiento sexual, es decir, «casto»: cf. el apartado 3.16. Con más extensión, véase López Férez, 1987, 207-217, donde, limitándonos a dicho adjetivo, hallamos un sentido innovador en *Hipp.* 949, 995, *Ba.* 314, además de otras varias secuencias si tenemos en cuenta otros términos de la misma raíz (sustantivo y verbo correspondientes). En cuanto a la última frase (*chatrein eân*), literalmente, «dejar que le vaya bien», y, de ahí, «mandar a paseo», la vemos a partir de Sófocles (*OT* 1070) y Heródoto (4.112, 6.23, 9.41.45). Eurípides la ofrece también en otros lugares: *El.* 400, *Fr.* 1049.2; no obstante, una innovación suya es aplicar esa construcción a Afrodita-Cipris, como en este texto que estamos viendo y en *Fr.* 23.1. Además, con otra fórmula parecida, pero referida a la misma diosa, la hallamos en *Hipp.* 113.

12.9. *Hipólito velado*¹⁵⁵.

Dentro del episodio primero, Fedra y la nodriza dialogan. Una vez que aquella confiesa su amor por Hipólito, ésta se decide a ir en busca de Hipólito:

¹⁵³ El estreno pudo tener lugar entre los años 455-422. Jouan-van Looy presentan 11 fragmentos, dos de ellos inciertos, más un apéndice con otros 5. La reconstitución de la obra ha planteado serios problemas: Tzetzes, las parodias de Aristófanes, los escolios, los mitógrafos y el *POxy.* 3530 han sido esenciales. Señalo algunas contribuciones relevantes para esta tragedia perdida: Koster, 1971; Sutton, 1978, 1985.

¹⁵⁴ *Fr.* 388.1 (=8 Jouan-van Looy). Texto conservado por Estobeo (1.9.4b). Los dos primeros versos los transmitió también Plutarco (11e).

¹⁵⁵ Se habría llevado a la escena entre los años 455-429. En todo caso es anterior al *Hipólito* conservado (428 a. C.). Jouan-van Looy recogen 23 fragmentos, pero los dos últimos son inciertos. Para la reconstitución, entre otros testimonios, son esenciales Aristófanes, Estobeo y el *PMich.* 6222 A de los siglos II-III d. C. Remito a algunas aportaciones sobre dicha pieza de la que hay una extensa bibliografía: Kalkmann, 1882; Kakridis, 1928; Herter, 1940, 1942; Scheidweiler, 1948; Friedrich, 1953; Fauth, 1958, 1959; Yohannan, 1968; Tschiedel, 1969; Dingel, 1970; Paratore, 1972; Kiso, 1973; Reckford, 1974; Rocca, 1976; Newton, 1980; Jakob, 1983; Mette, 1983; Ley, 1987; Craik, 1987; Danek, 1992; Luppe, 1994; Gibert, 1997.



Tengo un maestro de audacia y osadía (*tólmēs kai thrásous didáskalon*)/, en imposibles muy rico (*en toís amēchánoisin euporótaton*),/a Eros, el dios más invencible de todos (*pántōn dysmachótaton theón*).¹⁵⁶

Varios detalles merecen nuestra atención: 1. En punto a ser maestro de «audacia», diremos que es una idea innovadora. Hallamos expresiones semejantes en Teófanos confesor (*Chr.* 427.29), Jorge Cedreno (*Comp.* 2.10.12) y Nicéforo Basílaces (*Pro.* 40.39). En cambio, si pensamos en la expresión ser maestro de «osadía», innovación asimismo, no hay ejemplos posteriores. 2. Otra nota innovadora es llamar «maestro» a Eros. Concretamente con esos dos términos sólo hay una secuencia ulterior, en Anaxándrides, *Fr.* 62.1. En cambio es muy importante en la posteridad la pareja Eros-«enseñar»: cf. nuestro apartado 12.1.1; 3. No he encontrado huellas dentro de la literatura ulterior de la expresión «muy rico en imposibles»; tampoco de la relación de Eros con *eúporos*, «rico en recursos», «bien provisto». Sí, en cambio, de la construcción con *amēchanos*, «sin remedio», «imposible de resolver»: así en Eurípides (*Fr.* 1076.2), Juan Crisóstomo (*Ad eos qui scandalizati sunt* 6.1.5), Miguel Gabras (*Ep.* 1.50; 73.13), Demetrio Cidones (*Ep.* 284.32), Focio (*Bibl.* 186.131a.9; *Epistulae et Amphilocheia* 234.147), Escolios a Píndaro (*N.*11.62b.1), etc.; 4. Respecto a Eros como «dios», acúdase a nuestro apartado 12.4. En lo tocante a Eros como *dysmachos*, «imposible de vencer», «invencible», innovación eurípidea, el único rastro lo vemos en Nicéforo Grégoras (*Ep.* 90.38).

[Kannicht, en la edición de los fragmentos de Eurípides, considera sofocleo el que recibe el número 431, y remite a los fragmentos de Sófocles (S., *Fr.* 684. Corresponde a la tragedia perdida *Fedra*). Por su parte Jouan-van Looy lo ofrecen como incierto (= *Fr.* 22 Jouan-van Looy). El citado fragmento 431, no recogido por Kannicht, es muy importante y debatido, y fue atribuido a Eurípides por Nauck². Lo transmitieron Estobeo (4.20.24) y Clemente de Alejandría (*Strom.* 6.2.14)]

12.10. *Edipo*¹⁵⁷.

Los versos abajo recogidos parecen corresponder a un agón entre Edipo y Creonte. De uno de ellos serían las siguientes palabras:

¹⁵⁶ *Fr.* 430.3 (=4 Jouan-van Looy). Transmitido por Estobeo 4.20a.25.

¹⁵⁷ No es segura la fecha de su estreno: pudo ocurrir entre 419 y 406, por razones métricas. Jouan-van Looy ofrecen 22 fragmentos. Para la reconstrucción, en general, véase Aélión, 1986, 42-64. Son fuentes básicas, entre otras, los testimonios de Clemente de Alejandría, Estobeo y los *POxy.* 2455 y 2458, respectivamente de los siglos II y IV de nuestra era. Sobre la obra, véanse Snell, 1963; Vayo, 1964; Dingel, 1970; Di Gregorio, 1980; Luppe, 1985, 1990; Hose, 1990. Acerca del tema mítico son importantes Robert, 1915; Wehrli, 1957; Edmunds, 1976, 1981, 1985; Huys, 1995; etc.



De amor, siendo uno solo (*henòs <d'>éròtos óntos*), no hay un único placer (*ou mí' hédonē*):/unos aman lo malo (*kakôn*), otros, lo bueno (*kalôn*).¹⁵⁸

Unas consideraciones: 1. Que Eros es uno solo, innovación eurípidea, lo encontramos después en Platón (*Smp.* 180cd), Plutarco (751a. Corresponde al *Amatorius* 4, donde un tal Protógenes de Tarso, contrario al matrimonio y decidido defensor del amor pederástico, sostiene que el único Eros genuino es el amor por los niños), Alejandro de Afrodisias (*Pr.* 1.87.38), etc. (En cambio, para la imagen de *eros* dúplice, consúltese nuestro apartado 12.11.1); 2. En lo pertinente a la pareja «placer»-«uno solo», otra innovación de nuestro tragediógrafo, la leemos con distribuciones distintas en Jenofonte (*Cyr.* 4.1.14), Aristóteles (*EN* 1154b26, 1176a26, *Top.* 120a24), Filón (*De specialibus legibus* 1.9), Plutarco [5b], Caritón (5.7.3), etc.; 3. La oposición polar «malo»-«bueno» cabe rastrearla desde Hesíodo (*Th.* 585), Semónides (*Fr.* 7.7.68), Sófocles (*Ph.* 641, *Fr.* 839), Eurípides (*Hipp.* 412, 632; *Or.* 891; *Fr.* 842.2), Platón (*Euthphr.* 7de, *Cri.* 47c, etc.) y en muchos más.

12.11. *Estenebea*¹⁵⁹.

12.11.1. Belerofonte pronuncia el prólogo del que conservamos 31 versos. En sus palabras indica, entre otros puntos, que a muchos hombres enorgullecidos de su dinero y linaje los deshonoró una mujer irreflexiva, y, en seguida, recuerda que Preto, soberano de Tirinto, le dio hospitalidad en el pasado y cómo la esposa de éste (*sc.* Estenebea) trataba de convencerlo con sus palabras y lo perseguía con astucia para que se uniera con ella en el lecho, apoyada en todo por la nodriza. Pero él, por respeto a las leyes, a Zeus y a Preto, no había consentido nunca en tales proposiciones ni aceptado ultrajar un palacio enfermo, siendo huésped del mismo. Y sigue su explicación de este modo:

Por detestar un amor terrible (*misôn éròta deinón*) que destruye (*phthérei*) a los mortales./Que dobles son los amores (*diploî...éròtes*) nutridos en la tierra:/ uno, siendo odiosísimo, lleva al Hades/, y, hacia la castidad y la virtud (*eis tò sôphron ep'aretên t'ágôn éròs*) conduce el otro amor, /envidiado (*zêlotós*) por los hombres, uno de los cuales ojalá sea yo./Por tanto pienso morir incluso siendo casto (*thaneîn ge sôphronôn*).¹⁶⁰

¹⁵⁸ *Fr.* 547.1 (=12 Jouan-van Looy). Texto transmitido por Estobeo, 1,9.2a. Véase también Collard-Cropp-Lee, 1997, 1.79-97.

¹⁵⁹ Su representación primera es de fecha incierta: 438-428 a. C. Jouan-van Looy recogen 12 fragmentos. Para la reconstitución son imprescindibles Aristófanes y sus escolios, Ateneo, Estobeo, Tzetzes, Juan Logotetes y el *POxy.* 2455. Acerca de la pieza, en general, véanse Zuehlke, 1961; Papamichael, 1983; Jouan, 1989-1990. Del prólogo, concretamente, se ocupa Korzeniewski, 1964.

¹⁶⁰ *Fr.* 661.21.22.24 (=1 Jouan-van Looy). El texto fue transmitido por Juan Logotetes, comentarista bizantino del siglo XII (*in Herm.* 447.14-33).

Varios elementos requieren nuestra atención: 1. La distribución sintáctica donde Eros es el objeto directo de «odiar» la hallamos aquí por primera vez. El sentido es tan raro que la posteridad sólo lo transmite dos veces: en Macario de Magnesia (*Apocr.* 2.5) y en un epigrama anónimo recogido en la *Antología Palatina* (*AP* 12.104.2). Sobre Eros como *deinós*, véase nuestro apartado 3.1; 2. El verbo *phtheirō* abarca entre sus valores el de «seducir», y, especialmente, «corromper», tanto en sentido físico como moral. Que Eros sea el sujeto de dicho verbo es una innovación eurípidea. No hay ejemplos parecidos en la literatura subsiguiente. Con referencia a *eros* aunque no sea el sujeto de la acción verbal, leemos mucho después, en un pasaje pseudo-plutarqueo ([312c]), que Macareo sedujo a una hermana «con amor» (dativo instrumental) y que ella quedó embarazada. El padre, al saberlo, les ordenó a los dos que se quitaran la vida. Consúltese asimismo una máxima pitagórica (Pythag., *Sent.* 168.2), también con dativo instrumental; 3. La imagen de un *eros* dúplice es otra innovación¹⁶¹. Limitándome a los ejemplos donde aparece en las cercanías de *díploos* como calificativo en sus variantes morfológicas, los vemos en Platón (*Smp.* 186ab, 187c. Estobeo recoge también ambos pasajes), Pseudo-Luciano ([*Am.* 37]), Nono (42.437), Hermias (*in Phdr.* 1.36), Teofilacto Simocata (*Ep.* 39.3), los *Geoponica* (11.10.1), Nicéforo Grégoras (*HR* 3.7.20, donde se habla de *eros* dúplice y tríplice; *Ep.* 117), Manuel Calecas (*De principiis catholicae fidei* 545), etc.; 4. Respecto a *tò sôphron* y el sentido innovador que adquiere en Eurípides, véase nuestro apartado 3.16. El neutro sustantivado, presente en griego desde Tucídides (1.37.2), goza en nuestro trágico de un lugar relevante (*Hipp.* 431, 1007; *El.* 53; *Tr.* 1027; *Hel.* 932; *Or.* 502); 5. La imagen de que Eros «conduce» (con distintos complementos, directos, indirectos o locales), también innovación eurípidea, la presenta el escritor en otro lugar (*Fr.* 773.89: cf. nuestro apartado 12.12.1), y la leemos después en Platón (*Smp.* 193d, pasaje en que Eros resulta ser quien más nos beneficia al conducirnos hacia lo que es semejante a nosotros), Esquines (1.151: recoge los versos 24-25 del fragmento que revisamos), Crisipo (*Fr.* 478.22; transmitido por Galeno), las *Chionis epistulae* (16.4), etc.; 6. En lo referente a que Eros sea «envidiado», otra aportación innovadora del trágico, sólo la encontramos en autores que han transmitido esos versos: aparte de Esquines, mencionado poco más arriba, lo tienen Hermógenes ([*Meth.* 30]), Estobeo (1.9.2b.2) y Gregorio Pardo (*Comm. in Herm. Meth.* 7.2.1322.1-2); 7. Del uso especial que Eurípides hace de *sôphronēō*, no con el sentido de «ser sensato», «ser prudente», sino «ser casto», véase nuestro apartado 3.16. Por otro lado, de la extraña relación léxica entre «ser casto» y «morir» hay algunos reflejos en el propio trágico (*Tr.* 1056) así como en ciertos autores ulteriores: Josefo (*BI* 5.419), Atanasio (*De fallacia diaboli* 7), Teodoreto (*Eranistes* 222.28), Miguel de Éfeso (*In Aristotelis sophisticos elenchos commentarius* 102.13), etc.

¹⁶¹ Véase Luppe, 1993b.



12.11.2. Tras la párodo, en el curso del episodio primero, la nodriza explica la pasión concebida por su señora, y cómo se siente incapaz de darle ánimos:

Al poeta (*poiētēn*), pues, /Eros le enseña (*Ērōs didáskei*), aunque ajeno (*ámousos*) a las Musas fuera antes.¹⁶²

Observemos algunos puntos: 1. Es innovador el pensamiento de que Eros enseña al poeta, expresado de tal modo que «poeta» es el objeto directo de la acción de «enseñar». En la posteridad sujetos diversos enseñan algo a los poetas: Isócrates (13.15), Erasístrato (*Fr.* 11. Es un trasunto del fragmento euripideo que revisamos), Plutarco (aparte de recoger el fragmento (622c) lo introduce con el problema quinto (*épsilon*) que reza: «Como está dicho que Eros enseña al poeta»), etc. Recordemos, por lo demás, nuestros apartados 12.1.1, respecto a la correspondencia Eros-«enseñar», y 12.9, para la pareja léxica Eros-«maestro». Collard-Cropp-Lee, 1997, 94, a propósito de que Eros forma al poeta, aparte de la cita de Platón recogida más abajo, añaden el Escolio a Teócrito (11.1); 2. La idea del poeta «ajeno a las Musas», innovadora asimismo, tiene algunos usos en la literatura posterior: Aristófanes (*Th.* 159), Platón (*Smp.* 196e, donde, además de parafrasear el fragmento euripideo, el filósofo da una razón sobre el contenido, en el sentido de que Eros es un excelente poeta en todo lo referente a las artes de las musas, porque lo que no se tiene o no se sabe, no podría uno darlo a otro ni enseñárselo a un tercero), Estobeo (4.20a.36 recoge el texto platónico), la *Suda* (*alpha.* 1633), Eustacio (in *Od.* 1.224.30), etc. En cuanto al adjetivo *ámousos*, «ajeno a las Musas», innovación léxica euripidea, Collard-Cropp-Lee ofrecen otras secuencias del trágico: *Cyc.* 426, *Med.* 1089, *Fr.* 907.2. Añadamos que el concepto es bastante usado en autores como Platón (21), Aristóteles (26), Filón (18), Plutarco (30), etc.

12.11.3. De labios de la nodriza, también en el episodio primero, procedería el verso y medio siguiente:

Tal agitación (*alýei*) tiene. Mas, reprendido Eros (*nouthetoúmenos d'érōs*), /acosa más (*mállon piézei*).¹⁶³

Algunas consideraciones: 1. El verbo *alýō*, «estar agitado», «estar inquieto», se dice aquí de Estenebea, la protagonista, la cual debería sufrir posiblemente alguna

¹⁶² *Fr.* 663.2 (=2 Jouan-van Looy). El verso y medio ha sido transmitido total o parcialmente por numerosas fuentes: entre ellas, Aristófanes (*V.* 1074), Plutarco (en varios lugares: 196e, 405e, 622c, 762b), Elio Aristides (26.3; 41.11), Pseudo-Longino (39.2). Además hay, una alusión, con paráfrasis, en Platón, *Smp.* 196e.

¹⁶³ *Fr.* 665. 1 (=4 Jouan-van Looy). Los versos son citados, con alguna variante, por Aristófanes (*V.* 111, parodia de los versos euripideos. Véase también, en esa misma línea, el escolio correspondiente), Plutarco (71a), Galeno (5.411.7=276.16-17 De Lacy. Corresponde asimismo a Crisipo, *Fr.* 475).

perturbación, próxima al delirio, originada quizá por sus remordimientos a causa de haber acusado, sin razón, a Belerofonte de haber intentado unirse amorosamente con ella; 2. En cuanto a la relación Eros-*nouthetéo*, aquí en voz media, otra innovación léxica eurípidea, si prescindimos de los autores que han conservado la cita, tiene alguna presencia en literatos ulteriores, con otras construcciones sintácticas: Menandro (*Fr.* 57.1), en la novela bizantina *Libistro y Rodamne* (línea 245) y en los *Lyrice adespota* (*CA*) (8a.1), donde figura entre los Aforismos eróticos; 3. Sobre que Eros «acosa», innovación eurípidea, tenemos raras muestras en la literatura posterior. Quitando las fuentes que recogen el fragmento, sólo Filón usa una expresión parecida (*De confusione linguarum* 106, donde el concepto examinado está en dativo agente).

12.12. *Faetón*¹⁶⁴.

12.12.1. He creído conveniente recoger una secuencia donde el término que revisamos tiene el valor de «deseo» intenso. Efectivamente, en la párodo, el Coro, formado por servidoras del palacio¹⁶⁵ de Mérope, canta a Eos (Aurora) y manifiesta su alegría por el próximo matrimonio de Faetón. Cuenta cómo Eos acaba de despuntar, el ruiseñor canta, los pastores se mueven por la montaña, las yeguas caminan hacia sus pastos y las naves avanzan al son de los remos:

*Eso es desvelo para otros, / mas el ornato del himeneo de mis señores, / lo justo y mi deseo (érös) me llevan/ a cantarlo como himno.*¹⁶⁶

Importante es la novedad de que sean dos razones las que impulsan al Coro a cantar ese himno de alabanza: por un lado «lo justo», por otro, su «deseo». Es decir, habría sido de justicia entonar ese himno, pero, además, hay una razón para que el Coro actúe: su voluntad de hacerlo.

12.12.2. En el episodio segundo, cuando sabemos, gracias a los magros fragmentos de que disponemos, que el cadáver de Faetón está en la escena y que, en otro lugar,

¹⁶⁴ La fecha, incierta, de la primera representación suele establecerse entre 427 y 414. Jouan-van Looy recogen 12 fragmentos, pero los tres últimos son inciertos. Para la reconstitución han sido esenciales, entre otros, los testimonios de Estrabón, Pseudo-Longino, Diógenes Laercio, Estobeo y el *POxy.* 2455. Entre las contribuciones sobre dicha pieza sobresalen Volmer, 1930; Lesky, 1932; Scalvizzari, 1934; Dain, 1965; Reckford, 1972; Blomqvist, 1992; Contiades-Tsitsoni, 1994; Diggle, 1996; etc.

¹⁶⁵ Situado junto a las caballerizas de Helio (cf. *Fr.* 771.4-5), padre biológico de Faetón.

¹⁶⁶ *Fr.* 773.89 (=3 Jouan-van Looy). El fragmento procede del *Parisinus graecus* 107 B (*P*), anteriormente llamado *Claromontanus*, de los siglos V-VI de nuestra era, y de rico contenido. Los folios 162-163 constituyen un palimpsesto en que se habían escrito diversas epístolas cristianas sobre importantes fragmentos del *Faetón* eurípideo.



se habla de una tumba, un coro de doncellas entona un himeneo: primero, en honor de Afrodita, y, después, de un personaje no mencionado¹⁶⁷. Nos ceñimos a la primera parte¹⁶⁸:

¡Himen, Himen, la la celeste hija de Zeus cantamos!, la señora de los amores (tàn eròtôn pótñian), la que preside/las bodas de las doncellas, Afrodita! Señora, en tu honor estos cantos nupciales entono, ¡Cipris la más hermosa de las diosas, y en el del recién uncido, ¡tu potro¹⁶⁹, al que en el éter escondes!, al nacido de tus bodas¹⁷⁰.

De este fragmento tan importante (un himno, nótese la repetición de Himen. Pero, además, dedicado precisamente a Afrodita, muy relacionada con los Amores¹⁷¹) me limitaré a un punto, a saber, la consideración de la diosa como «señora de los amores». El término *pótñia* (es el femenino de *pósís*, «el señor», «el esposo», «el dueño de la casa»)¹⁷² goza de una distribución especial desde Homero en quien se atribuye de modo esencial a Hera¹⁷³, la señora de la mansión olímpica. Otras divinidades¹⁷⁴ y mortales destacadas merecen también el calificativo. Con respecto a Afrodita, si prescindimos de un caso dudoso (Safo, *Fr.* 1.1.4), la atribución a la divinidad del calificativo *pótñia* la hallamos por primera vez en Píndaro (*P.* 4. 213, pero no se menciona el nombre de la diosa), y, a continuación, en el fragmento euripideo que estamos revisando, en el que puede hablarse de innovación léxica restringida si tenemos en cuenta la presencia del teónimo. Después lo presentan Aristófanes (*Lys.* 832.833), Dionisio de Halicarnaso (*Comp.* 23.53, y, con algunas variantes, en *Comp. Epit.* 23.40), Aristeneto (1.1.51), y, por último, en un escolio al citado pasaje pindárico. Por su lado, tres veces está registrada la construcción Cipris-«señora»: en un epigrama de Leónidas (*AP* 6.293.1), en otro, anónimo (*AP* 9. 601.3), y en la *Suda* (*beta.* 324.3).

¹⁶⁷ Unos piensan en Faetón, otros en Mérope (su padre putativo).

¹⁶⁸ *Fr.* 773.87-90.

¹⁶⁹ Corriente en poesía es llamar «potro/a» al hijo/a joven. La interpretación de los estudiosos se divide en este punto: unos opinan que se trata de Himen (para muchos, nacido de Afrodita y Dioniso), muerto en su noche de bodas (así Weil, 1889 y Diggle 1970); otros, que se habla de Eros (Hermann, 1821).

¹⁷⁰ *Fr.* 781.29 (=4 Jouan-van Looy).

¹⁷¹ Véanse dos apartados nuestros: 2.7, donde la diosa les ordena que tomen asiento a su lado, y 11.1, lugar en que leemos que los Amores viven en Chipre, la isla de esa divinidad. Por otra parte, desde Píndaro (*Fr.* 122.4.5) se considera a Afrodita «madre de los amores».

¹⁷² Acúdase a Chantraine, 1968, 931, quien se detiene en su origen a partir del indoeuropeo **poti-* y alude a la teoría que postula su procedencia desde un antiguo **pot-*, sin descartar la posible relación de una partícula **pet-*, **pot-* con un pronombre que señalaría la ipseidad.

¹⁷³ He aquí unos cuantos ejemplos: *Il.* 1.551.568; 4.2.50; 8.198.218.471; 13.826; 14.155.197.222.263.300.329; 15.34.49.83; etc.

¹⁷⁴ Por ejemplo: Tetis (*Il.* 1.367), Atenea (*Il.* 6.305), etc.

12.13. *Fénix*¹⁷⁵.

A continuación, por su interés, ofrezco otra secuencia donde el sustantivo revisado no tiene el sentido sexual que venimos viendo. Efectivamente, en un momento impreciso de la pieza, el protagonista, a punto de abandonar su país¹⁷⁶ en compañía de Peleo, su amigo, que ha acudido en su ayuda, pronuncia, entre otras, estas palabras:

¡Oh mortales amantes de la vida, /que el día que se avecina deseáis verlo/, cuando tenéis el peso de males infinitos!;/De ese modo el amor a la vida (*érōs...bíou*) reside en los mortales!/Conocemos el vivir, y por inexperiencia del morir,/cualquiera teme abandonar esta luz del sol.¹⁷⁷

En casos como éste, ajeno al terreno del erotismo humano, entramos en otro plano ambiguo donde *eros* va más allá del deseo simple, más o menos intenso, aunque no sea propiamente pasional. La construcción con genitivo objetivo, es decir, una estructura sintáctica equivalente al objeto directo si tuviéramos aquí el verbo correspondiente («amar»), nos indica que estamos ante una nota especial de *eros*. La idea es innovadora. Posteriormente, la expresión «amor a la vida» la tenemos en Critias (*Fr.* 17.1. Corresponde al perdido *Radamantis*), Aristófanes (*Au.* 411 bis. En el pasaje, la abubilla le contesta al Corifeo que dos extranjeros de la Hélade han llegado

¹⁷⁵ La datación de su estreno oscila entre los años 455-426 a. C. Según escribió Croiset hace muchos años (1910), correspondería a un grupo de tragedias eurípideas en que una mujer declara a un hombre su amor culpable (a saber, *Estenebea*, *Peleo*, *Hipólito velado* e *Hipólito portador de una corona*, la única conservada). Además, otras mujeres culpables aparecían en dos piezas eurípideas de esos años: los *Cretenses* y las *Cretenses*. En esta última (del 438), las protagonistas eran las tres hijas de Catreo, rey de Creta. Una de ellas, Aérope, se dejó seducir por un esclavo, por lo que su padre se la entregó a Nauplio para que la arrojara al mar, pero éste se la dio en matrimonio a Plístenes (hermano de Atreo y Tiestes) (Cf. escolio a Sófocles, *Ai.* 1297). Posteriormente, la citada, muerto Plístenes, se casó con Atreo (con todo, hay disputas literarias sobre quién fue el verdadero padre de Agamenón y Menelao), pero, según el *Tiestes* (otra obra perdida de Eurípides), cometió adulterio con su cuñado y le entregó el famoso cordero de oro, lo que daría lugar al exilio de Atreo y la consiguiente venganza sangrienta de éste. Pues bien, Jouan-van Looy (en su edición, 2002, 320) creen que *Fénix* encajaría muy bien dentro del decenio 438-428 a. C: ofrecen 17 fragmentos de la obra. Fuentes fundamentales para la reconstitución son Esquines, Clemente de Alejandría, Estobeo y el *POxy.* 2455. Entre la bibliografía dedicada a esta pieza señalaré Papamichael, 1982, Jouan, 1989-1999 y Pórtulas, 2016.

¹⁷⁶ Amíntor, rey de Ormenio (Beocia), tenía una concubina y se olvidó de su esposa legítima. Hijo del matrimonio era Fénix, un adolescente al que la concubina propuso repetidas veces que mantuviera relaciones sexuales con ella, pero, ante las reiteradas negativas del joven, ella, para vengarse, lo acusó de violación y lo manifestó ante Amíntor, el cual dejó ciego a su hijo y lo expulsó del país. Fénix se refugió en la mansión de su amigo Peleo, que lo trató muy bien y lo llevó ante Quirón para que le curara de su ceguera.

¹⁷⁷ *Fr.* 816.9 (=14 Jouan-van Looy). El fragmento fue conservado por Estobeo (4.53.10).



al mundo de las aves por su amor a su forma de vivir y tipo de vida (*érōs bíou diaitēs te*), dos conceptos muy similares y relacionados estrechamente entre sí), Platón ([*Ep.* 339e]), Juan Crisóstomo (53.166.13), Focio (*Ep.* 389.48), etc.

12.14. *Piezas inciertas.*

12.14.1.

Dentro de este apartado de obras inciertas y atendiendo el orden numérico de los fragmentos, me detendré también, por su posible interés, en algunas secuencias donde el término estudiado no corresponde al terreno de la pasión erótica, ni al dios de la misma, tal como sucede en el ejemplo siguiente:

La tiranía (*tyrannís*) desde todas partes recibe saetas (*toxéutai*)/por obra de terribles deseos (*deinoís érōsin*). De ella hay que guardarse (*pylaktéon*).¹⁷⁸

Observaciones: 1. Con respecto a la relación, dentro de nuestro trágico, del término estudiado con *toxéiō*, «disparar flechas», véanse nuestros apartados 5.1 y 10.2. Propiamente, la distribución innovadora de *toxéiō* consiste en recurrir a una forma verbal medio-pasiva, construida con un dativo de autor, equivalente por su función a un genitivo agente. Esta estructura léxica no tiene continuadores literarios, de modo que sólo la tenemos aquí y en el autor que recogió la cita. Otra aportación innovadora, por extensión, es el uso de esa disposición sintáctica cuando *érōs* tiene otro sentido que ya nos es conocido: el de deseo enorme, ajeno al terreno sexual; 2. La mención de las saetas nos hace pensar en la importancia de la imagen eurípidea en la que se la asocia con Eros: cf. nuestros apartados señalados más arriba. No obstante estamos ante una importante dificultad textual, pues, realmente, *érōsin* es una conjetura de Musgrave (1778), aceptada por los editores, ya que los manuscritos leen *erōsin*, con lo que, de aceptar la lectura transmitida, la traducción sería «por obra de terribles amantes»; 3. Es el único texto griego donde la «tiranía»¹⁷⁹ y el adjetivo verbal (*pylaktéon*, «hay de guardarse») están estrechamente relacionados.

12.14.2. Alusión al dios del amor:

Abundantísima enseñanza de amable sabiduría (*paídeuma d'Érōs sophías eratès*)/ Eros procura,/ y esa divinidad (*hoûtos daímōn*) para relacionarse (*prosomileîn*)/ con los mortales es la más grata de todas (*pántōn hédistos*)./ Al ofrecer cierto placer

¹⁷⁸ *Fr.* 850.2 (=Jouan-van Looy) El texto nos ha sido transmitido por Estobeo (4.8.4.4a). Hartung (1843-1844, 1.176) lo atribuye a las *Cretenses*; Welcker (1839, 2. 704) lo incluye en el *Arquelao*.

¹⁷⁹ Acerca del pensamiento de Eurípides sobre la tiranía, véase de Romilly, 1969. En Platón (*Smp.* 182c) vemos cómo el amor (*érōs*) del amante (Aristogitón) y la amistad (*phília*) del enamorado (*Harmodio*) fueron esenciales para acabar con la vida del pisistrátida Híparco. Véanse también Tucídides (6.54.3) y Aristóteles (*Rh.* 2.24.1401b11).

carente de pena (*álypon térsin tin*) / lleva hacia la esperanza (*eis elpid'ágei*). Y, con los no iniciados (*toís d'ateléstoís*) / en los sufrimientos causados por ése (*tôn toúde pónōn*), ojalá no me relacione yo!, y habite lejos de costumbres salvajes (*agríōn trópōn*). / El enamorarse (*tò d'eràn*), consejo a los jóvenes (*toísi néoisi*) / que nunca lo rehúyan (*phéúgein*), / y que lo usen correctamente (*orthòs*) cuando llegue (*élthēi*).¹⁸⁰

Varias anotaciones: 1. Salvo el ejemplo euripideo y el del autor que recoge el fragmento, no hay más casos en la literatura griega en que haya una estrecha relación entre Eros-*paideuma* (sustantivo que apunta al «resultado de la educación», «enseñanza»). Por cierto, Eurípides es el único en usarlo en el siglo V, con siete ejemplos, aunque el vocablo sólo en dos ocasiones (aquí y en el *Fr.* 54.1, donde Alejandro (Paris) afirma que mala enseñanza para los hombres respecto al valor serían el dinero y el lujo excesivo) hace referencia a la educación). Por otra parte sólo he hallado dos secuencias en que *eros* sea el sujeto de la acción de *paideúō*, a saber, en Aristeneto (1.1.3) y Eustacio Macrembolites (*Hysmine et Hysminias* 11.5.15). En lo concerniente a la relación del sustantivo estudiado con *didáskō*, acúdase a nuestro apartado 12.1.1; y, para su aparición junto a *didáskalos*, véase el apartado 12.9; 2. La lectura *eratēs* es una conjetura aceptada por los editores más prestigiosos, pues los manuscritos dan *aretēs*. Por lo demás, la pareja *sophía-eratē* no la recoge el *TLG* hasta un epigrama de Juan Rindaceno Láscaris (46.12); 3. La consideración de Eros como divinidad (*daímōn*) aparece quizá por primera vez en un discutido texto de Sófocles (*Fr.* 770.1), y, después, en este fragmento incierto de Eurípides. Platón asienta definitivamente esa idea (*Smp.* 203a), recibida, entre otros, por Alexis (*Fr.* 247.4.5), Albino (*Epit.* 33.4), Ateneo (13.562b, 599f, etc.), etc; 4. Un reflejo de la capacidad de Eros para «relacionarse» con otros la leemos en Hermias de Alejandría (*in Phdr.* 1.53); 5. Sobre Eros como «dulce», «grato», véase nuestro apartado 12.7.1; 6. La imagen del «placer sin pena», carente de continuadores en la literatura griega, la ofrece el trágico en otro lugar (*Ba.* 423, donde el Coro se refiere a cómo Dioniso les ha permitido, tanto al rico como al pobre, disfrutar de un placer sin pena aportado por el vino); 7. Aparte de nuestra cita euripidea de fecha incierta, contamos con dos textos anteriores en que se asocian la esperanza y el deseo. El primero, en la *Antígona* sofoclea (*Ant.* 615.617. La obra es fechada por muchos en torno al 442-441 a. C.), donde el Coro canta que la inconstante esperanza les supuso ventaja a muchos, pero a otros les acarreó el engaño causado por vanos deseos. El segundo, en prosa, lo vemos en Tucídides (3.45.5), cuando Diódoto, demócrata moderado y rival de Cleón, oponiéndose a la propuesta de éste, a saber, dar muerte a todos los mitilénios por defección (año 427 a. C.), expone cómo los dos términos citados, esperanza y deseo, causaron grandes daños en los Estados, pues, aun siendo conceptos

¹⁸⁰ *Fr.* 897.1 (=Jouan-van Looy). Conservado por Ateneo (13.561a). Este texto relevante, en ritmo anapéstico, ha sido atribuido, por unos, a la *Andrómeda*, y, por otros, al *Hipólito* perdido, pero no hay acuerdo entre los estudiosos.





que no se ven, tienen más fuerza que los peligros evidentes. Posteriormente encontramos varios pasajes donde ambos vocablos aparecen íntimamente relacionados: Jenofonte (*Smp.* 4.25.26), Platón (*Smp.* 193d), el trágico Queremón (*Fr.* 14.11), el cómico Filemón (*Fr.* 126.3), etc.; 8. El adjetivo *atélestos*, usado desde Homero con el sentido de «no terminado», lo hallamos ahora en nuestro trágico (el único de los tres que lo recoge) con otro valor: «no iniciado», entiéndase, en los ritos místéricos. Con todo, algún estudioso (Kurtz, 1985, 499) opina que el trágico lo utiliza como término solemne, pero no con sentido cultual. Por lo demás, Eurípides, lo presenta otra vez en *Ba.* 40, lugar en que Dioniso, dentro del prólogo, habla de Tebas, la que no estaba iniciada en los ritos báquicos. En mi opinión, al tratarse del culto de dos divinidades especiales (Eros y Dioniso) a los que Eurípides tanta atención les dedicó a lo largo de su vida, ese vocablo debe tomarse en sentido pleno, estrictamente relacionado con la iniciación respectiva en cada uno de los dos ritos. De los ejemplos posteriores del término recojo dos: Platón (*Phd.* 69c) y Aristóteles (*Rh.* 1419a4.5); 9. En la expresión *tôn toûde pónōn* tómese *toûde* como genitivo subjetivo, es decir, como el sujeto causante (*sc.* Eros) de esos sufrimientos; 10. Tras Eurípides hemos de llegar hasta Dionisio de Halicarnaso (3.73.3; 14.10.1) para leer de nuevo la expresión «costumbre salvaje». Jouan-van Looy (2003, 21-22), examinando nuestro texto, entienden dicha construcción como alusiva a quienes no están moderados por la iniciación amorosa. Refiriéndose al sentido general, opinan que el discurso de Hipólito en el drama homónimo (*Hipp.* 525-544) es un desarrollo de la idea central aportada por este fragmento, mientras que el Coro (*Hipp.* 528-529, 542-544) pone el énfasis en los efectos maléficos del amor, tal como sucede en la *Antígona* sofoclea (*Ant.* 781-800): cf., además, el estudio general de Carson, 1986. A su vez, Lasserre (1946, 104), opina que cabe entender nuestro fragmento dentro de las especulaciones filosóficas sobre la naturaleza del amor habituales entre los discípulos de Gorgias en los años 420-410 a. C.; 11. En lo concerniente al infinitivo *erân* diremos que lo hallamos, en primer lugar, en Píndaro (*Fr.* 127.3), y, a continuación, en nuestro trágico, con diez apariciones, claro indicio de su interés por el vocablo: *Cyc.* 555 en contexto erótico, *Hec.* 358 (desear morir), *HF* 318 (desear lo imposible), *Tr.* 732 (desear batallar), *Hel.* 1639 (desear estar muerta), *Ph.* 359 (desear la patria), *Fr.* 358.3 (cf. el apartado 12.7.1), 388.5 (véase apartado 12.8) y nuestro pasaje, donde lo hallamos sustantivado por vez primera. A continuación aludiré a su uso en dos autores más, entre muchos: Agatón (*Fr.* 29.1) y Ferécates (*Fr.* 77.1).

12.14.3. Otra vez el dios del amor:

Dobles alientos alientas, Eros.¹⁸¹

¹⁸¹ *Fr.* 929a (=Jouan-van Looy). Corresponde al *adespoton* 187 N^o. El fragmento lo han transmitido el yambógrafo Cércidas (2.11) y Hermias de Alejandría (*in Phdr.*, comentario a 230e). Véase, además, Luciano ([*Am.* 37]) con una paráfrasis aclaratoria. Jouan-van Looy (2003, 39-40) afirman

Es una innovación la imagen del aliento doble. Vemos la construcción, después, en Galeno (7.905.13, 906.11, 920.1), Clemente de Alejandría (*Strom.* 6.16.134.136), Juan Crisóstomo (47.487.23), etc. Con respecto a la idea de Eros que respira (exhala su aliento), la encontramos, mucho después, en Juan Crisóstomo (61.92.61), y en dos Léxicos: el *Etymologicum genuinum, alpha.* 282.2, donde leemos que el amado es quien insufla el amor en el amante; y, a su vez, en el *Etymologicum Gudianum, alpha.* 57.19, con la misma explicación.

12.14.4. Añado tres secuencias en que el término estudiado aparece con el valor de «deseo enorme» por algo, ajeno, pues, al propio de la pasión sexual. En el primer texto el fragmento está muy dañado. Me atengo a las lecturas ofrecidas por Kannicht, y prescindo del verso primero, casi ilegible:

Y para el padre que los engendró, muy hostiles./Y llegados al deseo de mandar en la casa/, para sus familiares son los más enemigos./Los niños pequeños son bastante gratos para un anciano padre/.¹⁸²

Véase que si los hijos (mayores, entiéndase) desean mandar en el hogar, convirtiéndose en enemigos acérrimos de todos los familiares, en cambio, los hijos pequeños le aportan dulzura y placer a su anciano padre. Se ha querido ver estos versos de contenido casi gnómico como pertenecientes a *Dánae*, precisamente a un agón donde se establecerían las condiciones de un buen matrimonio (cf. Jouan-van Looy, 2003, 76).

12.14.5.

Lo mejor no violentar a los dioses / y aceptar la suerte. Mas el deseo de imposibles (*tôn amēchánōn d'erōs*)! a muchos les hizo perder lo presente.¹⁸³

El concepto estudiado constituye un grupo sintáctico con genitivo objetivo que funciona como lo haría, si en vez del sustantivo, tuviéramos el verbo correspondiente, a saber, como objeto directo. No he hallado otros ejemplos posteriores.

que muchos lo tienen ahora por eurípideo. Realmente hay una insistencia (léxica y etimológica: *díssa pneúmata pneís*) que nos hace pensar en la presencia dúplice de Eros entre los humanos: recordemos los arcos dobles y los dobles amores (apartados, respectivos, 10.2 y 12.11.1). Acúdase, asimismo, al apartado 12.3 para *pneúmata* como «inspiración».

¹⁸² *Fr.* 1007e+f. De un solo texto es partidario también Mette, 1981-1982. (Jouan-van Looy ofrecen el contenido en dos fragmentos, de tal modo que el último verso constituye el 1007f). Es el mismo criterio mantenido por von Arnim, Page y Snell. (cf. Jouan-van Looy, 2003, 76). El fragmento lo recogió Sátiro (*Vit. Eur. Fr.* 39).

¹⁸³ *Fr.* 1076.2 (=Jouan-van Looy). El texto fue transmitido por Estobeo (4.44.53).



Sí es algo usada la construcción «amor imposible» (*amēchanos*), desde Juan Crisóstomo (*Ad eos qui scandalizati sunt* 6.1), Focio (186.131a9; *Ep.* 234.147), etc. Por lo demás, desde Sófocles (*Ant.* 90) contamos con el giro de *eráo* más el genitivo de plural *amēchánōn*.

[12.14.6] Un pasaje espurio.

En un texto apócrifo, atribuido durante los siglos XVI y XVII a la *Dánae* eurípidea, Hermes pronuncia unas palabras (48 versos) en que expone cómo Acrisio deseaba tener un hijo, pero, a pesar de sus reparos ante la respuesta délfica obtenida (que nacería un niño, pero no suyo, sino que, primero, él tendría una hija, la que, quizá, en unión secreta pariría para su padre un león alado, que reinaría sobre aquella tierra y la de otros muchos), engendró a hurtadillas una hija, Dánae, de la que se enamoraría Zeus, el cual, convertido en polvo de oro, lograría unirse a ella. Nacido el producto de esa unión, Acrisio abandonó en el mar a su hija y nieto. Me limitaré a tres versos donde aparece el término objeto de nuestro estudio:

Hermes.- [...]Ése, poseído por el deseo de un niño varón (*érōti paidòs ársenos schethéis*), /acudió a Pito, y le dice a Febo esto: /'¿Cómo podría haber simiente de un niño en palacio, / y a cuál de los dioses o de los hombres conseguir como benévolo?'¹⁸⁴

Me limito a señalar la construcción sintáctica con dativo agente que viene a completar la acción indicada por el participio pasivo. Véanse nuestros apartados 2.1, 3.10 y 8 («deseo de hijos»).

RESUMEN

Partiendo de los datos de que disponemos, puede afirmarse que Eurípides, heredero de una larga tradición literaria, aporta innovaciones importantes con respecto a *éros*. Señalo algunas y doy entre paréntesis el apartado donde las hemos visto:

1. Sobre la genealogía del dios ofrece un nuevo parentesco de Eros, presentándolo como hijo de Zeus (3.12-15);
2. El autor es innovador en lo referente a ciertos aspectos descriptivos del mismo. Eros tiene alas de varios colores (3.19); es el más poderoso de todos los dioses y el más

¹⁸⁴ *Fr.* 1132.6 (= Jouan-van Looy). El fragmento espurio se conservaba en el Codex Palatinus Graecus 287. No hay acuerdo entre los estudiosos sobre el origen del mismo (Kannicht, 5.2.1132; Jouan-van Looy, 2000.125). Parece prevalecer la atribución a Juan Catrares (s. XIV), aunque también se le ha adjudicado a Eugenio de Augustópolis, un filólogo bizantino de los siglos V-VI que trabajó en Constantinopla bajo Anastasio I (491-518 d. C.).



importante para los hombres (12.4); es peligroso y habita en la parte peor de nuestro corazón (12.1.3); es ocioso, ama los espejos y evita los esfuerzos (12.5.1). El trágico nos habla asimismo de dos clases de amor: uno lleva al Hades, el otro, hacia la castidad (12.11.1). Asimismo, vemos que el dios puede conducir hacia la intemperancia y a Cipris (12.6.1);

3. También son innovadoras ciertas notas dramáticas de dicha divinidad: lanza con sus manos el dardo de Afrodita (3.12-15); junto a Cipris, ataca el corazón de dioses y hombres (3.19); tiende un arco doble (10.2); es el tirano de dioses y hombres (12.1.1); instila el deseo en los ojos (3.12-15); tiene la llave de la alcoba de Afrodita (3.12-15); es maestro de audacia y osadía (12.9); enseña al poeta (12.11.2); hechiza a quien asalta (3.19); golpea a la enamorada (2.1); destruye a los mortales (12.11.1); es enloquecer (12.2.1).

Como conclusión de este estudio, recordemos que el tragediógrafo presenta a *éros* incluso en el plano divino, como la pasión de una diosa por un mortal (3.9). No obstante, en las piezas prevalece la esfera humana, donde Eurípides lo muestra con frecuencia como deseo sexual de una mujer por un hombre, tanto en la realidad (2.1; 2.4; 3.1; 3.2; 3.3-4; 3.5; 3.10; 3.16; 3.17-18; 3.20) como relacionado con un sentimiento posible (7.1). Asimismo, lo refiere a la pasión sexual de un hombre por una mujer (5.1; 10.3-4). Y, por último, indica que todo varón es bastante sabio para el amor (12.2.2).

RECIBIDO: enero 2020; ACEPTADO: febrero 2020.

BIBLIOGRAFÍA¹⁸⁵

1. FUENTES

1.1. DE TODO EL AUTOR

Euripides quae exstant omnia (1778): ed., MUSGRAVE, S., 1-4, Clarendon Press, Oxford (los fragmentos en volumen 3).

Euripidis Fabulae (1902-1909): introd., ed., MURRAY, G., 1-3, Oxford Classical Texts, Oxford (muchas reediciones).

Euripidis Fabulae (1981-1994): introd., ed., DIGGLE, J., 1-3, Oxford Classical Texts, Oxford (me atengo a esta edición)

1.2. DE OBRAS CONSERVADAS

Alcestis

Euripide. Alceste (1939.1930¹): ed., com., TACCONE, A., Società Editrice Internazionale, Turín.

¹⁸⁵ Sólo la consultada para esta aportación.



- Euripide. Alceste* (1973. 1969¹): introd., ed., com., PADUANO, G., La Nuova Italia, Florencia.
- Euripide. Alceste* (1994): introd., ed., com., BARBANTANI, S., Signorelli, Milán.
- Euripides. Alcestis* (1902): introd., ed., com., EARLE, M. L., MacMillan, Londres.
- Euripides. Alcestis* (1966. 1954¹): introd., ed., com., DALE, A. M., Clarendon Press, Oxford.
- Euripides. Alcestis* (1993²): introd., ed., com., CONACHER, D. J., Aris & Phillips, Warminster.
- Euripides. Alcestis* (2007): introd., com., PARKER, L. P. E., Oxford University Press, Oxford-Nueva York.
- The Alcestis of Euripides* (1912. 1896¹): introd., ed., com., HADLEY, W. S., Cambridge University Press, Cambridge.
- The Alcestis of Euripides* (1907²): ed., trad., com. (Analytical Classical Series), Simpkin *et alii*, Londres.

Medea

- Euripide. Medea, Ippolito* (1990): trad. ALBINI, U., not. MATTEUZZI, M., Garzanti Libri, Milán.
- Euripides. Medea* (1916): ed., com., explic., vocab., BAYFIELD, M. A., MacMillan, Londres.
- Euripides. Medea* (1901): ed., not., com., THOMPSON, J.-MILLS, T. R., W. B. Clive, Londres.
- Euripides. Medea* (1967. 1938¹): introd., ed., com., PAGE, D. L., Clarendon Press, Oxford.
- Euripides. Medea* (1969): introd., ed., com., explic., vocab., ELLIOT, A., Oxford University Press, Oxford.
- Euripides. Medea* (2002): introd., ed., com., MASTRONARDE, D. J., Cambridge University Press, Cambridge.
- Euripidou Mēdeia. Euripidis Medea* (1818): ed., com., ELMSLEY, P., J. Parker, Oxford.
- Medea of Euripides* (1913): introd., ed., com., NICKLIN, T., G. Bell, Londres.
- The Medea of Euripides* (1904. 1897¹): introd., ed., com., vocab., HEADLAM, C. E. S., Cambridge University Press, Cambridge.
- The Medea of Euripides* (1910): introd., ed., com., VERRALL, A. W., MacMillan, Londres.

Hipólito

- Euripide. Ippolito* (2004): introd., ed., com., NENCI, F., Signorelli, Milán.
- Euripides. Hippolytos* (1964): introd., ed., com., BARRETT, W. S., Oxford, Clarendon Press.
- Euripides. Hippolytos* (1994. 1984¹): introd., ed., trad., com., FERGUSON, J., Bristol University Press, Bristol.
- Euripides. Hippolytos* (1995): introd., ed., trad., com., HALLERAN, M. R., Aris & Phillips, Warminster.

Suplicantes

- Euripides. Suppliant Women* (2007): introd., ed., trad., com., MORWOOD, J., Aris & Phillips / Oxbow, Oxford.
- Euripides. Supplices* (1975): introd., ed., com., COLLARD, C., 1-2, Bouma's Boekhuis, Groningen.

Troyanas

- Euripide. Le Troadi* (1917): introd., ed., com., AMMENDOLA, G., R. Giusta, Livorno.
- Euripide. Le Troiane* (1942): introd., ed., com., TACCONE, A., Società editrice internazionale, Turín.
- Euripides. Trojan Women* (1986): introd., ed., trad., com., BARLOW, Sh. A., Aris & Phillips, Warminster.



Heracles

Euripides. Heracles (1988. 1981¹): introd., ed., trad., com., BOND, G., Clarendon Press, Oxford.

Euripides. Heracles (1996): introd., ed., trad., com., BARLOW, Sh. A., Aris & Phillips, Warminster.

Euripides. v. Heracles. Ifigenia en Áulide (2002): introd., ed., trad., com., CALDERÓN DORDA, E., CSIC, Madrid.

Helena

Euripides. Helen (1967): introd., ed., com., DALE, A. M., Clarendon Press, Oxford.

Euripides. Helen (2008): introd., ed., com., ALLAN, W., Cambridge University Press, Cambridge.

Euripides. Helena (1968): introd., ed., com., KANNICHT, R., 1-2, Winter, Heidelberg.

Ión

Euripide. Ione (2004): introd., ed., trad., com., PELLEGRINO, M., Palomar, Bari.

Euripides. Ion (2000. 1926¹. Berlín): ed., com., VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U., Weidman, Hildesheim.

Euripides. Ion (1963 .1939¹): introd., ed., com., OWEN, A. S., Clarendon Press, Oxford.

Euripides. Ion (1997): introd., ed., trad., com., LEE, K. H., Aris & Phillips, Warminster.

Fenicias

Euripides. As Fenicias (1975): introd., trad., not., DOS SANTOS ALVES, M., Instituto de Alta Cultura, Coimbra.

Euripides. Phoenician Women (1988): introd., ed., trad., com., CRAIK, E., Aris & Phillips, Warminster.

Euripides. Phoenissae (1994): introd., ed., trad., com., MASTRONARDE, D. J., Cambridge University Press, Cambridge.

The Phoenissae of Euripides (1979. 1911¹): introd., ed., com., POWELL, J. U., Arno Press, Nueva York.

Ifigenia en Áulide

Euripide. Iphigénie à Aulis (1983): introd., ed., trad., com., JOUAN, F., Les Belles Lettres, París.

Euripides. v. Heracles. Ifigenia en Áulide (2002): introd., ed., trad., com., CALDERÓN DORDA, E., CSIC, Madrid.

Euripidis Iphigenia in Aulis. Mit deutschem Commentar herausgegeben (1841): VON FIRNHABER, C. G., Hahn'sche Verlag-Buchhandlung, Leipzig.

Bacantes

Euripides. Bacchae (1970. 1960²): introd., ed., com., DODDS, E. R., Clarendon Press, Oxford.

Euripides. Bacchae (2001. 1996¹): introd., ed., trad., com., SEAFORD, R., Aris & Phillips, Warminster.

1.3. FRAGMENTOS

Euripide. VIII. Fragments. (1998): 1^{er} partie (*Aigeus-Autolykos*), ed., trad., com., JOUAN, F.-VAN LOOY, H., Les Belles Lettres, París.



- Euripide*. VIII. *Fragments*. (2000): 2^e partie (*Bellérophon-Protésilas*), ed., trad., com., JOUAN, F.-VAN LOOY, H., Les Belles Lettres, París.
- Euripide*. VIII. *Fragments*. (2002): 3^e partie. (*Sihénébée-Chrysippos*), ed., trad., com., JOUAN, F.-VAN LOOY, H., Les Belles Lettres, París.
- Euripide*. VIII. *Fragments*. (2003): 4^e partie. *Fragments de drames non identifiés*, ed., trad., com., JOUAN, F.-VAN LOOY, H., Les Belles Lettres, París.
- Euripides*. VII. *Fragments* (2008): (*Aegeus-Meleager*), ed., trad., com., COLLARD, CH.-CROPP, M., Cambridge, Mass.-Londres, Harvard University Press (Loeb Classical Library 504).
- Euripides*. VIII. *Fragments* (2008): (*Oedipus-Chrysippus. Other Fragments*, ed., trad., com., COLLARD, C.-CROPP, M., Harvard University Press, Cambridge, Mass.-Londres (Loeb Classical Library 506).
- Tragicorum Graecorum Fragmenta* (1889): editio secunda NAUCK, A., Teubner, Leipzig (= N.²).
- Tragicorum Graecorum fragmenta*. 5.1. 5.2 (2004): *Euripides*, ed. KANNICHT, R., Vandenhoeck & Rupprecht, Gotinga.

1.4. DE ALGUNAS OBRAS FRAGMENTARIAS

Andrómeda

Euripides, *Andromeda* (1991): ed. BUBEL, F., Franz Steiner, Stuttgart.

Antiope

SCHAAL, H. (1914): *De Euripidis Antiopa* (Tesis), Berlín.

KAMBITISIS, J. (1972): *L'Antiope d'Euripide*, E. Hourzamanis, Atenas.

Dánae-Dictis

Euripides Danae and Dictys (2006): ed. KARAMANOU, I., Saur, Múnich-Leipzig.

Erecteo

Euripide. Erecteo (1977): introd., ed., com., CARRARA, P., Gonnelli, Florencia.

Euripides. Erecteo (1976): introd., ed., trad., com., MARTÍNEZ DÍEZ, A., Instituto de Historia de Derecho. Universidad de Granada, Granada.

Faetón

Euripidis Fragmenta duo Phaethontis e Cod. Claromontano Edita (1821): ed. Hermann, J. G. J. (Tesis), Leipzig.

Euripides. Phaeton (1970): ed., trad., com., Diggle, J., Cambridge University Press, Cambridge.

1.5. OBRAS ESPECIALES

DINDORF, W. (1863): *Scholia Graeca in Euripidis tragoedias*, 1-4, Oxford University Press, Oxford.

DLE (2014²³) = *Diccionario de la Lengua española*, Real Academia española, Madrid.

SCHWARTZ, E. (1887-1891): *Scholia in Euripidem*, 1-2, G. Reimer, Berlín.



2. ESTUDIOS RELEVANTES

- ADRADOS, F. R. (1959): «El amor en Eurípides», en AAVV, *El descubrimiento del amor en Grecia*, Universidad de Madrid, Madrid, pp. 177-200.
- ADRADOS, F. R. (1990): «Las tragedias eróticas de Eurípides», *Revista de Occidente* 107: 5-32.
- AÉLION, R. (1986): *Quelques grands mythes héroïques dans l'œuvre d'Euripide*, Les Belles Lettres, Paris.
- AIGNER, H. (1982): *Der Selbstmord im Mythos. Betrachtungen über die Einstellung der Griechen zum Phänomen Suizid von der homerischen Zeit bis in das ausgehende 5. Jahrhundert v. Chr.*, Institut für alte Geschichte und Altertumskunde, Graz.
- ANAGNOSTOU-LAOUTIDES, E. (2005): *Eros and Ritual in Ancient Literature: Singing of Atalanta, Daphnis, and Orpheus*, Gorgias Press, Piscataway, NJ.
- ANDERSON, W. S. (1982): «Euripides' *Auge* und Menander's *Epitepontes*», *GRBS* 23: 165-177.
- ASSAËL, J. (1992): «Euripide et la magie des miroirs», *Revue des Études Grecques* 105: 561-571.
- ATHANASOPOULOU, E. N. (2008): *The motif of love in the Helen and the Alcestis of Euripides* (Tesis), University of Johannesburg.
- AUSTIN, C. (1967): «De nouveaux fragments de l'*Erechthée* d'Euripide», *Recherches de papyrologie* 4: 11-67.
- AUSTIN, C. (ed.) (1968): *Nova fragmenta euripidea in papyris reperta*, Berlín, de Gruyter.
- BARBERI SQUAROTTI, G. (1993): *La rete mortale: Caccia e cacciatore nelle tragedie di Euripide*, Sciascia, Caltanissetta-Roma.
- BELTRAMETTI, A. (2000): «Eros e maternità. Quel che resta del conflitto tragico di Medea», en GENTILI, B.-PERUSINO, F. (eds.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venecia, pp. 43-65.
- BELTRAMETTI, A. (2001): «Al di là del mito di Eros. La tragedia del desiderio proibito nella drammaturgia dei personaggi», *Quaderni urbinati di cultura classica* 68: 99-124.
- BETA, S.-PUCCIO, F. (2019): *Il dono di Afrodite: l'eros nella letteratura e nel mito in Grecia e a Roma*, Carocci, Roma.
- BIGA, A. M. (2014): *L'Antiope di Euripide* (Tesis), Université Charles de Gaulle, Lille III.
- BITTRICH, U. (2005): *Aphrodite und Eros in der antiken Tragödie. Mit Ausblicken auf motivgeschichtlich verwandte Dichtungen*, de Gruyter, Berlín-Nueva York.
- BJÖRCK, G. (1950): *Das Alpha impurum und die tragische Kunstsprache: Attische Wort- und Stilstudien*, Almqvist & Wiksell, Upsala.
- BLOMQVIST, J. (1994): «The Fall of Phaethon and the Kaalijarv Meteorite Crater: Is There a Connection?», *Eranos* 92: 1-16.
- BORTHWICK, E. K. (1967): «Two textual Problems in Euripides' *Antiope* fr. 188», *CQ* 61: 41-47.
- BORTHWICK, E. K. (1968): «Two unnoticed Euripides Fragments?», *CQ* 62: 198-199.
- BORTHWICK, E. K. (1997): «Euripides *Erotodidaskalos*? A Note on Aristophanes *Frogs* 957», *Classical Philology* 92.4: 363-367.
- BREITENBERGER, B. (2010): *Aphrodite and Eros. The Development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*, Routledge, Nueva York-Abingdon.
- BREMER, J. M. (1975): «The meadow of love and two passages in Euripides' *Hippolytus*», *Mnemosyne* 28: 268-280.
- BRILL, S. (2007): «Aphrodite's Wrath: Eros in Euripides's *Hippolytus*», *Symposium* 11.2: 275-295.
- BRIZI, G. (1927): «Il mito di Telefo nei tragici greci», *A&R* 8: 95-145.



- BROWN, P. (2008²; 1988¹): *The Body and Society. Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, Columbia University Press, Nueva York.
- BRULÉ, P. (1996): «Héraclès et Augé. À propos d'origines rituelles du mythe», en JOURDAIN-ANNEQUIN, C.- BONNET, C. (eds.), *Héraclès. Les femmes et le féminin*, Institut historique belge de Rome-Turnhout, Bruselas, pp. 35-49.
- CACIAGLI, S. (ed.) (2017): *Eros e genere in Grecia arcaica*, Pàtron, Bologna.
- CALAME, C. (1996): *Eros dans la Grèce Antique*, Belin, Paris.
- CALDER III, W. M. (1969): «The Date of Euripides' *Erechtheus*», *GRBS* 10: 147-156.
- CARSON, A. (1988): *Eros the Bittersweet. An Essay*, Princeton Legacy Library, Princeton.
- CAVAN, S. R. (1998): «The 'Potiphar's-Wife Motif' in Euripidean Drama», en BEWS, J. P.-STOREY, I. C.-BOYNE, M. R. (eds.), *Celebratio: Thirtieth Anniversary Essays at Trent University*, Trent University, Peterborough, Ontario, pp. 29-41.
- CHANTRAINE, P. (1968): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris.
- CIAVOLELLA, M. (1976): *La malattia d'amore dall'Antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma.
- CLAIRMONT, C. W. (1971): «Euripides' *Erechtheus* and the Erechtheion», *GRBS* 12: 485-495.
- CONACHER, D. J. (1967): *Euripidean drama. Myth, theme and structure*, University Press, Toronto.
- CONTIADIS-TSITSONI, E. (1994): «Euripides. *Pha.* 227-244, *Tro.* 308-341, *Iph. Aul.* 1036-1079», *ZPE* 102: 52-60.
- COSMOPOULOS, M. B. (2015): *Bronze age Eleusis and the origins of the Eleusinian mysteries*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CRAIK, E. (1987): «Euripides' first *Hippolytus*», *Mnemosyne* 40.4: 137-139.
- CROISSET, M. (1910): «Conjectures sur la chronologie de quelques pièces d'Euripide de date incertaine», *RPh* 34: 213-229.
- CYRINO, M. S. (1995): *In Pandora's jar: Lovesickness in early Greek Poetry*, University Press of America, Lanham, MD.
- DE NICOLA, P. A. (1973): «Sulla trama e sul testo dell' *Antiopa* di Euripide», *RAAN* 48: 195-236.
- DI GREGORIO, L. (1980): «L' *Edipo* di Euripide», *Civiltà Classica e Cristiana* 1: 49-94.
- DAIN, A. (1965): «Reconstitution d'une partie du *Phaëthon* d'Euripide», *REG* 78: xxvi.
- DANEK, G. (1992): «Zur Prologrede der Aphrodite im *Hippolytus* des Euripides», *WS* 105: 19-37.
- DIGGLE, J. (1996): «Epilegomena Phaëthontea», *AC* 65: 189-199.
- DINGEL, J. (1970): «Der Sohn des Polybos und die Sphinx. Zu den Oedipustragödien des Euripides und des Seneca», *MH* 27: 90-96.
- DINGEL, J. (1970): «*Hippolytos xiphulkós*. Zu Seneca's *Phaëdra* und dem ersten *Hippolytus* des Euripides», *Hermes* 98: 44-56 (= 1970b).
- EDMUNDS, L. (1976): «Oedipus in the Middle-Ages», *A&A* 22: 140-155.
- EDMUNDS, L. (1981): *The Sphinx in the Oedipus Legend*, Hain, Königstein.
- EDMUNDS, L. (1985): *Oedipus. The ancient Legend and its later Analogues*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-Londres.
- FALCETTO, R. (1998): «L' *Andromeda* di Euripide: proposta di ricostruzione», en *Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione* (Università degli Studi di Torino 9), Bologna, Pàtron, pp. 55-71.



- FARTZOFF, M. (2011): «La fonction dramatique de l'amour et de la haine chez Euripide: des exemples caractéristiques», en COIN LONGERAY, S. (ed.), *Études littéraires et lexicales*, Éditions chemins de tr@verse, Paris, pp. 116-142.
- FAUTH, W. (1958-1959): *Hippolytos und Phaidra. Bemerkungen zum religiösen Hintergrund eines tragischen Konflikts*, 1-2, Steiner, Wiesbaden (*Abh. Ak. Mainz*, 8 y 9).
- FLACELIÈRE, E. R. (1960): *L'amour en Grèce*, Hachette, Paris.
- FÖLLINGER, S. (2008): «Liebesverrat und Statussicherung: Motivierung und Sympathienlenkung in Euripides' *Medea*», en HERRMANN, K.-GEUS, K. (eds.), *Dona sunt pulcherrima*. Festschrift für Rudolf Rieks, Utopica, Oberhaid, pp. 33-49.
- FRIEDRICH, W. H. (1953): *Euripides und Diphilos*, Beck, München.
- FURLEY, W. D. (2000): «Hymns in Euripidean tragedy», en CROPP, M.-LEE, K.-SANSONE, D. (eds.), *Euripides and tragic theatre in the late fifth century*. With the cooperation of CSAPO, E.-MASTRONARDE, D.-WILDBERG, CH., Stipes Publishing, Champaign. Illinois, pp. 183-197 (Illinois classical studies 24-25, 1999-2000).
- FURLEY, W. D.-BREMER, J. M. (2001): *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, 1-2, Mohr Siebeck. GW-Coronet Books, Tübinga.
- GENTILI, B. (1972): «Il «letto insaziato» di Medea e il tema dell' *adikia* a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella *Medea* di Euripide», *SCO* 21: 60-72.
- GHIRON-BISTAGNE, P. (1993): «Antigone ou l'amour impossible», en MACHIN, A.-PERNÉE, L. (eds.), *Sophocle. Le texte, les personnages*. Actes du Colloque international d'Aix-en-Provence 1992, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, pp. 255-263.
- GIBERT, J. C. (1997): «Euripides' *Hippolytus*-plays: which came first», *CQ* 47: 85-97.
- GIBERT, J. C. (1999-2000): «Falling in Love with Euripides (*Andromeda*)», *ICS* 24-25: 75-91.
- GOLDHILL, S. (1995): *Foucault's Virginity: Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GOLDMAN, S. (2005): *The Wiles of Women/The Wiles of Men: Joseph and Potiphar's Wife in Ancient Near Eastern, Jewish and Islamic Folktales*, State University of New York Press, Albany.
- HARDER, R. (1993): *Die Frauenrollen bei Euripides: Untersuchungen zu Alkestis, Medeia, Hekabe, Erichtheus, Elektra, Troades und Iphigenieia in Aulis*, M&P, Stuttgart.
- HARRISON, S. (ed.) (2005): *Companion to Latin Literature*, Blackwell, Malden-Oxford.
- HARRISON, S.-FRANGOULIDIS, S.-PAPANGHELIS, TH. D. (eds.) (2018): *Intratextuality and Latin Literature*, de Gruyter, Berlin-Boston.
- HARTUNG, J. A. (1843-1844): *Euripides restitutus sive scriptorum Euripidis ingeniiue censura quam faciens fabulas quae exstant explanavit examinavitque, earum quae interierunt reliquias composuit atque interpretatus est, omnes quo quaeque ordine natae esse videntur disposuit et vitam scriptoris enarravit*, 1-2, Fridericus Perthes, Hamburgo.
- HERMANN, G. J. (1846-1847): *De interpretationibus Euripideae Iphigeniae in Aulide* (Tesis), Leipzig.
- HERTER, H. (1940, 1942): «Theseus und Hippolytus», *RhM* 89: 273-292; 91: 228-237.
- HOSE, M. (1990): «Überlegungen zum *Oedipus* des Euripides», *ZPE* 81: 9-15.
- HOUMOUZIADIS, N. C. (1975): «Anómoioi didymoi stó théatro tou Euripidou», en *Philtira. Timetikós tómos S. G. Kapsoménu*, N. Nikolaides, Tesalónica, pp. 201-220.
- HUALDE PASCUAL, P. (2018): «Metáforas del amor en la poesía de la Grecia antigua (II): De la tragedia ática a la poesía helenística», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 28: 41-81.



- HUDDILSTON, J. H. (1899): «An archaeological Study of the *Antigone* of Euripides», *AJA* 2.3: 183-201.
- HUYS, M. (1989-1990): «Euripides, *Auge*, Fr. 265, 272, 278, 864 N² and the Role of Herakles in the Play», en GEERARD, M.-DESMET, J.-VANDER PLAETSE R. (eds.), *Miscellanea philologica et historica Raymondo Bogaert et Hermanno Van Looy oblata. Opes Atticae*, pp. 169-185 (*Sacris erudiri* 31).
- HUYS, M. (1995): *The Tale of the Hero who was exposed at Birth in Euripidean Tragedy: A Study of Motifs*, Lovaina, University Press.
- JAKOB, D. J. (1983): «Euripides *Hippolytos kalyptomenos* fr. 443 N². A reconsideration», *WS* 96: 23-26.
- JOUAN, F. (1989-1990): «Femmes ardentes et chastes héros chez Euripide», *Sacris Erudiri* 31: 187-208.
- KAKRIDIS, J. TH. (1928): «Der Fluch des Theseus im *Hippolytus*», *RhM* 77: 21-33.
- KALKMANN, A. (1882): *De Hippolytis euripideis quaestiones novae*, E. Strauss, Bonn.
- KAMERBEEK, J. C. (1970): «Remarques sur les fragments de l'Érechthée d'Euripide», *Mnemosyne* (4) 23.2: 113-126.
- KAMERBEEK, J. C. (1991): «En relisant les fragments de l'Érechthée d'Euripide», en HOFFMANN, H.-HARDER, A. (eds.), *Fragmenta Dramatica. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*, Vandenhoeck, Göttinga, pp. 111-116.
- KANNICHT, R. (1976): «Euripides in *P. Hiebh* 2179», *ZPE* 21: 127-133.
- KANNICHT, R. (1992): «Die Hypothese zu Euripides' *Danae*», *ZPE* 90: 33-34.
- KANNICHT, R. (1992): «Antigone Bacchans. Eine Problemanzeige zur *Antigone* des Euripides», en FRONING, H. et alii (eds.), *Kotinos. Festschrift für E. Simon*, von Zabern, Maguncia, pp. 252-255 (= 1992b).
- KARANASIOU, A. (2015): «Hecuba's erotic argument (Eur. *Hec* 812-904): a rhetoric enthymeme of probability on stage?», en KUGELMEIER, CH. (ed.), *Translatio humanitatis*. Festschrift zum 60. Geburtstag von Peter Riemer, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert, pp. 77-92.
- KISO, A. (1973): «Sophocles' *Phaedra* and the *Phaedra* of the first *Hippolytus*», *BICS* 20: 22-36.
- KOENEN, L. (1969): «Eine Hypothese zur *Auge* des Euripides und tegetische Plynterien (*PCol. inv.264*)», *ZPE* 4: 7-18.
- KÖHNKEN, A. (1972): «Götterrahmen und Menschliches Handeln in Euripides' *Hippolytos*», *Hermes* 100.2: 179-190.
- KOKKINI, D. (2013): «The Rejection of erotic Passion by Euripides' *Hippolytos*», en SANDERS, E. et alii (eds.), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, pp. 67-83.
- KONSTAN, D. (1994): *Sexual Symmetry: Love in the ancient novel and related genres*, Princeton University Press, Princeton.
- KÖRTE, A. (1932): «Zum griechischen Drama. Ein übersehenes Fragment des Euripides?», *Hermes* 67: 367-368.
- KORZENIEWSKI, D. (1964): «Zum Prolog der *Stheneboia* des Euripides», *Philologus* 108, 1-4: 45-65.
- KOSTER, W. J. W. (1971): «Noua testimonia Euripidis *Thesai*», *Mnemosyne* 24, 295-296.
- KUDLA, H. (2003): *Spiele des Eros: Berühmte Liebespaare der Antike*, C. H. Beck, München.
- KUGEL, J. L. (1990): *In Potiphar's House: The Interpretive Life of Biblical Texts*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- KURTZ, E. (1985): *Die bildliche Ausdrucksweise in den Tragödien des Euripides*, B. R. Grüner, Amsterdam.
- LACORE, M. (1983): «Euripide et le culte de Poséidon-Érechthée», *REA* 85: 215-234.



- LACORE, M. (1995-1996): «Mort et divinisation des filles du roi d'Athènes dans l'*Érechthée* d'Euripide», *Kentron* 11.2-12.1: 89-107.
- LASSERRE, F. (1946): *La figure d'Eros dans la poésie grecque* (Tesis), Imprimeries réunies, Lausana.
- LAURIOLA, R.-DEMETRIOU, K. N. (eds.) (2015): *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Brill, Nueva York-Leiden.
- LESKY, A. (1932): «Zum *Phaethon* des Euripides», *WS* 50: 1-25.
- LESKY, A. (1976): *Vom Eros der Hellenen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga.
- LEY, G. (1987): «Placing *Hippolytus Kalyptomenos*», *Erano* 85: 66-67.
- VAN LOOY, H. (1963): «Les fragments d'Euripide», *L'Antiquité Classique* 32.1: 162-199.
- VAN LOOY, H. (1964): *Zes verloren tragedies van Euripides. Studie met kritische uitgave en vertaling der fragmenten*, Paleis der Academien, Bruselas.
- VAN LOOY, H. (1970): «L'*Érechthée* d'Euripide», en *Hommages à Marie Delcourt*, Latomus, Bruselas, pp. 15-22.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1987): «*Sôphrôn* y *môros* en Eurípides. Sobre norma y uso en el léxico», *Epos* 3: 207-220.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1989): «*Eros* en Eurípides. Función dramática», en *Actas VII Congreso español de estudios clásicos* (Madrid, 20-24/04/1987), Editorial Universidad Complutense, Madrid, 2, pp. 245-251.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1990): «*Sophía-sophós* y derivados en Eurípides. Estudio léxico», en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. A. (ed.), *Actas del Congreso de la sociedad española de lingüística. XX aniversario*, Gredos, Madrid, 1, pp. 230-240.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2002): «Nueva lectura de *sophía-sophós* en la *Medea* de Eurípides», *Eikasmós* 13: 41-61.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2014): *Mitos en las obras conservadas de Eurípides*, Ediciones clásicas, Madrid.
- LUCA, R. (2017): *Labirinti dell'Eros: da Omero a Platone*, Marsilio, Venecia.
- LUCAS, H. (1937): «Der Prolog der *Antigone* des Euripides», *Hermes* 72: 239.
- LUPPE, W. (1981): «*Auge* Fr. 270», *SIFC* 53: 275.
- LUPPE, W. (1981): «Das neue Euripides-Fr. *POxy*. 3317», *ZPE* 42: 27-30 (= 1981b).
- LUPPE, W. (1983): «Die Hypothese zu Euripides' *Auge*», *APF* 29: 19-23.
- LUPPE, W. (1984): «Euripides-Hypotheseis in den Hygin-Fabeln Antiope und Ino?», *Philologus* 128: 41-59.
- LUPPE, W. (1985): «Zu drei Tragödien-Hypotheseis auf Papyri», *ZPE* 60: 11-20.
- LUPPE, W. (1986): «*Pannychis kai choreia*», *ZPE* 64: 50.
- LUPPE, W. (1989): «Nochmals zur Zuordnung des Tragiker-Fragments *POxy*. 3317», *ZPE* 77: 13-17.
- LUPPE, W. (1990-1992): «Neue Erkenntnisse aus Euripides-Papyri», *Acta Antiqua* 33.1-4: 39-44.
- LUPPE, W. (1991): «Die Hypothese zu Euripides' *Danae*», *ZPE* 87: 1-7.
- LUPPE, W. (1993): «Nochmals zur *Danae* Hypothese», *ZPE* 95: 65-69.
- LUPPE, W. (1993): «Die beiden *Érôtes* in Bellerophon-Prolog der *Sibeneboia* des Euripides», *Philologus* 137: 139-142 (= 1993b).
- LUPPE, W. (1994): «Die Hypothese zum ersten *Hippolytus* (*PMich. inv.* 6222 a)», *ZPE* 102: 23-39.
- LUPPE, W. (1994): «SYNTHANEIN PREPEI. Zu *POxy*. 3317», *ZPE* 102: 40-42 (= 1994b).



- LUSCHNIG, C. A. E. (1989): *Time holds the Mirror. A study of Knowledge in Euripides' Hippolytus*, Brill, Leiden.
- MANTZIOU, M. (1981): *Hymns and hymnal prayers in fifth century Greek tragedy with special reference to Euripides* (Tesis), University of London.
- MÁRQUEZ GUERRERO, M. Á. (2004): «La metáfora 'el amor es una enfermedad' en el *Hipólito* de Eurípides», en TORRE, E. (coord.), *Actas del IV Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*, Real Colegio Oficial de Médicos, Sevilla, pp. 43-63.
- MARTÍNEZ, M. (1998): «Los himnos a Eros en la literatura griega», en GIL, L.-MARTÍNEZ PASTOR, M.-AGUILAR, R. M^a (eds.), *Corolla Complutensis in memoriam J. S. Lasso de la Vega contexta*, Universidad Complutense, Madrid, pp. 187-197.
- MARTÍNEZ BERMEJO, M. LL. (2017): *La recepción de la tragedia fragmentaria de Eurípides. De Platón a Diodoro Sículo* (Tesis), Universidad de Salamanca.
- MARTÍNEZ DíEZ, A. (1975, 1976): «Reconstrucción del *Erecteo* de Eurípides», *Emerita* 43.1: 207-239; 44.1: 1-22.
- MASTRONARDE, D. J. (2010): *The art of Euripides: dramatic technique and social context*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MAZEL, R. (1984): *Les metamorphoses d' Eros. L' amour dans la Grèce antique*, Presses de la Renaissance, París.
- MCCLURE, L. K. (ed.) (2002): *Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and Sources*, Blackwell Publishers, Oxford-Malden. MA.
- MCCLURE, L. K. (ed.) (2017): *A Companion to Euripides*, Wiley-Blackwell, Chichester.
- MESK, J. (1931): «Die *Antigone* des Euripides», *WS* 49: 1-11.
- METTE, H. J. (1967, 1968): «Eurípides (insbesondere für die Jahre 1939-1968). Erster Hauptteil: die Bruchstücke», *Lustrum* 12: 5-288; 13: 289-403.
- METTE, H. J. (1973-1974): «Eurípides 1968-1975. Erster Hauptteil: die Bruchstücke», *Lustrum* 17: 5-26.
- METTE, H. J. (1981-1982): «Eurípides (insbesondere für die Jahre 1968-1981). Erster Hauptteil: die Bruchstücke», *Lustrum* 23-24: 5-448.
- METTE, H. J. (1983): «Perithoos-Theseus-Herakles bei Eurípides», *ZPE* 50: 13-19.
- MITSDÖRFFER, W. (1954): «Das Mnesilochoslied in Aristophanes' *Thesmophoriazusen*», *Philologus* 98: 59-93.
- MONTANARI, F. (1973): «Eros venerato ed Eros non venerato (Eur., *Hipp.* 525-544)», *ASNP* 3: 43-47.
- MOORTON, R. (1987): «Eurípides' *Andromeda* in Aristophanes' *Frogs*», *AJPh* 108: 434-436.
- MORELLI, G. (1974): «Il modelo greco della *Danae* di Nevio», en PUCCIONI, G. (ed.), *Poesia latina in frammenti. Miscellanea Filologica*, Università di Genova, Facoltà di lettere. Istituto di filologia classica e medievale, Génova, pp. 85-101.
- MÜLLER, E. (1907): «Die *Andromeda* des Eurípides», *Philologus* 66: 48-66.
- MÜLLER, H. M. (1980): *Erotische Motive in der griechischen Dichtung bis auf Eurípides*, Buske, Hamburgo.
- MUNNO, S. (1916): *I frammenti delle tragedie di Euripide: l'Andromeda*, Loescher, Roma.
- MUREDDU, P. (1987): «Un caso singolare di teatro nel teatro: la scena di Eco nelle *Tesmoforiazuse*», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell' Università de Cagliari* 43.6, pp. 15-22.
- NEWTON, R. M. (1980): «Eurípides' *Hippolytus Kalyptomenos* fr. 443 N²», *Hermes* 108: 492-495.
- NORTH, H., (1966): *Sophrosyne. Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.).
- O'CONNOR-VISSER, E. A. M. E. (1987): *Aspects of human Sacrifice in the Tragedies of Eurípides*, B. R. Grüner, Ámsterdam.



- PADUANO, G. (1992): «Représentation et interdiction de l'amour chez Euripide», en *Dramaturgie et Actualité du Théâtre Antique*. Actes du Colloque International de Toulouse, 17-19 Octobre 1991. *Pallas. Revue d'Études Antiques* 38, pp. 259-265.
- PAPAMICHAEL, E. M. (1982): «Phoenix and Clytia (or Phthia)», *Dodone* 11: 213-234.
- PAPAMICHAEL, E. M. (1983): «Bellerophon and Stheneboea (or Anteia)», *Dodone* 12: 45-74.
- PARATORE, E. (1972): «Lo *Hippolytos kalyptómenos* di Euripide e la *Phaedra* di Seneca. Discorso ai sordi», en *Studi classici in onore di Q. Cataudella*, Università Catania-Facoltà di Lettere, Catania, 1, pp. 303-346.
- PATON, J. M. (1901): «The *Antigone* of Euripides», *HSCP* 12: 267-276.
- PAVLOCK, B. (1990): *Eros, imitation and the epic tradition*, Cornell University Press, Ithaca.
- PEREA YÉBENES, S. (coord.) (2007): *Erotica antiqua: Sexualidad y erotismo en Grecia y Roma*, Signifer Libros, Madrid.
- PHILIPS JR., K. M. (1968): «Perseus and Andromeda», *AJA* 72: 1-23.
- PÖRTULAS, J. (2016): «El *Fénix* de Eurípides, el héroe de Anagirunte y Jerónimo de Rodas», *Studia philologica valentina* 18: 319-334 (= *Eupoikilon ánthos*. Estudios sobre teatro griego en homenaje a Antonio Melero).
- PUCCI, P. (2016): «Eros in Euripides's Poetics: Sex as the Cause of the Trojan War», en PUCCI, P., *Euripides' Revolution under Cover: An Essay*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, pp. 34-41.
- RADERMACHER, L. (1927): «Danae und der goldene Regen», *ARW* 25: 216-218.
- RAU, P. (1967): *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Beck, Múnich.
- RECKFORD, K. J. (1972): «Phaethon, Hippolytus and Aphrodite», *TAPhA* 103: 405-432.
- RECKFORD, K. J. (1974): «Phaedra and Pasiphae: the Pull backward», *TAPhA* 104: 307-328.
- REIN, E. (1926): «De *Danae euripidea*», en *Commentationes philologicae in honorem Professoris Emeriti I. A. Heikel*, Suomal. kirjall. Seura, Helsinki, pp. 109-129.
- ROBERT, C. (1915): *Oedipus. Geschichte eines poetischen Stoffes im griechischen Altertum*, 1-2, Weidmann, Berlin.
- ROCCA, R. (1976): «Eliodoro e i due *Ippoliti euripidei*», *Materiali e Contributi per la Storia della Narrativa Greco-Latina* 1: 25-31.
- ROMILLY, J. de (1969): «Il pensiero di Euripide sulla tirannia» *Dioniso* 43: 175-187 (= *Atti del III^o Congresso internazionale di Studi sul Dramma Antico*).
- SANDERS, E. (2013): «Sexual Jealousy and Eròs in Euripides' *Medea*», en SANDERS, E. *et alii* (eds.), *Eròs in Ancient Greece*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, pp. 41-58.
- SANDERS, E.-THUMIGER, CH.-CAREY, CH.-LOWE, N. (eds.) (2013): *Eròs in Ancient Greece*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York.
- SAVINO, E. (2004): *Eros dolceacre: l'amore nella poesia lirica greca*, Carlo Signorelli, Milán.
- SCALVIZZARI, M. F. (1934): *Il mito nel Phaëthon di Euripide*, Stab. tip. ed., Nápoles.
- SCHAAL, H. (1914): *De Euripidis Antiopa*, Frommannsche Buchdruckerei, Jena.
- SCHNEIDWEILER, F. (1948): «Zu den beiden Hippolytosdramen des Euripides», *Würzburger Jahrb. f. die Altertumswiss.* 3: 232-240.
- SCHLESIER, R. (2002): «Heimliche Liebe im Zeichen der Mysterien. Verschleierung und Enthüllung in Euripides' *Hippolytos*», en KLINGER, E.-BOHM, S.-FRANZ, T. (eds.), *Paare in antiken religiösen Texten und Bildern. Symbole für Geschlechterrollen damals und heute*, Echter, Würzburg, pp. 51-91.



- SCHMITT, J. (1921): *Freiwillige Opfertod bei Euripides: ein Beitrag zu seiner dramatischen Technik*, A. Töpelmann, Giessen.
- SCHWARTZ, M. A. (1917): *Erechtheus et Theseus apud Euripidem et Atthidographos* (Tesis), C. van Doesburgh, Leiden.
- SCODEL, R. (1982): «POxy. 3317. Euripides' *Antigone*», *ZPE* 46: 37-42.
- SEALY, W. L. (1980): *Mind and eros in four plays of Euripides: a dramaturgical approach*, Stanford University, Stanford.
- SEGAL, CH. (1989): «Otium and Eros: Catullus, Sappho, and Euripides' *Hippolytus*», *Latomus* 48: 817-822.
- SIMPSON, B. E. M. (2015): *A purposeful Infection: Lovesickness and Gender in Heliodorus* (Tesis), The University of British Columbia.
- SILVA, M. F. (2016): «Historias de amor y adulterio. Las Fedras y las Estenebeas de Eurípides», *Revista de Estudios Clásicos* 43: 175-210.
- SISSA, G. (1992): *La verginità in Grecia*, Laterza, Bari.
- SISSA, G. (2016): «Medea's Erotic Jealousy», en BUTLER, SH. (ed.), *Deep classics. Rethinking classical reception*, Bloomsbury Academic, Londres, pp. 203-220.
- SNELL, B. (1963): «Der Anfang von Euripides' *Oedipus*», *Hermes* 91: 120.
- STRAMAGLIA, A. (2000): *Eros: antiche trame greche d'amore*, Levante, Bari.
- SUTTON, D. F. (1978): «Euripides' *Theseus*», *Hermes* 106: 49-53.
- SUTTON, D. F. (1985): «Lost plays about *Theseus*. Two notes», *RhM* 128: 358-360.
- TACCONE, A. (1905): «*L'Antiopè d'Euripide*», *Rivista di Filologia* 33: 32-65.
- TESSIER, A. (1973-1974): «Ricognizioni al testo dell' *Andromeda* euripidea», *Atti Acc. Patavina* 86.3: 139-154.
- TESSIER, A. (1974): «Euripide. *Andromeda* Fr. 118 N²», *Bollettino dell'Istituto di filologia greca* (Padua) 1: 128-135.
- THORNTON, B. S. (1997): *Eros: The Myth of Ancient Greek Sexuality*, Westview Press, Boulder.
- THORSEN, TH. S. (ed.) (2013): *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- TOOHEY, P. (2004): *Melancholy, Love, and Time: Boundaries of the Self in Ancient Literature*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- TREU, M. (1976): «Der euripideische *Erechtheus* als Zeugnis seiner Zeit», *Chiron* 1: 115-131.
- TSCHIEDEL, H. J. (1969): *Phaedra und Hippolytus. Variationen eines tragischen Konfliktes*, Habelt, Bonn.
- VAYO, J. (1964): «The new fragments of Euripides' *Oedipus*», *GRBS* 5: 43-55.
- VOLMER, H. (1930): *De Euripidis fabula quae Phaithōn inscribitur restituenda* (Tesis), Aschendorff, Münster.
- VYSOKÝ, Z. K. (1968): «Euripidova *Antiopè*», *Listy filologické* 91: 371-400.
- WALTON, J. M. (2009): *Euripides: our Contemporary*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres.
- WASDIN, K. (2018): *Eros at dusk: ancient wedding and love poetry*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York.
- WEBSTER, T. B. L. (1965): «The *Andromeda* of Euripides», *BICS* 12: 29-33.



- WEBSTER, T. B. L. (1966): «Three Plays by Euripides», en WALLACH, L. (ed.), *The Classical Tradition. Literary and Historical Studies in Honor of H. Caplan*, Cornell University Press, Ithaca, pp. 95-97.
- WECKLEIN, N. (1878): «Über drei verlorenen Tragödien des Euripides: *Antiope, Antigone, Telephos*», *SBAW* 2: 170-223.
- WECKLEIN, N. (1888): «Über fragmentarisch erhaltene Tragödien des Euripides», *SBAW* 1: 87-139.
- WECKLEIN, N. (1923): «Die *Antiope* des Euripides», *Philologus* 79: 51-69.
- WEHRLI, F. (1957): «Oedipus», *MH* 14: 108-117.
- WEIL, H. (1889): «Observations sur les fragments d'Euripide à propos d'une nouvelle édition des fragments des tragiques grecs», *REG* 2: 322-342.
- WELCKER, F. G. (1839): *Die griechische Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*, 1-3, Eduard Weber, Bonn.
- WRIGHT, M. (2005): *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*, Oxford University Press, Oxford.
- WÜNSCH, R. (1896): «Der pseudo-euripideische Anfang der *Danae*», *RhM* 51: 138-153.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G. (1987): «POxy. 3317. Euripides' *Antigone?*», *BICS* 33: 107-111.
- YOHANNAN, J. D. (1968): *Joseph and Potiphar's Wife in World Literature. an Anthology of the Story of the chaste Youth and the lustful Stepmother*, New Directions Books, Nueva York.
- ZEITLIN, F. (1996): «The Power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the Self in *Hippolytus*», en ZEITLIN, F., *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 219-284.
- ZIELINSKI, TH. (1927): «De *Auge* euripidea», *Eos* 30: 33-56, 416.
- ZUEHLKE, B. (1961): «Euripides' *Sthenoboiä*», *Philologus* 105: 1-15, 198-225.



DESAFÍO AL ORDEN OLÍMPICO. AGUA, CAOS Y CORCELES EN EL CARÁCTER Y PERSONALIDAD MÍTICA DE POSIDÓN

Julio López Saco
Universidad Central de Venezuela
julosa.ucv@gmail.com

RESUMEN

En el principal acto regulador para sostener el orden olímpico, el reparto del mundo con Zeus y Hades, a Posidón le corresponde el ámbito de las aguas. Su nombre, ciertos epítetos y varios episodios míticos apuntan facetas asociadas a la deidad, como los caballos, los toros y los terremotos. Este aspecto polifacético, clave para entender su personalidad y carácter, presenta además un arcaico y agreste poder vinculado con la fuerza del caos, que lo aleja de la comunidad cívica urbana. Por mediación de sus vehementes acciones, sus comportamientos vengativos y disuasorios, así como a través de las participaciones indirectas de buena parte de su monstruosa descendencia, Posidón intenta poner en jaque el orden olímpico instaurado por Zeus. Celoso de los dominios de su poderoso hermano, busca que se sientan los efectos de su violenta cólera desplegando sus singularidades más arcaicas, aquellas que le convirtieron en un funcional dios que agita y abraza la tierra, que provoca terremotos e inundaciones. En definitiva, se muestra como un dios que representa la virulencia de la naturaleza, la fuerza telúrica que amenaza el orden olímpico imperante.

PALABRAS CLAVE: caos, agua, caballos, mitología griega, Posidón.

CHALLENGE TO THE OLYMPIC ORDER. WATER, CHAOS AND STEEDS
IN THE CHARACTER AND MYTHICAL PERSONALITY OF POSEIDON

ABSTRACT

In the main regulatory act to sustain the Olympic order, the distribution of the world with Zeus and Hades, Poseidon corresponds the scope of the waters. His name, certain epithets and several mythical episodes point to facets associated with deity, such as horses, bulls and earthquakes. This multifaceted aspect, key to understanding his personality and character, also presents an archaic and aggressive power linked to the force of chaos, which alienates him from the urban civic community. Through his vehement actions, his vindictive and dissuasive behaviors, as well as through the indirect participation of much of his monstrous offspring, Poseidon tries to put in check the Olympic order set up by Zeus. Jealous of his powerful brother's domain, he seeks to feel the effects of his violent anger unfolding his most archaic singularities, those that turned him into a functional god who shakes and embraces the earth, which provokes earthquakes and floods. In short, it shows itself as a god representing the virulence of nature, the telluric force that threatens the prevailing Olympic order.

KEYWORDS: Chaos, water, horses, Greek mythology, Poseidon.

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.05>

FORTVNATAE, N° 31; 2020 (1), pp. 143-156; ISSN: 1131-6810 / e-2530-8343



INTRODUCCIÓN

Posidón es uno de los Olímpicos, hijo de Crono y Rea y, por consiguiente, hermano de Zeus. Fue criado por los Telquines y por una hija de Océano. Las tradiciones más antiguas, que mencionan cómo Zeus, ya en su edad adulta, obliga a su padre Crono a devolver los hijos que había engullido, refieren que el padre de los dioses era el menor de la prole. Sin embargo, con el paso del tiempo y el desarrollo de la primogenitura Zeus, en su papel de soberano, fue considerado el mayor de los hermanos, pasando a ser Posidón el menor. Ya en la *Iliada*, Posidón tiene asignado el dominio sobre el mar, mientras que Hades reina en los Infiernos, y Zeus hace lo propio en el Cielo y la Tierra.

Este célebre reparto de lotes y competencias realizado entre Posidón y sus dos hermanos, Zeus y Hades, supuso una específica distribución de dominios del mundo, propia de una organización familiar divina, la de los dioses Olímpicos. Fue uno de los principales actos reguladores que sostendrían el orden olímpico. A Posidón le correspondió el mar. Sin embargo, el nombre de la deidad, algunos de sus epítetos y ciertos episodios míticos apuntan a la presencia de otras facetas íntimamente asociadas al dios, especialmente su carácter de deidad de los caballos y de los terremotos. Este aspecto polifacético será clave para entender su personalidad divina y su fuerte carácter, que hacen de Posidón una divinidad cargada de una fuerza y un poderío bastante envidiables. Sin embargo, es su especial relación con su poderoso hermano Zeus, especialmente a través de su agreste descendencia, como se entiende su singular carácter, su arcaica y fuerte personalidad, asociada con la fuerza del caos, un caos con el que, inútilmente, intenta poner en jaque el orden olímpico de Zeus.

En este sentido, se intentará hacer visible un más que probable rol del dios como peligro latente, pero a la vez fascinante y tal vez siempre acechante, así como evidenciar una funcionalidad que personifica un deseo de regreso al primitivismo inicial, caracterizado por el libre fluir de las aguas subterráneas, el poder telúrico y la fuerza indómita de toros y caballos, además de la ausencia de los esquemas coercitivos que impone la cultura, encarnados por el poderío civilizador de Zeus y de su numerosísima descendencia humana y semi humana.

UN NOMBRE QUE HABLA: CARACTERÍSTICAS FUNCIONALES

El análisis lingüístico del nombre Posidón (Carpenter, 2001: 42-43; Impelluso, 2003: 182-183; Grupo Tempe, 2003: 295-311 y ss.; y sobre su imagen LIMC, VIII, 1994, nº 28, *s.v. Poseidon*)¹ refiere un compuesto entre un término que significa señor,

¹ Véase sobre Posidón las referencias en Apol., *Bibl.*, I, 2,2 y Hom., *Il.*, xv, 186-188 y ss.

que debemos contemplar en el sentido de amo de la casa o de dueño, y un segundo término que pareciera guardar relación con una denominación arcaica de la Tierra, visible en el nombre de Deméter (Tierra Madre), en un sentido de madre que nutre, alimentadora. En tal sentido, esta caracterización como Señor de la Tierra apunta a un aspecto propio de una deidad *ctónica*, telúrica. Compartiría entonces estas atribuciones con aquellas específicamente marinas. De hecho, algunos de los epítetos que se aplican al dios concuerdan con esta apreciación. Así, *ennosígaïos*, aquel que conmueve la tierra, en tanto la sacude y la rodea, así como *gaiéokhos*, el que agarra con sus manos la tierra y, por tanto, la abraza, justifican con claridad su relación con lo telúrico (Bernabé, 2017: 267-269; Philippson, 1949: 104-115, capítulo “Poseidon, lo sposo della Terra”)². Platón hace ímprobos esfuerzos para aproximar la denominación Posidón con la capacidad del dios para contener el mar y sacudir la tierra, en tanto que en Tesalia se le conoce con el epíteto pétreo (Mylonopoulos, 1998: 86-87 y ss.; Bernabé, 2015: 191)³.

El nombre que refiere a Posidón está atestiguado en micénico, como *po-se-da-o-ne*, denominación que se puede poner en relación con ciertos vocablos griegos, como es el caso de esposo (*pósis*), señora o soberana, esto es, *pótnia*, un epíteto cultural bien conocido que se aplica a determinadas diosas, y *despótes*, que se traduce como amo o dueño (Burkert, 1985: 136-137, nº 1 y 138-140; y López Eire & Velasco López, 2012: 346 y ss.; contribución en el mundo micénico Lévêque, 2006: 29 y ss.; y Chirassi Colombo, 2005: 17-18 y ss.)⁴. Es muy probable que la divinidad emergente en Pilos haya sido Posidón, debido a la evidencia de un santuario indicado con el nombre *Posidaijo*, así como la aparición de la denominación de una réplica femenina (*Posidaijeia*). Este hecho parece revelar una condición andrógina de la deidad, un elemento, además, que es bastante habitual en los panteones de la Edad del Bronce. Por tales motivos no debe sorprender que Homero (*Od.*, III, 24-26 y ss.) haya dicho que se trataba del dios más venerado del reino de Pilos (Chirassi Colombo, 1967: 947-952 y ss.; y Mylonopoulos, 1998: 87-88). Una afirmación nada baladí, sobre todo si se tiene en cuenta que su culto allí sería muy probablemente estatal.

² Sobre estos aspectos, *Himno Homérico IV a Hermes*, 186-187; *Himno Homérico XXII a Posidón*, 5-7; Diod. Síc., v, 52, 1-2, en donde se refiere la presencia de un hijo de Posidón denominado Ctonio; esto es, Subterráneo. Es posible que el epíteto *gaiéokhos* contenga una raíz cuyo significado sea el de conductor de carros en el mundo subterráneo, lo cual coincidiría con la atribución del dios a los terremotos y las fuentes bajo tierra. Un equivalente de *ennosígaïos* es *ennosidas*, epíteto dórico, atestiguado ya en el micénico *e-no-si-da-o-ne* (Pínd., *Pft.* IV, 32, 174-175; Hes., *Teog.*, 455), en el que el segundo término se relacionaría con Tierra Madre.

³ Sim., *PMG*, 518, Frag., 149; Pínd., *Pft.* IV, 137-139. En la antigüedad helena se aseguraba que los terremotos poseían un poder creativo. De aquí podría entenderse el apelativo *Asphaleios* aplicado a Posidón. En un orden semejante de cosas, en el ámbito hitita la fenomenología natural vehementemente parece indicar una ruptura con la regularidad, estableciéndose así como una amenaza para el orden establecido.

⁴ No está de más recordar aquí los adjetivos latinos *potis* y *potens*, poderoso, potente, como vocablos alusivos muy claros.

Del mismo modo, su presencia en el ámbito micénico ha permitido plantear la hipótesis de que la deidad se haya configurado como una fusión entre una divinidad indoeuropea (denominativo *Potis*) y otra pregriega, el esposo de *Da* (deidad madre, Mylonopoulos, 2005: 243-244 y ss.; Bremmer, 1990: 221), cuya presencia se habría consolidado en el seno del reino de Pilos.

Aunque Posidón no es una deidad de los ríos, divinizados en el mundo griego con sus particulares divinidades, dentro de sus atribuciones se encuentra la capacidad de hacer brotar las fuentes de agua, hecho que implica su función de dios de las aguas subterráneas. En este sentido, puede hacer brotar el agua con delicadeza, para calmar una larga sequía, o de un modo vehemente, provocando una inundación devastadora. Sea de una manera o de otra, utiliza una única herramienta, el tridente, con la que también conmueve, golpea, sacude y hace vibrar la tierra generando los terremotos.

El análisis lingüístico del nombre de la deidad así como de sus numerosos epítetos está de acuerdo con el hecho de que la palabra empleada para mar no es compartida por las lenguas indoeuropeas. Ello tiene que ver con que las poblaciones indoeuropeas procederían de territorios sin mar pero que en sus asentamientos encontrarían esa nueva realidad marina. Naturalmente, como nuevo dominio, debe suponerse que se asignaría a una especial y poderosa divinidad, en este caso, al señor del agua subterránea. Con el paso del tiempo, y con el desarrollo de la mitología marina, algunos de los mitos asociados a Posidón parecen encontrarse fuera de lugar, aunque su asimilación final será bastante completa.

GENEALOGÍA: UN MUNDO CAÓTICO

En su calidad de dueño y señor de los dominios marinos, el dios posee una consorte, Anfitrite, hija de Nereo, a partir de la cual entronca con antiguas divinidades acuáticas. Con ella engendra a Tritón, el ancestro de los seres marinos llamados tritones, que suelen acompañar formando parte de un gran cortejo de viejas deidades marinas, entre las que se encuentran Nereo, Glauco y Proteo, a la pareja Anfitrite-Posidón (iconografía, LIMC, I, 1981: *Anphitrite*; Reid, 1993: *Poseidon, Anphitrite*; Aghion & Barbillon & Lissarrague, 1997: Anfitrite y Neptuno; Grupo Tempe, 2003: 312-314 y ss.; deidades acuáticas, Bonnefoy, 1996: 112-114 y ss.; y Rudhardt, 1971: 54 y ss.)⁵. Aunque el dios también pretende a otra divinidad marina como Tetis, Posidón se establece con Anfitrite, en consecuencia, como señor de los mares por medio de su integración en una gran familia marina.

⁵ Al respecto, Avieno, *Fenóm. de Arato*, 699-791 y ss.; Baquíl., *Epi.*, I, 7-8; Hes., *Teog.*, 928-931 y ss.; Apol. *Bibl.*, I, 4, 6; Paus. IX, 20, 5-7; Hom., *Il.*, XIV, 200-202. La consorte de Posidón en las tablas micénicas porta un nombre que deriva directamente del suyo, *Po-si-da-e-ja*. Al respecto de Posidón y Tetis, véase Apol. *Bibl.* III, 13, 6; Alceo V, 41; Pínd. *Íst.*, VIII, 24-27 y ss.



En compañía de una esposa como Anfítrite, el dios participa, no obstante, en una relevante serie de episodios míticos como dueño de la Tierra. Una unión entre Gea y Posidón, mar que ciñe y hace “temblar” a la tierra, da como resultado la figura de Anteo, enorme monstruo que habitaba en Libia⁶, y cuya fuerza debía a su madre. Además de Anteo, otros notables hijos de Posidón serán Orión, Busiris, los Lestrigones y Polifemo. Todos ellos, al menos en *Odisea*, parecen ajenos a la necesaria y humana cultura socio-política (Chirassi Colombo, 2005: 37-39 y ss.; y Lloyd, 2009: 56-79 y ss.; mitos en *Odisea*, Wathelet, 2002: 55-72)⁷. Se trataría, por lo tanto, de una descendencia próxima a las fuerzas del caos más arcaicas. Tal hecho pudiera hacer referencia al intento de Posidón de regresar al mundo caótico tras la imposición del orden por parte de Zeus, un ordenamiento que implicaba la instalación de una monarquía y una rígida jerarquía de rango y obediencia. Gran parte de la descendencia del señor de las aguas subterráneas estará formada por una estirpe de monstruosos hijos, violentos, maléficos, que acabarán siendo vencidos por diversos grandes héroes, como Heracles o Teseo.

Los enfrentamientos de los grandes héroes con los temibles hijos de Posidón pueden ser un eco de un antiguo conflicto por la soberanía. El gran Heracles vence y da muerte a Yalebión y Dercino, hijos del dios, porque intentaron robarle los ganados de Gerión en la región de Liguria, y se enfrenta también a otro de sus vástagos, al rey de Cos, Eurípilo, así como a Sileo. Se trata, claramente, de una descendencia completamente opuesta a la de Zeus.

Otros hijos suyos que siguen esta misma tipología serán Procrustes, Sinis y Cerción. El primero, por ejemplo se entretenía ajustando a los caminantes a su lecho, acortándolos o estirándolos lo necesario (rol limpiador de Heracles, Kirk, 2002: cap. 8, pp. 117-122 y ss.)⁸. Esta serie de seres malignos que pueblan los territorios guardan relación directa con la vehemencia de quien es capaz de sacudir y conmover la Tierra, del monarca de los terremotos, aguas subterráneas y mares, que posee además, para llevar a cabo sus uniones, la capacidad de adoptar apariencias diferentes⁹. Así, por ejemplo, Posidón se muestra como un carnero para engañar a Teófane, como delfín para relacionarse con Melanto, como ave para conocer a la terrible Medusa y como un caballo para poder acercarse a Deméter. Como novillo conquista a Eolia y con la forma de un río tiene la intención de acercarse a Tiro.

⁶ Pínd. *Nem.* I, 63-66 y ss.; *Íst.*, IV, 69 y ss.; Hig., *Fab.* 30; Apol. *Bibl.* II, 5, 12-13; Diod. *Síc.*, IV, 17, 5; Luc. *Fars.*, IV, 587-590 y ss.; Paus. IX, 11, 7.

⁷ Hom., *Od.*, I, 67 y ss.; IX, 105-107; X, 80-82 y ss.; XI, 100-103 y ss.. Véase también, Hig. *Fab.* 30 y 31, 56; Diod. *Síc.*, IV, 18, 2; 26, 3; Aulo Gelio, *Noch. Átic.*, XV, 20-22 y ss.; Apol. *Bibl.* I, 4, 6.

⁸ Sobre Sinis, Cerción y Procrustes, Baq., *Ditir.*, XVIII, 19-21 y ss.; Aulo Gelio, *Noch. Átic.*, 15, 22; Hig. *Fab.*, 38, 157 y 188.

⁹ Al respecto de la adopción de disímiles apariencias, Diod. *Síc.*, IV, 67, 3; Apol. *Bibl.* I, 9, 7-9; Ovid., *Met.* VI, 114-116 y ss.



El hecho de que Posidón sea capaz de adoptar distintas apariencias es un rasgo característico que concuerda con su control sobre los medios acuáticos. Además de poseer esa habilidad, puede concederla a otros, sobre todo por motivos amorosos. Es el caso de la transformación de Ceneo o la metamorfosis de su nieto, Periclímeno (asociación deidad, videncia y metamorfosis, Velasco López, 2000: 15 y ss.; 2007: 57-68 y ss.; López Eire & Velasco López, 2012: 354-355)¹⁰, quien combate como sierpe, abeja o león contra sus contrincantes.

EL DIOS CON LOS EQUINOS Y LAS FUENTES

Rea también engaña a Crono cuando nace Posidón. Una leyenda arcadia señala que le habría burlado haciéndole ver a su marido que había dado a luz nada menos que un caballo. En consecuencia, le entrega un potro para que lo devore (Lloyd, 2009: 86-87 y ss.)¹¹. Posidón mantendrá una peculiar relación con los caballos. En su encuentro amoroso con Deméter, la diosa, en su función de Tierra Madre, adquiere la forma de una yegua con la intención de escapar al abrazo intimidante del dios. En cualquier caso, logra unirse a ella en forma de equino y engendra a Despina, la Señora, además de un enorme y velocísimo caballo negro de nombre Arión. Otro notable ejemplo es la relación que mantiene con Hipótoe, “rápida como un caballo”, o Melanipa, la “negra yegua”. La unión con Deméter¹² se lleva a cabo en un concreto lugar, junto a la fuente Telpusa, un hecho que aclara el vínculo existente entre los manantiales y los équidos.

Esta relación explica la frecuencia del epíteto Hipio asociado al dios, así como la presencia de santuarios, especialmente en Arcadia, dedicados a Posidón Hipio (Paus. VIII, 10, 3; 25, 8; caballo y ámbito cultural, Schachermeyr, 1950: 36-57 y ss.). En la iconografía (LIMC, VIII, 1994, n° 151: *Poseidon*; Impelluso, 2003: 182; Carpenter, 2001: 40-42) se representa, bastante frecuentemente, a Posidón a lomos de un toro, un caballo o cabalgando seres híbridos, como es el conocido caso del hipaelectrion, que combina un gallo y un equino, así como el muy célebre hipocampo, una mezcla de pez y caballo.

Tal vez el más conocido ejemplo equino en toda la mitología sea el de Pegaso, que nace de la cabeza de Medusa una vez que Teseo se la cercena, y que es el fruto habido de la relación entre ésta y Posidón¹³. Sin embargo, existen versiones que refieren de una manera muy directa la relación de Posidón con los caballos. En tal sentido,

¹⁰ Apol. Rod., *Argon.*, I, 155-157 y ss.; Apol. *Bibl.* I, 9, 10; II, 7, 4; Hes. *Frag.* 33 b.

¹¹ Cf. Apol. *Bibl.* III, 6, 9; Ovid. *Met.*, VI, 117-119 y ss.; Paus. VIII, 8, 1-3.

¹² Cf. Paus., VIII, 25, 4-5. En Hom., *Il.*, XXIII, 345-348, se dice que Posidón se une a Erinis, término que debe ser entendido como un epíteto de Deméter.

¹³ Sobre Pegaso, Apol. *Bibl.*, II, 4, 2-3; Hig. *Fab.*, 151, 2; Hes., *Teog.*, 277-279 y ss.





el primer caballo habría surgido en el momento en que el dios derrama su esperma sobre una piedra, en lo que sería una unión directa con la Madre Tierra. La gran variación femenina en el mito (Deméter, Medusa, la mismísima Gea), tal vez sea una metaforización de la monta como referencia a la culminación de la acción sexual¹⁴.

Una de las danaiades, Amimone, a quien su padre había encargado ir en busca de agua, se encuentra con el dios y, a cambio de sus favores, devuelve el vital líquido a la árida tierra de Argos. Este episodio de las nupcias de Amimone con Posidón refleja la relación existente entre una mujer infecunda y la tierra yerma, muy reseca, e implica, del mismo modo, el estrecho vínculo entre los caballos y las fuentes (Lloyd, 2009: 91)¹⁵. Tal es de este modo que las denominaciones que reciben algunas Nereidas guardan relación directa con los equinos. Es el caso de Hipónoe, astuta como el caballo, Hipótoa, rápida como el caballo, y Menipa, aquella que tiene la fuerza de un caballo. Las fuentes, por otra parte, se configuran como los sitios alrededor de los cuales se organiza el culto en honor del dios Posidón en las regiones interiores de Grecia.

En el célebre episodio en el que Posidón compite con Atena por el patrocinio de Atenas, el dios hace brotar fuentes golpeando con su tridente en la cima de la acrópolis ateniense (Grimal, 1989: 448 y ss.)¹⁶. En la Argólide, por su parte, provoca una devastadora inundación. En relación a su capacidad de transformación, este poder de hacer brotar las aguas se transmite a su descendencia equina. En tal sentido, por la acción de los cascos del caballo Pegaso surge la fuente Hipocrene en el monte Helicón. Se trata siempre de aguas que favorecen el canto y la inspiración poética (Velasco López, 2000: 125, inspiración por el agua)¹⁷. Esta relación se reforzaba, desde la perspectiva ceremonial y ritual, con la existencia de sacrificios

¹⁴ Las hijas de Dánao, las Danaides se resisten a casarse con sus primos (los hijos de Egipto), porque, entre otros factores, no quieren ser tratadas como yeguas. Véase Esq. *Supl.*, 429 y ss.; 140-144 y 286-290. Acerca de la cruda referencia al primer caballo, Esc. a Apol. Rod., *Argon.*, III, 1245; Esc. a Licofrón, *Alej.*, 764-766; Esc. a Pínd., *Pit.*, IV, 245-247.

¹⁵ Sobre Amimone y su encuentro con Posidón, Prop. *Eleg.*, II, 25, 48 y ss.; Luc. *Dia. Mar.*, 8; Eur., *Fen.*, 186-188 y ss.; Hig. *Fab.* 169; Apol. *Bibl.*, II, 1,5; Nonno, *Dion.*, XLII, 405-408 y ss.; Fil., *Imag.*, I, 8,9. Además, sobre los nombres de resonancia equina de las Nereidas, Hes. *Teog.*, 250; 261-262.

¹⁶ En el momento en que los mortales se organizaron en ciudades, cada dios decidió escoger una o varias ciudades con la intención de ser venerados en ellas. En ciertas ocasiones, dos o tres divinidades elegían la misma población. Este hecho originaría conflictos, que debían ser sometidos al arbitraje de sus pares o de los propios mortales. En tales juicios, Posidón perdió habitualmente. No sólo en Atenas, sino también en Corinto, donde disputó con Helio, siendo el gigante Briareo el árbitro; en Egina, donde fue suplantado por Zeus; en Naxos lugar en donde fue vencido por Dioniso; o en Delfos, derrotado por Apolo. Su derrota ante Hera en Argos anticipará lo que aconteció en la Argólide. La región quedará sin agua por culpa de Posidón, pero el encuentro con Amimone propiciará la recuperación de las fuentes y manantiales.

¹⁷ Acerca de la fuente ateniense y la inundación de Argólide, cf. Apol. *Bibl.*, III, 14, 1-2; Ovid. *Met.*, VI, 69-72 y ss.; *Her.*, VIII, 54; e Hig. *Fab.* 164. Sobre la fuente Hipocrene, véase Estr. VIII, 6, 22; IX, 2, 26.27; Paus. IX, 31, 4; Hes. *Teog.*, 5 y ss., Paus. II, 31, 8.

de équidos en las fuentes del agua, tal y como se constata en diversas zonas litorales, como el conocido cabo Sunio, en donde hubo un templo que fue construido en época de Pericles en honor de Posidón (Aristóf., *Los Caba.*, 560-562 y ss.; Burkert, 1985: 137-139 y ss.); un lugar en el que se le honra organizando carreras de caballos.

Ahora bien, ¿cuál es la significación de esta apropiación? Posidón era una deidad que protegía a los navegantes y a los pescadores (cuyos arpones y anzuelos se asemejaban a su tridente), y que apreciaba los barcos, además de los caballos. Estos animales solían estar tradicionalmente asociados a las aristocracias (Olalla, 2001: 285-288; Schachermeyr, 1950: 64-68 y ss.; Burkert, 1985: 137-138 y ss.)¹⁸, las cuales tenían tanto la capacidad económica de su mantenimiento como la necesidad de su empleo para vencer en las contiendas, sean éstas amorosas o militares.

EL ÁMBITO RITUAL: MARES, CABALLOS Y TOROS

Posidón le proporcionó a Pélope, en respuesta a un amor correspondido, un carro dorado cuyo tiro estaba conformado por caballos con alas. Con este carro, el héroe epónimo del Peloponeso fue capaz de ganar la carrera a Enómao, padre de Hipodamia. De este modo, y en virtud de un más que probable carácter iniciático de la prueba, una suerte de rito de paso hacia la madurez y la etapa adulta, conquistó la mano de Hipodamia. También Idas recibe del dios un carro tirado por alados caballos con el que raptará a Marpesa tras una competitiva carrera con otros pretendientes (mitos de Pélope, Préaux, 1962: 84; Lacroix, 1976: 329-334; Devereux, 1965: 8-17 y ss.; y Picklesimer Pardo, 1993: 12-16)¹⁹.

La relación de Posidón con la instauración de los grandes Juegos panhelénicos es patente. El santuario a él dedicado en el istmo de Corinto, punto estratégico de control de los mares, desempeña un destacado rol en el despliegue de los juegos Ístmicos. En estos juegos había ritualizadas carreras de carros. Otros destacados ritos asociados con el dios son el que como Posidón *Hippios*²⁰ (escenarios rituales Detienne & Vernant, 1988: 180-184 y ss.; Bernabé, 2017: 116-117 y nº 70; Musti & Torelli, 1991: 278-280 y ss.; y Lévêque, 2006: 171 y ss.) tenía lugar en el santuario beocio

¹⁸ Al respecto de la relevancia de los corceles para la aristocracia, *Him. Hom. XXII a Posidón*, 4-6.

¹⁹ Baq. *Ditir.*, XX; *Enc. Frag.* 20A, 19-20; Pínd. *Ólímp.*, I, 86-89 y ss.

²⁰ *Himno Hom. IV a Hermes*, 185-187; Paus. IX, 26, 5; Hom., *Íl.*, II, 505-507. Onquesto recibe el nombre de un héroe epónimo que era, precisamente, hijo de Posidón. De esta localidad era natural Megareo (epónimo de Megara). Ambos se asociaban con Hipómenes, el que tiene un vigor análogo al de un caballo. Véase Ovid. *Met.*, X, 604-607 y ss.; Hig. *Fab.*, 185; Estr., VIII, 5, 1-3; Paus., III, 25, 3-4 y ss. Pausanias (III, 25, 8-9), informa que una fuente en Ténaro permitía observar, a los que miraban en sus aguas, los barcos y los puertos. En consecuencia, la función de la fuente se orientaba hacia la navegación, una clara competencia de Posidón.



de Onquesto, o aquel llevado a cabo en el cabo Ténaro, un promontorio que se adentraba considerablemente en el mar.

Los cultos ofrecidos a Posidón son muy antiguos. Los más arcaicos remontan a la época micénica, en virtud de que el nombre del dios aparece atestiguado en las tablillas de Pilos, en el mítico reino del Néstor homérico, a quien Telémaco encuentra realizando un sacrificio a Posidón en el cual las víctimas propiciatorias son toros negros (*vid supra*)²¹. Del mismo modo que el caballo, el toro representa la vehemencia y masculinidad, aspectos que caracterizan a Posidón. Debe recordarse que fue un toro el que el dios hizo salir del mar tras las incesantes súplicas de Minos, el rey de Creta, quien le ofrecía un sacrificio. Minos promete a Posidón inmolarse el toro (López Eire & Velasco López, 2012: 362-363 y ss.; y Díez Platas, 2005: 143-145 y ss.; probable dios-toro del II milenio, que Posidón heredaría, Lévêque, 2006: 90)²².

De la misma manera, cuando el gran héroe Teseo le rogó a Posidón que castigase a su hijo Hipólito, cuyas yeguas habían perdido el control debido a un estruendo telúrico, fue un gran toro salvaje lo que le envió. El animal puso en fuga a las asustadas yeguas y provocó que el carruaje se volteea. Alcinoos, rey de los Feacios y descendiente del propio dios, quiso aplacar su furia ofreciéndole una docena de toros, mientras que Odiseo sacrificaría, entre otros animales, un toro a Posidón como desagravio por haber maltratado, cegándole, a Polifemo, vástago del dios²³.

Los Eteobúttadas eran los sacerdotes encargados del culto de Posidón Erecteo y, por tanto, los responsables de los sacrificios de toros que tenían lugar en Atenas en homenaje al dios. Tal función sacrificial se completaba con el arado ritual de los Búzigos, que garantizaba la fecundidad de la tierra (Detienne, 1983: 127-129 y nº 117; Price & Kearns, 2004: *Poseidon*). En las *Posideia*, el sacerdote de Posidón, acompañado del de Atenea, se desplazaban hasta una localidad próxima a Atenas para realizar una arada ritual.

VEHEMENCIA PRIMITIVA, VENGATIVA, CASTIGADORA Y DISUASORIA

Algunos de los miembros del linaje que procede de Posidón y Amimone son protagonistas de acciones característicamente violentas y castigadoras. El fundador y héroe epónimo de Nauplia, Nauplio, hijo de Posidón, fue el padre de Palamedes,

²¹ Hom. *Od.*, III, 6-8 y ss. No es casualidad que se refiera la habilidad ecuestre de Néstor (Hom. *Il.*, IV, 294-311).

²² La posterior negativa de Minos, que se lo pensó mejor, propiciaría la concepción del Mino-tauro en el útero de su esposa Pasífae. Véase Apol. *Bibl.* III, 1, 3-4; 15, 8-10; Baq. *Fragm.*, 26; Hig. *Fab.* 40.

²³ Eur., *Hip.*, 886-888 y ss; 1202 y ss.; Hom. *Od.*, XII, 130-132; XIII, 180-184 y ss.





quien fue lapidado por los griegos a causa de las insidias de Odiseo. Palamedes había descubierto la estratagema de Odiseo para no acudir a la guerra de Troya. En venganza de los aqueos, Nauplio fue visitando los hogares de los diferentes héroes guerreros en Troya, propiciando desconfianzas, insidias y celos entre sus respectivas esposas. Además, fue el responsable de engañar a la flota griega que regresaba de Troya encendiendo una gran pira que confundió a los navegantes conduciéndolos hacia los arrecifes donde naufragarían.

La vertiente más violenta de Posidón tal vez pueda explicar, asimismo, el carácter de Cicno, el nieto de Pelias, el inadecuado comportamiento del propio Pelias hacia su hermano Esón, al que suplanta en el trono e, incluso, el que las hijas de Pelias se dejaran convencer con suma facilidad por Medea para descuartizar a su padre en su afán por rejuvenecerlo. Lo cierto es que Posidón aparece con diáfana claridad entre los antepasados de figuras míticas y héroes que heredan una suerte de violencia congénita y se hacen famosos por su mal comportamiento y su rebeldía hacia otras divinidades (Lloyd, 2009: 98-99 y ss.; y Kirk, 2002: cap. 6, pp. 102-113 y ss., conductas desafiantes)²⁴. Podría citarse el caso de Ticio, que intenta violentar, sin éxito a Leto, los desmanes de Orión, o el comportamiento de las Miníades, que se niegan a participar nada menos que en los rituales ofrecidos en honor de Dioniso.

Posidón encarna la brutalidad monstruosa e irracional, además de la violencia de los fenómenos naturales. El sacudidor de la Tierra no duda en castigar cuando entiende que es necesario. Así hace con los Gigantes, enfrentados a los dioses olímpicos. En cualquier caso, son necesarias las matizaciones. Posidón también puede premiar, como hace con los Centímanos por su decidido apoyo a los Olímpicos durante el desarrollo de la Titanomaquia (Hes. *Teog.*, 711 y ss.; 815-818 y ss.; Suárez de la Torre, 2000: 639-643 y ss.). A pesar de que suele mostrarse inmisericorde cuando se irrita (con Odiseo, con Ayax), puede también mostrar su cara benévola y justa, llegando a acuerdos y pactos (véase infra). Posidón inflige castigos por mediación de grandes oleajes, terremotos y naufragios. Hace naufragar a Odiseo, abate a Hipólito e, incluso, propicia el seísmo que aterroriza a los espartanos en 464 a.e.c.²⁵. Tal es así que la causa de su implacable castigo se atribuía tradicionalmente a la impiedad espartana contra el dios por haber expulsado unos suplicantes hilotas del templo consagrado en su honor en el cabo Ténaro.

²⁴ Hig. *Fab.*, 95, 105, 116; Apol. *Epít.*, III, 7-9; VI, 7-8; Eur., *Hel.*, 765-767 y ss.; 1125-1130 y ss.; Quinto de Esm., *Posth.*, XIV, 613-615 y ss.

²⁵ Hom. *Od.*, V, 281-283 y ss.; Paus. II, 22, 4-5, quien menciona un santuario dedicado a Posidón *Prosclistio* (aquel que invade con olas) en el ágora de Argos; IV, 24, 5-7; Tuc., *Hist. Guerra del Pelop.*, I, 127-130, 1; Her. VII, 128-131, 4-5; Esc. a Pínd., *Pít.*, IV, 245-247.

FRUSTRANTE RELACIÓN CON LAS CIUDADES Y LA CIVILIZACIÓN

Se ha mencionado ya (*supra*, nota 16), la difícil relación que Posidón mantiene con las ciudades. Le resulta extremadamente complicado encontrar ciudades que deseen acogerse a su específico patrocinio y protección. Como ya se ha dicho, enfrentado a Atenea por la posesión del Ática, resultará vencido, muy probablemente porque sus dones, agua salada y caballos, no agradaban a los atenienses (Loraux, 1981: 117-121 y ss.; Lévêque, 2006: 53-54 y ss.)²⁶. Naturalmente, Posidón no se tomará su derrota nada bien. Pudiera haber habido en ello, se podría argumentar, una implícita conexión entre los terroríficos poderes del dios y su ira incontentada en la derrota. El dios era considerado en Atenas una presencia incómoda en virtud de su estatus de dios peligroso. Resentido con el Ática, Posidón amenazará con inundaciones (en Argos hará lo contrario, propiciando la sequía). De modo específico se ensañará con las mujeres: las privará del voto; decretará que a ningún infante se le conozca por el nombre de su madre e, incluso, les prohibirá que sean llamadas ciudadanas. Además, uno de sus hijos, Halirroto²⁷ (Bremmer, 1990: 199 y ss.; 211), atacará posteriormente los sacros olivos ofrecidos por Atenea en resentimiento por el veredicto que ha perjudicado a su padre.

Las dificultades que sus vástagos tienen para establecerse en las ciudades pueden ser un eco de las reiteradas derrotas que sufre el dios a la hora de convertirse en divinidad protectora de una comunidad cívica y político-social organizada.

Las disputas siempre tienen un idéntico resultado: el fracaso. Los fallidos intentos parecen relacionarse con el reparto de competencias y honores en el seno del panteón politeísta, así como con el desarrollo de la primera institucionalidad ciudadana (Sissa & Detienne, 1994: 190-193 y ss.; y Otto, 2003: 19-22 y ss.; 41-43 y ss., sobre el gran poder del dios en toda la Hélade). El carácter de Posidón y sus específicos dominios parecen alejarle de un ámbito ordenado, justo y civilizado, que queda en manos de su hermano Zeus (Gallardo López, 1995: 273-274 y ss. Pactos y acuerdos de Posidón, Burkert, 1985: 189-190, y nº 44)²⁸. Las casi continuas derrotas

²⁶ Paus. I, 24, 5-6; Apol. *Bibl.* III, 15, 1; Paus. I, 26, 5-6; Ovid. *Met.*, VI, 69-72 y ss.; *Her.*, VIII, 54-56; Virg., *Geór.* I, 10-12 y ss. Existían pocas posibilidades de que la progenie del dios lograra superar el conflicto entre Posidón y Atenea.

²⁷ Arist., *Nub.*, 1003-1006.

²⁸ Únicamente en Trecén, tras disputa también con Atenea, recibe Posidón (Plut., *Vid. de Tes.*, 6, 1-2) el título de *Polioukhos* (poseedor de la ciudad), a la que patrocina. En algunos casos llega a ciertos acuerdos: con Helio, en Corinto (Posidón se queda con el Istmo y Helio con la parte alta); con Apolo, entregándole Delos y Delfos a cambio de Calauria, así como Pitó por Ténaro. Cf. Paus. II, 1-7; 30, 6-7; 33, 3. La relación de Posidón con Apolo no deja de ser especial. En el seno de la familia olímpica se convirtieron en tío (Posidón) y sobrino (Apolo), una familiaridad que recuerda la arcaica responsabilidad indoeuropea del tío en la educación del sobrino. Compartieron fatigas juntos, en concreto la servidumbre en Ilión a las órdenes de Laomedonte.

en las disputas por la soberanía ciudadana con otras deidades debe inclinarnos a pensar, por lo tanto, que Posidón es una deidad ajena a las instituciones ciudadanas (López Eire, 2007: 98 y ss.). Como representante de la brutalidad y la violencia, no podía preverse otro destino para el dios.

Además, buena parte de su progenie (a diferencia de la de su hermano Zeus), tiene rasgos teriomorfos, utiliza lenguajes incomprensibles y posee comportamientos insociables, muy alejados de los valores que rigen la sociedad humana civilizada (justicia, cultura, legalidad) y que son elementos esenciales, e irrenunciables, de la vida ciudadana de las comunidades político-sociales.

CONCLUSIONES

Las participaciones míticas de Posidón se corresponden culturalmente con el hecho de que las grutas y oquedades marinas, además de Ninfes, le estaban consagradas, lo cual refleja el perfecto ensamblaje entre su carácter de señor de las aguas subterráneas y las fuentes y su calidad de deidad de los mares, bajo cuya protección de encontraba el litoral y los pescadores. Pero también sus mitos declaran el papel que el dios desempeña como ancestro tribal y promotor de rituales de iniciación de los jóvenes, que originan un poder unificador. Dicho rol le valdrá para convertirse en una deidad ampliamente venerada en las diferentes regiones de la Hélade, tanto en zonas interiores, en santuarios ligados a fuentes y manantiales, como en los territorios costeros.

Los enfrentamientos de Posidón o de sus hijos con Zeus aparecen en numerosos registros míticos. En tales encuentros Posidón parece intentar revertir el orden olímpico, que con tanto esfuerzo y dedicación su hermano desea implantar, tanto de una forma directa como por mediación de combates en los que se enfrenta su descendencia con el más renombrado vástago de Zeus, Heracles. Posidón se muestra celoso (Hom. *Il.*, xv, 184-187 y ss.) de los dominios del padre de los dioses, y por ello busca que se sientan los efectos de su cólera y vehemencia a través de sus peculiaridades más arcaicas, en concreto aquellas que le convirtieron en un funcional dios que agita y abraza la tierra, que provoca seísmos e inundaciones. En el mencionado reparto del universo le correspondió el control de las aguas (subterráneas, marinas), asociadas con el ámbito caótico generador, un hecho que puede explicar que el dios sea susceptible de engendrar una monstruosa descendencia aunque también pueda, eventualmente, inaugurar linajes y suscribir pactos y alianzas.

El ideal de un mar variable, la concepción de un agua íntimamente ligada al caos primordial permitiría a ciertos autores antiguos, especialmente neoplatónicos (Proc., *Comentarios a la Rep. de Platón*, I, 113, 25-32; Brumble, 1998: 89, *Neptune*; Rudhardt, 1971: 87; Bonnefoy, 1996: 112-115 y ss.), interpretar de modo alegórico a un dios considerado capaz de contener en su seno la forma de todo lo engendrado, de mantener un equilibrio con el orden establecido, pero incapaz de imponer el desorden caótico ni con el control de sus ámbitos naturales ni por mediación de una descendencia que finalmente acabará sometida por los más prestigiosos héroes panhelénicos, no por casualidad hijos del ordenado y justo Zeus.



Posidón, esa divinidad que encarna y representa la virulencia de los fenómenos de la naturaleza (incluida la platónica Atlántida), las primitivas fuerzas telúricas, y que manifiesta un comportamiento vengativo y poderosamente amenazante, devastador en ocasiones, con terremotos y diluvios, acaba siendo apaciguado, recluido y sometido al planificado ordenamiento de Zeus, una organización que representa la urbe, la sociedad ciudadana, la justicia y el control.

RECIBIDO: mayo 2019; ACEPTADO: junio 2019.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGHION, I. & BARBILLON, C. & LISSARRAGUE, F. (1997): *Héros et dieux de l'antiquité: guide iconographique*, Gallimard, París.
- BERNABÉ, A. (2015): *Mitos hititas. Entre oriente y occidente*, Akal, Madrid.
- BERNABÉ, A. (2017): *Himnos homéricos. La "Bariacomioquia"*, Abada, Madrid.
- BONNEFOY, Y. (1996): *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales del mundo antiguo* (Vol. II), Destino, Barcelona.
- BREMMER, J. (1990): *Interpretations of Greek Mythology*, Routledge, Londres.
- BRUMBLE, H. D. (1998): *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: a Dictionary of Allegorical Meanings*, Routledge, Londres.
- BURKERT, W. (1985): *Greek Religion. Archaic and Classical*, Oxford University Press, Oxford.
- CARPENTER, T. H. (2001): *Arte y mito en la antigua Grecia*, Destino, Barcelona.
- CHIRASSI COLOMBO, I. (1967): «Poseidaion-Enesidaon nel Pantheon Miceneo», en *Atti e memorie del I Congresso Internazionale di Micenologia*, Roma, pp. 945-992.
- CHIRASSI COLOMBO, I. (2005): *La religión griega, Dioses, héroes, ritos y misterios*, Alianza, Madrid.
- DETIENNE, M. (1983): *Los jardines de Adonis, La mitología de los aromas*, Akal, Madrid.
- DETIENNE, M. & VERNANT, J.-P. (1988): *Las artimañas de la inteligencia. La "metis" en la Grecia antigua*, Taurus, Madrid.
- DEVEREUX, G. (1965): «The Abduction of Hippodameia as "Aition" of a Greek Animal Husbandry Rite. A Structural Analysis», *SMSR* 36: 3-25.
- DÍEZ PLATAS, F. (2005): «El Minotauro: ¿Una imagen "al pie de la letra"?, *Quintana* 4: 141-152.
- GALLARDO LÓPEZ, M. D. (1995): *Manual de mitología clásica*, Clásicas, Madrid.
- GRIMAL, P. (1989): *Diccionario de la mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona.
- GRUPO TEMPE [= M. MORILLAS, F. MORILLO, M. R. RUIZ DE ELVIRA, E. CRESPO, E. CUADRADO, P. JIMÉNEZ, L. M. MACÍA, M. MARTÍNEZ] (2003): *Los dioses del Olimpo*, Alianza, Madrid.
- IMPELLUSO, L. (2003): *Héroes y dioses de la antigüedad*, Electa, Barcelona.
- KIRK, G. S. (2002): *La naturaleza de los mitos griegos*, Paidós, Madrid.
- LACROIX, L. (1976): «La légende de Pélopes et son iconographie», *BCH* 100: 327-341.
- LÉVÊQUE, P. (2006): *Tras los pasos de los dioses griegos*, Akal, Madrid.
- LIMC = AA. VV. (1981-1987): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (10 vols.), Zürich - Munich.

- LLOYD, A. B. (ed.) (2009): *What is a God?. Studies in the Nature of Greek Divinity*, Classical Press of Wales, Swansea.
- LÓPEZ EIRE, A. (2007): «Rhetoric and Language», en I. WORTHINGTON (ed.), *A Companion to Greek Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford.
- LÓPEZ EIRE, A. & VELASCO LÓPEZ M. (2012): *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres*, Arco Libros, Madrid.
- LORAUX, N. (1981): «Le mythe dans la cité. La politique athénienne du mythe», en Y. BONNEFOY, *Dictionnaire des Mythologies*, Flammarion, París, pp. 117-124.
- MYLONOPOULOS, J. (1998): «Poseidon, der Erderschütterer. Religiöse Interpretationem von Erd- und Seebeben», en E. OLSHAUSEN & H. SONNABEND (eds.), *Naturkatastrophen in der antiken Welt*, Stuttgart, pp. 82-89.
- MYLONOPOULOS, J. (2005): «Poseidon und Neptunus: Zwei Götter-Zwei polytheistische Systeme», *Polifemo* 5: 240-251.
- MUSTI, D. & TORELLI, M. (1991): *Pausania, Guida della Grecia* (Vol. III. La Laconia), Milán.
- OLALLA, P. (2001): *Atlas mitológico de Grecia*, Road, Atenas.
- OTTO, W. F. (2003): *Los dioses de Grecia*, Siruela, Madrid.
- PHILIPPSON, P. (1949): *Orìgini e forme del mito greco*, Einaudi Editore, Milán.
- PICKLESIMER PARDO, M. L. (1981): *La ascendencia indoeuropea de la figura de Herakles (estudio de mitología comparada)* [Tesis Doctoral], Universidad de Granada.
- PRÉAUX, C. (1962): «La légende de Pélops et la royauté sacrée», en L. DE HEUSCH, *Le Pouvoir et le Sacré. Annales du centre d'études des religions*, vol. 1, Bruselas, pp. 83-86.
- PRICE, S. & KEARNS, E. (2004): *The Oxford Dictionary of Classical Myth & Religion*, Oxford University Press, Oxford.
- REID, J. D. (1993): *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1900s* (2 vols.), Oxford University Press, Nueva York.
- RUDHARDT, J. (1971): *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Berna.
- SCHACHERMEYR, F. (1950): *Poseidon und die Entstehung des griechisches Götterglaubens*, Berna.
- SISSA, G. & DETIENNE, M. (1994): *La vida cotidiana de los dioses griegos*, Temas de Hoy, Madrid.
- SUÁREZ DE LA TORRE, A. (2000): «Archilocus' "Biography". Dionysos, and Mythical Patterns», en M. CANNATÀ FERA y S. GRANDOLINI (eds.), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Nápoles, pp. 639-658.
- VELASCO LÓPEZ, M. H. (2000): «Metamorfosis y videncia en las tradiciones griega e irlandesa», *Minerva* 14: 11-47.
- WATHELET, P. (2002): «Leçons à tirer des mythes de l'Odyssée», en J. A. LÓPEZ FÉREZ, *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 55-72.



INTRODUCCIÓN AL ΠΕΡΙ ΔΙΑΓΝΩΣΕΩΣ ΣΦΥΓΜΩΝ DE GALENO: LIBROS II-III*

Luis Miguel Pino Campos

Universidad de La Laguna

lpino@ull.edu.es

RESUMEN

En este estudio se analiza el contenido de los libros segundo y tercero del tratado galénico titulado *Περὶ διαγνώσεως σφυγμῶν* (*Sobre el conocimiento de los pulsos*), en el que se detallan numerosas circunstancias que permiten al médico conocer el estado de un paciente. El tratado se inserta como segunda obra de su doctrina esfigmológica y fue redactada tras el tratado titulado *Las diferencias de los pulsos* y precedió a los tratados que tituló *Las causas en los pulsos* y *El pronóstico a partir de los pulsos*.

PALABRAS CLAVE: Galeno, Medicina, Esfigmología, «Diagnóstico».

INTRODUCTION TO ΠΕΡΙ ΔΙΑΓΝΩΣΕΩΣ ΣΦΥΓΜΩΝ BY GALEN: BOOKS II-III

ABSTRACT

The contents of the books II and III of the galenic treatise entitled *Περὶ διαγνώσεως σφυγμῶν* (*On the knowledge of the pulses*) have been analysed in this paper. Many circumstances which allow to the doctor to know the condition of a patient are included in this work. The treatise has to be considered as the second work about the sphygmologic doctrine of Galen and was composed after the treatise *The differences of the pulses* and before the treatises *The causes of the pulses* and *The prognosis from the pulses*.

KEYWORDS: Galen, Medicine, Sphygmology, Diagnosis.

1. INTRODUCCIÓN

Éste es el segundo estudio que dedicamos en forma de artículo al análisis del tratado de Galeno *Περὶ διαγνώσεως σφυγμῶν* (*Sobre el conocimiento de los pulsos*)¹, que consta de cuatro libros. El libro primero del tratado ha sido objeto de una comunicación en el *XV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Clásicos* (SEEC), celebrado en la Universidad de Valladolid (15-20/VII/2019), en cuyas actas aparecerá publicada. Su contenido consiste en explicar las partes en las que cabe dividir un pulso, cómo los médicos y los filósofos se interesaron por el pulso en distintos grados y qué dificultades implicaba conocer cada uno de los pulsos. Médicos

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.06>

FORTVNATAE, N° 31; 2020 (1), pp. 157-171; ISSN: 1131-6810 / e-2530-8343



y filósofos eran conscientes del valor que tenía el pronóstico esfígmico para conocer el estado de un paciente y a partir de éste se interesaron por sus diferencias, causas y caracteres específicos. El interés de filósofos y sofistas procedía de su curiosidad por la ciencia de la naturaleza, en la que, lógicamente, se incluía el conocimiento de los pulsos. Por su parte, médicos como Herófilo, Erasístrato, Praxágoras y, especialmente, Galeno, afirmaban que las diferencias de los pulsos interesaban por igual a médicos y a filósofos, que el conocimiento de los pulsos y sus pronósticos interesaban sobre todo a los médicos, mientras que a los filósofos interesaban sobre todo las causas que los originaban.

2. CONTENIDO DE LOS LIBROS II Y III

Los libros II y III de este tratado explican las partes en las que se divide el pulso² y, especialmente, se ocupa de la dilatación arterial o diástole; además explica cómo se denominan algunos pulsos, qué diferencias ofrecen, qué utilidad tienen y cómo el pulso moderado es el que refleja una disposición más conveniente desde la perspectiva de la salud; desarrolla luego los rasgos propios de los pulsos moderado y lento, y cómo medir la cantidad de la diástole y sus dificultades. El libro IV, objeto de un próximo estudio, se ocupa, entre otros aspectos, de los ritmos en los pulsos (capítulo primero), de la crítica al llamado pulso pleno por Arquígenes (capítulo segundo) y de lo que Herófilo había aportado al conocimiento de los pulsos (capítulo tercero).

2.1. CONOCIMIENTO DE LAS PARTES DEL PULSO: LA DIÁSTOLE (O DISTENSIÓN)³

a) La distensión [o diástole] es la parte principal del pulso y en su movimiento de *dilatación* presenta una variedad de posibilidades, cuyo conocimiento resulta muy útil para la elaboración del pronóstico médico.

* Este trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto de Investigación I+D+i *Obras de Galeno: medicina-otras ciencias-literatura-pensamiento* (FFI2017-82850-R), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ Con la sigla «K.» aludimos a la conocida edición de Galeno realizada por C. G. Kühn (ed.), *Claudii Galeni Opera Omnia*, (Leipzig 1824; Hildesheim 1965r; Olms); el tratado ocupa las pp. 766-961 del vol. VIII; los libros II y III ocupan las pp. 823-877 y 878-916 respectivamente. Con la sigla ARMIAA nos referimos a la traducción realizada, bajo la dirección de Aníbal Ruiz Moreno, por Irene Augusta Arias, Ayudante diplomada y traductora de la Cátedra de Historia de la Medicina de la Universidad Nacional de Buenos Aires (Argentina) en 1956; fue editada en la colección «Publicaciones del Instituto de Historia de la Medicina», volumen XVIII, tomo I: *Obras de Galeno*, perteneciente a la entonces Facultad de Ciencias Médicas.

² Las cuatro partes del pulso son dos movimientos (diástole y sístole) y dos pausas (pausa postdiastólica y pausa postsistólica).

³ Libro II, cap. I: K. VIII. 823-841; ARMIAA: 45-54.



- b) El movimiento esfígmico posee las siguientes *cualidades*:
tiempo: lo que tarda un pulso completo (dos movimientos y dos pausas);
rapidez o lentitud: se refiere a la velocidad (espacio y tiempo);
igualdad o desigualdad: los movimientos pueden ser iguales o desiguales;
espacio: se refiere a la distancia o espacio que se percibe con el tacto.

c) El conocimiento del *tiempo del movimiento* proporciona la cualidad de la duración, que consiste en ser breve o duradero. Dado que el pulso tiene cuatro partes (diástole, pausa postdiastólica, sístole y pausa postsistólica), el tiempo del pulso es la duración o suma de esas cuatro partes; en la práctica se suele valorar solo el tiempo que dura el movimiento diastólico, porque es el que mejor se percibe. No debe confundirse el tiempo del pulso con los pulsos rápido y lento, porque éstos implican a la vez espacio y tiempo (velocidad: rapidez / lentitud);

- c.1) pulso breve u oligocronio: pulso de breve duración [+/- tiempo];
c.2) pulso duradero o policronio: pulso de larga duración [+/- tiempo];

d) El conocimiento de la *rapidez* y de la *lentitud* es otra cualidad:

- d.1) pulso *rápido* (= veloz): recorre un espacio dado en *menos tiempo*;
d.2) pulso *lento*: recorre un espacio dado en *más tiempo*;

e) Galeno alude al interés que tienen las categorías de Aristóteles: sustancia, cantidad, cualidad, relación, lugar, tiempo, posición, posesión, acción y pasión. En sí mismas ni afirman ni niegan nada, son ideas en el sentido aristotélico; tampoco indican color ni otras circunstancias.

f) El pergameno habla en este capítulo del tiempo y del espacio de los movimientos del pulso (diástole y sístole), pero no aborda la explicación de la duración del tiempo de las dos pausas (postdiastólica⁴ y postsistólica⁵), que ya había abordado en el tratado *Sobre las diferencias de los pulsos*.

2.2. TÉRMINOS TÉCNICOS Y PRECISIONES

Galeno describe y repite con más detalles y con otros términos más cultos ejemplos tales como *isócronos* e *isódromos*, que entendemos como «tiempos iguales» y espacios iguales» (mismo tiempo, mismo espacio), o bien, aplica la expresión «más veloces» cuando se alcanzan distancias mayores en un mismo tiempo, o una distancia igual en un tiempo menor. *Isódromos* es el término con el que denominaba una distancia determinada que se recorría en un mismo tiempo.

Por otro lado, cabe la posibilidad de medir los tiempos y los espacios de manera proporcional: si alguien recorre un espacio de 400 codos en 2 horas y otro recorre

⁴ Para la pausa externa véase nuestra traducción de la *Sinopsis de Galeno de su propia obra sobre pulsos*. Madrid 2005, Ediciones Clásicas. CAG n. 5; pp. 443, 446, 451, 452, 455, 461, 464, 466, 467, 468, 483, 484, 485, 486, 488, 489, 512, 514.

⁵ Para la pausa interna véase *id.*: pp. 444, 451, 457, 461, 464, 466, 468, 512, 514.



un espacio de 100 codos en 1 hora, resultará que el primero recorre su espacio a doble velocidad que el segundo, pues recorre el doble de espacio en el mismo tiempo que lo que recorre el segundo: $4:2 = 2$ (doble), y $1:1 = 1$ (simple). Un segundo ejemplo expone que un hombre avanza 4 codos en 4 horas, y otro hombre avanza 2 codos en 1 hora; resultará que el primero es la mitad de rápido que el segundo, o dicho en otros términos, el segundo avanza el doble que el primero. Aplicados esos ejemplos al pulso, Galeno explica un ejemplo de pulso en el que su diástole alcanza una altura diez veces mayor que otro pulso y esa diástole tarda el doble de tiempo que otra diástole, por lo que será evidente que la primera diástole es más veloz que la segunda. Por tanto, dice Galeno, hay que diferenciar entre un pulso que se dilata hasta diez veces en su velocidad, porque será más rápido que el que se dilata solo el doble, siempre que la diástole sea de la misma extensión, por lo que hay que distinguir el «tiempo del movimiento» del «tiempo [relativo] de la velocidad (espacio y tiempo)».

Como ejemplo cita el pulso formicante (hormigueante) que en un niño alcanza [rapidez y] una altura grande por ser de corta edad, mientras que en un anciano es lento [y de baja altura]. Otro pulso es el vermicular (gusano; pulso pequeño y lento), el cual se puede confundir en un anciano con el formicante, con la diferencia de que éste es más veloz.

No se debe confundir el pulso oligocronio (breve duración) con el pulso veloz (o rápido: recorre un espacio en poco tiempo), ni el pulso policronio (larga duración) con el pulso lento (recorre un espacio en mucho tiempo).

Galeno insiste en ser prudente y preciso con los términos; así un pulso grande es sencillamente «grande», y un pulso pequeño es simplemente «pequeño», sin más escalas de tamaño.

En cambio, hay pulsos que pueden ser pulso breve y más breve, pulso largo y más largo; pulso estrecho y más estrecho; pulso blando y más blando, pulso duro y más duro, etc. Estas medidas (imprecisas en aquellos siglos) se completaban con las expresiones de más y mucho, menos y poco⁶.

La problemática de no contar con un sistema de medidas fiable para todos obligaba a ser poco precisos en las ideas que expresaban una cantidad incierta o indefinida; por ejemplo, no se entendía por coro a solo 3 o 4 cantores, pero tampoco a mil; ni es ciudad un núcleo de 3 casas, ni tampoco la que abarca muchos kilómetros. Por todo ello, Galeno concluía:

«Aunque no es posible establecer perfectamente la cantidad de cada una de estas cosas [unidades de medida], sí se pueden encontrar muchos cuerpos que se alejan por un lado y por otro de su propia noción: unos porque todavía no son tales, otros porque ya no lo serán de nuevo».

⁶ Véase libro III. capítulo 1, e.

3. LIBRO II

3.1. CONTENIDO DEL LIBRO II, CAPÍTULO II⁷

Los términos «grande» y «pequeño»:

a) Galeno habla de las diferentes medidas que puede haber en las cualidades de los pulsos: pequeño, más pequeño; grande, más grande; veloz, más veloz; lento, más lento... duro, más duro; blando, más blando, frecuente, más frecuente, etc.; pero lo habitual es citar estas medidas acudiendo a tres dimensiones poco definidas, como puede ser lo mediano entre dos extremos, también designado como «lo moderado» o «la justa medida», que sirva como referencia intermedia entre las medidas de lo grande y lo pequeño, y del mismo modo en los restantes géneros o dimensiones: altura, anchura, longitud; dureza, blandura; vehemencia, languidez [= debilidad]; frecuencia, rareza; etc.). Uno solo será el *moderado*, que debe buscarse, *fijarlo en la mente* y aplicarlo a todos los géneros como «*la justa medida*». Lo encontraremos siguiendo un *método*: si en cada género hay un pulso moderado o más de uno, podremos definirlo estableciendo tres niveles o más:

- a.1) según edad: niño, adulto, anciano;
- a.2) estado del cuerpo: sano, enfermo, regular;
- a.3) estaciones anuales: primavera, verano, otoño, invierno;
- a.4) regiones: frías, cálidas, templadas, húmedas, secas...;
- a.5) constituciones corporales: delgados, gruesos, medianos.

A las anteriores diferencias se podrían añadir otras muchas siguiendo a Aristóteles, pero Galeno no continúa en este tratado con otras clasificaciones como las referentes al temperamento (sanguíneo, flemático, melancólico, colérico), a los estilos de vida (rural, urbana, marina, militar, civil...), o disposiciones anímicas: emociones, pasiones, dolores, placeres, etc.

b) En estas situaciones diferentes los pulsos podrán ser grandes, pequeños, moderados, veloces, lentos, etc., pero este método no serviría, si no se tuvieran en cuenta las circunstancias del momento.

c) Lo mejor es aprender la variación en cada una de las causas expuestas siguiendo un método; por ejemplo:

- c.1) considerar la gimnasia como una de las causas que varían los pulsos;
- c.2) elegir a un hombre y examinar todas las diferencias de sus pulsos antes de ejercitarse;
- c.3) después, que se ejercite en la gimnasia y tras ello, estudiar qué pulso se vuelve tenso o blando y en qué medida; comprobará cómo la gimnasia altera los pulsos. Y del mismo modo se obrará para ver el cambio producido por el baño, la bebida, la comida y otras causas;

⁷ K. VIII. 841-860; ARMIAA: 54-63.





c.4) no deben tenerse en cuenta las diferencias que siguen a las causas perturbadoras de los pulsos en su forma primitiva;

c.5) tampoco observaremos las diferencias que suceden por circunstancias accidentales;

c.6) la experiencia es fácil de adquirir, pero lo difícil es reflexionar sobre su significado;

c.7) es fácil deslizarse hacia lo indeterminado por dos tipos de razones:

c.7.a) Primera: porque no dividimos lo común en todas sus diferencias (caso de la gimnasia) teniendo en cuenta las siguientes circunstancias:

1) qué hombre hace gimnasia, cómo, cuándo, cuánto, edad, fortaleza, humores, temperamento, condición, contextura corporal, hábitos;

2) cómo ha hecho la gimnasia: con o sin esfuerzo, con o sin velocidad...

3) cuándo ha hecho la gimnasia: antes o después de comer, con ánimo triste o alegre, activo o perezoso, con frío o calor, tras sueño reparador o no, etc.

4) si son muchos los ejercicios o no; si son moderados o no;

5) si está con materias excrementicias, con humores que fluyen al vientre, o tras una comida excesiva;

6) que se caiga, se maree, desfallezca, se agote, se enfríe o se ahogue;

7) si es alguien con plétora o tiene afectado su tórax o pulmón y comienza a hacer gimnasia con rapidez, se vuelve disneico, pero no por la gimnasia.

c.7.b) Segunda: dada la múltiple variedad que puede presentar cada caso, es necesario:

8) reducir todas las diferencias recordadas a tres generales en un cuerpo sano sin alteraciones externas (a modo de ejemplo);

9) mantener un ejercicio moderado en cantidad y en variedad;

10) observar las circunstancias accidentales.

d) Con lo anterior será más fácil reconocer la variación del pulso por una causa adventicia, sea por una causa externa o sea por una enfermedad. Así:

d.1) Los ejercicios moderados hacen variar los pulsos hacia la grandeza, la velocidad, la vehemencia y la frecuencia. Por eso los pulsos se vuelven grandes, veloces, vehementes y frecuentes en la gimnasia moderada.

d.2) Cuando los ejercicios no son moderados los pulsos son más grandes, más veloces, más vehementes y más frecuentes.

d.3) Respecto a las edades los pulsos de los jóvenes son muy grandes, los de los viejos muy pequeños; los de aquellos cuyo vigor declina, serán más grandes que los de los viejos, pero más pequeños que los de los jóvenes.

e) Es necesario conocer el pulso moderado en cada género si se quiere conocer las causas primeras (*synécticas*) de cada pulso y cultivar el arte con método y racionalmente. Herófilo lo llamaba pulso «de buen tamaño», mientras Arquígenes lo llamaba «pequeño».

f) Es imposible abarcar y recordar todas las variantes posibles que el pulso ofrece, por lo que se propone el siguiente método:

f.1) Con el mejor estado de nuestro cuerpo, observar cuáles son sus pulsos, examinando el cuerpo del hombre en un estado tal que los pulsos conserven su propio movimiento sin ser alterados por ninguna causa externa: ocio prolongado, gimnasia reciente, largo ayuno, recién comido, aire templado, libre de preocupaciones, alma tranquila...;

- f.2) encontrar los estados corrompidos del cuerpo, enumerar sus diferencias, comparar sus excesos y defectos con el estado moderado y óptimo;
- f.3) considerar que es normal que los pulsos de estas naturalezas difieran del pulso de la naturaleza óptima; luego verificar con la experiencia si concuerda con los hechos;
- f.4) hacer esto varias veces, ejercitar con larga práctica el razonamiento y el tacto, entonces se podrá creer que ya se conoce el pulso moderado en todos los géneros de pulsos y también los que lo sobrepasan o los que no lo alcanzan;
- f.5) la mayoría considerará estas enseñanzas inútiles, pero se debe emprender esta explicación, aunque sea para beneficio de un solo hombre; y si alguien nos ve mientras hablamos del pasado y del futuro de los enfermos, creo que se entusiasmara con esta investigación, aunque parezca larga, pues promete un fin útil y hermoso.

3.2. CONTENIDO DEL LIBRO II, CAPÍTULO III⁸

La naturaleza óptima posee un pulso moderado; los otros pulsos comparados con éste recibirán un nombre por exceso o por defecto.

a) Nuestro cuerpo tiene una naturaleza perfecta y sus pulsos normales son la medida intermedia o moderada entre los extremos, siempre que este cuerpo esté en buen estado de salud; los pulsos pueden ser: veloces o lentos, grandes o pequeños, etc. Pero el pulso de la naturaleza moderada y óptima en todo no es ni grande ni pequeño, ni veloz ni lento, ni duro ni blando, ni gordo ni flaco, ni caliente ni frío, ni húmedo ni seco, etc., sino que es *templado y moderado en todas las partes del cuerpo*. Todos los restantes pulsos serán duros, blandos, raros, frecuentes, etc.

b) En el cuerpo no todas las arterias son iguales ni se distienden de igual modo.

c) Por tanto, no es posible que sea uno solo el pulso moderado en la cantidad de la distensión, ni siquiera en las naturalezas perfectas.

d) En los movimientos, en la tensión y en los otros géneros es posible que se dé un solo pulso en todas las arterias.

e) Por tanto, en un cuerpo que goza de óptima constitución y conserva su naturaleza propia no es posible que las arterias pulsen desigualmente: unas veces veloces, otras, lentas; unas veces vehementes, otras, débiles (lánguidas), unas veces duras, otras, blandas, unas veces frecuentes, otras, raras.

f) Galeno critica la calificación de los médicos anteriores cuando denominaban los pulsos según las estaciones del año, las regiones, las edades, etc., porque no distinguían que cada cuerpo era singular. Galeno respeta la doctrina de Herófilo,

⁸ K. VIII. 860-873; ARMIAA: 63-70.



pero critica las opiniones de sus seguidores. Por ejemplo, Herófilo no calificó el pulso del niño como pulso «pequeño», sino «conveniente» o «notable» u otro nombre semejante.

g) También Galeno criticó que los médicos anteriores hubieran introducido las nociones sobre el ritmo, que debieron ser aprendidas en las escuelas de música cuando eran niños, porque el conocimiento de los ritmos del pulso sirve para adquirir la facultad de pronosticar y diagnosticar.

h) Definió la arteria diciendo que es un cuerpo cóncavo, que tiene límites por ambos lados en su movimiento diastólico, por lo que no puede distenderse excesivamente en su movimiento, pues se rompería, ni contraerse demasiado, porque lo impide la naturaleza dura de las tunicas que se contraen con dificultad.

3.3. LIBRO II, CAPÍTULO IV⁹

El pulso moderado en su diástole y su conocimiento:

a) La distensión conveniente de la arteria es aquélla que no la deja tensa ni laxa, sino moderada o normal. Y en todas las medidas que se apliquen en el análisis del pulso se tendrán en cuenta las tres medidas, para lo que se tomará como referencia la moderada o normal, tras haber encontrado la naturaleza óptima y haber comprobado el tamaño del cuerpo arterial en su dilatación y contracción.

b) Las medidas de los pulsos se pueden establecer según varios criterios:

b.1) tamaño (de la arteria en su diástole; dimensiones espaciales):

- clasificación general: grande, mediano, pequeño;

- clasificación específica: en altura, anchura y longitud (alto, mediano, bajo; ancho, mediano, estrecho; largo, mediano, corto);

b.2) movimiento: veloz [o rápido], mediano, lento;

b.3) frecuencia: frecuente, mediano, raro;

b.4) fortaleza: vehemente, mediano, lánguido (débil);

b.5) dureza arterial: duro, mediano, blando;

b.6) tensión: tenso o átono (en esta dimensión solo hay dos medidas).

4. LIBRO III¹⁰

4.1. LIBRO III, CAPÍTULO I¹¹

Este capítulo desarrolla las definiciones de los pulsos moderado y lento y la manera de reconocerlos; también habla de los modos de conocer la distensión

⁹ K. VIII. 873-877; ARMIAA 70-72.

¹⁰ K. VIII. 878-916; ARMIAA 73-93.

¹¹ K. VIII. 878-888; ARMIAA. 73-78.



y los ritmos. Alude a algunas citas de Herófilo y de los herófilos. Galeno menciona sus obras sobre las diferencias de los pulsos, el pronóstico por los pulsos y el movimiento de los músculos. Cabe dividir su contenido en los siguientes apartados:

a) Se ha dicho que el conocimiento del *pulso moderado* en cada género precede al conocimiento de los pulsos no moderados y que las *arterias* en los cuerpos bien constituidos pulsan con moderación.

b) Se explicará en el género del movimiento los indicios que se deben observar y cómo ejercitar el tacto para conocer con facilidad la moderación de los pulsos y su ausencia.

c) Se debe observar los dos movimientos arteriales (diástole y sístole) y las dos pausas (externa e interna; llamadas también: intervalos).

d) El pulso veloz o rápido es el que cumple su movimiento en poco tiempo, mientras que pulso lento es el que lo hace en mucho tiempo.

e) Es esencial saber que *se usan unos adverbios (mucho, poco; más, menos)*¹² para graduar la posesión de una cualidad; de manera que «más» y «menos» se pueden referir a cualquier cosa, mientras que «mucho» y «poco» solo se refiere a lo moderado del mismo género. Así se dirá que el pulso «veloz» termina en «poco» tiempo, mientras el pulso «lento» lo hace en «mucho»; o pulso más alto, o pulso menos ancho.

f) Sobre las definiciones de los pulsos ya habló en el cuarto libro de las *Diferencias de los pulsos*.

g) Galeno entiende que no se debe considerar ahora ni la cantidad del tiempo [de los movimientos] ni [la cantidad del tiempo] de los intervalos [pausas], ni sus proporciones respectivas, pues ya se han explicado en el anterior libro II.

h) Lo importante es saber distinguir simplemente dos tipos de movimiento: lento, si se detiene en algunos lugares; rápido [veloz], cuando se aleja con facilidad.

i) En los libros del movimiento [*De motu musculorum II. K. IV. 367-464*] se dice que el cuerpo, mientras se mueve, permanece inmóvil, queriendo decir que el cuerpo sí se mueve por dentro, aunque no esté haciendo movimientos externos.

j) Otro asunto es averiguar si el pulso es rápido o lento, para lo cual se valora si el movimiento del pulso se aleja fácilmente de los lugares donde se toma el pulso o tarda más tiempo, sin tener que valorar nociones de cantidad de tiempos de movimientos y de intervalos.

k) Galeno afirma que todo movimiento se conoce por la razón y no por el sentido: así los tiempos que son más breves que lo perceptible (milésimas de segundo) o el desplazamiento de un astro en el éter, lo vemos en un punto donde ya no está en el momento de percibirlo.

l) En conclusión, no se debe observar la cantidad de tiempo de un movimiento y la cantidad de tiempo de un intervalo, sino la calidad del movimiento

¹² Véase Libro II, capítulo 2.



(rápido, moderado, lento). La conclusión es consecuencia del estado de la técnica en aquellos siglos II-III de nuestra era. A lo más que se llegaba es a medir tiempo con relojes de arena o de agua, que tampoco garantizaban una medida fiable.

m) Galeno no mide las cantidades de los tiempos (diástole y sístole), de la facultad (vehemente, lánguido) o de los intervalos (pausas postdiastólica y postsistólica), sino que observa solamente la calidad del movimiento (rapidez, lentitud). En los letárgicos, por ejemplo, es imposible descubrir una desigualdad en los pulsos, porque no soportan que se presione la arteria, dada su debilidad extrema. Se exige prudencia en el diagnóstico de los pulsos.

n) Es necesario aplicar la palpación apropiada para cada tipo de pulso:

n.1) muy grande y muy vehemente soporta una fuerte presión, y así proporcionalmente;

n.2) grande y vehemente soporta una menor presión, etc.;

n.3) si sobrepasamos la presión, no conoceremos una parte del movimiento externo, y si no aplicamos la presión adecuada, no percibiremos una parte del movimiento interno;

n.4) pulso desigual: se debe conocer el pulso completo, pues puede ocurrir que el pulso tenga dos partes, la primera, rápida [por ejemplo], la segunda, lenta;

n.5) puede ocurrir que el pulso tenga dos partes en su diástole, una rápida y otra lenta, pero que solo percibamos la primera, pero no la segunda; el pulso es, por tanto, desigual, pero al percibir solo una parte, pensaremos –erróneamente– que es igual en las dos;

n.6) no conviene, en consecuencia, considerar el pulso moderado con respecto al movimiento (rápido / lento), ni a la cantidad del intervalo (pausas externa e interna) y de los tiempos (diástole y sístole), sino con respecto a la calidad;

n.7) se debe observar cómo el pulso se aleja de los lugares del tacto: si se aleja rápido, será veloz; si se aleja despacio, será lento.

n.8) si el pulso fuera desigual, habría que observar el pulso completo y aplicar el tacto de forma distinta según la magnitud y vehemencia del pulso.

4.2. LIBRO III, CAPÍTULO II¹³

Cómo conocer la cantidad de la distensión (diástole o dilatación).

a) No se puede distinguir exactamente con la percepción sensible la cantidad de las dimensiones a causa de que ninguna de las arterias está desnuda, sino revestida en muchas partes por cuerpos más pequeños que se interponen al tacto, siendo la muñeca una de las partes del cuerpo más próxima a la piel.

b) El pulso es largo o corto, porque no se puede tocar la arteria directamente en toda su longitud, y no se define como largo o corto por el número de dedos que

¹³ K. VIII. 888-901. ARMIAA. 79-85.



palpan la arteria (4, 3, 2, 1 dedos); en esto Galeno rectifica lo que había escrito en su tratado *Diferencias de pulsos*. En todo caso, siempre había que tener en cuenta la edad y tamaño de la persona a la que se le tomaba el pulso.

c) La longitud del pulso se determina de acuerdo con la generalidad de los cuerpos de los hombres según su tamaño; lo mismo sucede con las dimensiones en anchura y altura: se consideran tres dimensiones en cada una: además del moderado en todos, serán largos y cortos, anchos y estrechos, altos y bajos, o grandes y pequeños, si se aplica una valoración general y no tan específica como las tres primeras dimensiones. Solo en la dimensión de la tensión se diferencian dos posibilidades: pulso tenso, pulso átono (o sin tensión).

d) En la cantidad de los pulsos no hay un pulso solo, sino un pulso particular por cada parte del cuerpo.

e) No se puede distinguir exactamente con el sentido la cantidad de las dimensiones a causa de que una parte es común a todas las dimensiones y otra parte es propia de cada una.

e.1) La causa común es que todas las arterias están revestidas en muchas partes por cuerpos más pequeños y sutiles, y en otras partes por cuerpos más grandes y gruesos, por lo que es evidente que no se percibirá igual el movimiento arterial en todas las partes del cuerpo.

e.2) La causa particular de cada dimensión es que hay mucha diferencia entre la longitud real y la aparente, poca respecto a la anchura y muy poca respecto a la profundidad. En efecto, el movimiento del pulso solo se manifiesta a 3 o 4 dedos, aunque su longitud real pueda alcanzar hasta tres codos. Pero es difícil apreciar las magnitudes en anchura y en profundidad.

f) La dimensión del pulso en longitud es evaluable en la parte del movimiento que el tacto logra percibir.

g) Todas las diferencias de los conocimientos sensibles están formadas por tres elementos: naturaleza, práctica y manera de aplicar el tacto. Será un óptimo investigador quien posea una naturaleza muy sensible, un sentido bien ejercitado y una capacidad de aplicación a las cosas perceptibles de modo conveniente. Quien se aleje de esto en parte o en todo perderá capacidad para un perfecto conocimiento.

h) La percepción del tacto en longitud ha de ser sin presión, palpando superficialmente en muchos lugares, y teniendo la mano casi suspendida. Esta fórmula es muy útil en pulsos pequeños y débiles a la vez.

i) Los pulsos vehementes soportan sin daño una presión moderada [en el tacto], y no se alteran si se palpan sin comprimir. Si se comprimen las diversas partes de la longitud de la arteria, el movimiento no se muestra afectado por igual, sino más afectado en la parte más cercana del corazón y menos afectado en la parte más alejada.

j) Para las dimensiones de anchura y altura se considera que la arteria se comporta como un círculo, esfera o circunferencia. En las disecciones se muestran las figuras del cilindro y del cono, por lo que habría que hablar de círculo y de longitud. Por esto llaman a una distensión alta y a otra estrecha, y a una baja y a otra ancha.

k) Como no se puede sentir todo el intervalo con la aplicación de los dedos ni cuando se palpa superficialmente (porque solo percibirá las últimas partes del movimiento e ignorará todo lo que precede) ni cuando se comprime mucho, solo se puede



apreciar bien en los pulsos vehementes, pero no podrá percibir las partes últimas del intervalo (pausa), sino que solo sentirá las primeras.

l) Si se comprimen los pulsos vehementes, no se sabrá bien su gran tamaño, sino que se percibirá solo una parte del movimiento y no se percibirá nada del intervalo.

m) Si se comprime superficialmente, no se podrá conjeturar a través de cuánto intervalo se ha realizado el movimiento. La forma de conocerlo será no tratar de conocer completamente con el sentido la cantidad de la distensión, sino en poder apreciar con el razonamiento que la distensión arterial no ha sido afectada en nada.

n) El cálculo de la distensión se hace también según la cantidad del círculo de la arteria (a veces mutilado en parte), como en los pulsos altos y estrechos y en los bajos y anchos.

ñ) El tacto es más fácil de captar en los pulsos vehementes, porque no se desvanecen cuando comprimimos las arterias. En éstos, si el tacto está ejercitado, el pulso es blando y siente bien por naturaleza, puede llegar a percibir el comienzo del intervalo (pausa postdiastólica).

o) Si se percibe la calidad del movimiento, por la que apreciamos la *diferencia en rapidez* y lentitud, al comprimir la arteria también podremos percibir la *diferencia de tiempo* que se produce en los movimientos de corta duración. Cuando se perciben estas dos diferencias, es posible deducir el tiempo aproximado de los intervalos.

p) Respecto a las causas en los pulsos Galeno recuerda que no se pueden confundir con las diferencias y las explicará en otro libro, en el que dirá cuáles son, cuándo se producen y cómo¹⁴.

q) Explicará también por qué un pulso estrecho y débil a la vez nunca podrá ser alto¹⁵.

4.3. LIBRO III, CAPÍTULO III¹⁶

Conocimiento de los ritmos.

a) El ritmo consiste en comparar el tiempo de la distensión con el tiempo de la contracción, lo cual no es fácil de hacer, porque es imposible conocer el tiempo exacto de cada uno de los dos movimientos (diástole y sístole). [En el libro primero se habló de la diástole en general; ahora se hablará del tiempo en la diástole].

b) No es posible conocer toda la diástole, porque el comienzo de la diástole no se percibe, solo se percibe la parte final, por lo cual lo que falta se ha de suplir

¹⁴ Véase nuestra traducción: *Galeno. Las causas en los pulsos*. Madrid 2019. Ediciones Clásicas.

¹⁵ Una explicación detallada de los diferentes pulsos se puede localizar a través de los índices de términos griegos y españoles que aparecen en la parte final del citado libro *Sinopsis de Galeno de su propia obra sobre pulsos*.

¹⁶ K.VIII. 901-916. ARMIAA. 85-93.



con el razonamiento unido al sentido común (ya dicho en libro I). Así pues, aunque se perciba solo el final externo del movimiento, se puede conocer la cantidad de espacio que ha recorrido (aunque sea por el número de dedos) e ignoremos la cantidad del tiempo (duración; dicho ya en libro III. capítulo II).

c) En los pulsos vehementes se percibirá el comienzo de la diástole si palpamos la arteria con moderación, pero ignoraremos la cantidad de la pausa.

d) Recuérdese que en el libro II se dijo que una cosa es investigar la cantidad del tiempo del movimiento [durante cuánto tiempo se ha movido], y otra conocer la rapidez o lentitud del pulso (cuánto espacio se palpa y durante cuánto tiempo); de esta manera se conocerá el espacio y el tiempo que recorre y tarda el movimiento diastólico.

e) Por tanto, debemos tener en cuenta las nociones de rapidez y lentitud.

f) Otras medidas son: la cantidad del intervalo o duración de la pausa.

g) La cantidad del tiempo del movimiento: duración del movimiento.

h) La calidad del movimiento.

i) Para conocer el ritmo solo hace falta la segunda medida: duración del movimiento.

j) Si se tuviera un pulso grande, pero débil, no se podrá conocer el movimiento entero, sino solo el final externo; y tal vez también el comienzo y el final de la contracción.

k) Estos pulsos se han de tocar superficialmente para poder conocer la cantidad del intervalo [espacial] tras la diástole, pero no la cantidad del tiempo de su movimiento.

l) En estos pulsos tampoco se conocerá el movimiento ni el intervalo de la sístole.

m) Además de no conocer el movimiento sistólico ni el intervalo posterior, tampoco se conocerá su rapidez y lentitud.

n) Solo se puede conocer el movimiento de la diástole y de la sístole en los pulsos vehementes, por lo que solo es posible hablar del ritmo en el pulso vehemente, y siempre que se palpe con moderación. Esto quiere decir que solo se percibirá con claridad el ritmo en los pulsos vehementes o muy vehementes.

ñ) Muchos se equivocan cuando consideran ritmo la proporción recíproca de 3 tiempos: diástole, reposo y contracción; otros dicen que ritmo es la proporción entre la diástole y la sístole; un tercer grupo atribuye a cada tiempo diastólico y sistólico la pausa que sigue a cada uno.

o) Herófilo también habló de ritmo, entendido como proporción de los movimientos o proporción de los movimientos más las pausas de cada uno (postdiastólica y postsistólica).

p) Galeno define el ritmo como la proporción del tiempo de los movimientos y lo explica así: ritmo es la comparación de la calidad del movimiento en la diástole con la calidad del movimiento en la sístole. Esta comparación aporta 9 diferencias:

<i>Diástole</i>	<i>Diástole</i>	<i>Diástole</i> (dilatación)
Rápida	moderada	lenta
Rápida	moderada	lenta
Rápida	moderada	lenta



<i>Sístole</i>	<i>Sístole</i>	<i>Sístole</i> (contracción)
Moderada	veloz	veloz
Veloz	moderada	moderada
Lenta	lenta	lenta

Este conocimiento es suficiente para pronosticar sin necesidad de los primeros tiempos completos y aumentados. Este conocimiento no se logra si el pulso es desigual o muy débil.

5. CONCLUSIONES

La complejidad de la doctrina esfigmológica queda manifiesta en este estudio, en el que hemos sintetizado el contenido de los libros II y III del tratado de Galeno *Περὶ διαγνώσεως σφυγμῶν*, título que traducimos por *Sobre el conocimiento de los pulsos*.

Se debe tener la precaución de no traducir el título de este tratado de una forma literal y directa como sería traducirlo por ‘Sobre el diagnóstico de los pulsos’, dado que el término *διαγνώσεως* no tiene en el contexto médico e histórico de Galeno una equivalencia con lo que hoy entendemos por «diagnóstico». En efecto, actualmente el término ‘diagnóstico’, procede del griego clásico *διαγνωστικός*, que puede ser adjetivo, con el significado de ‘perteneciente o relativo a la diagnosis’, o bien, sustantivo, con el significado de acción y efecto de diagnosticar. En Medicina «diagnóstico» significa ‘la determinación de la naturaleza de una enfermedad mediante la observación de sus síntomas’, o, de forma más breve, la calificación que el médico da a una enfermedad según los signos que advierte.

Por tanto, el término *διαγνώσεως*, del sustantivo *διάγνωσις* (-εως, ἦ), significa ‘conocimiento’ en este tratado, un conocimiento (*γνώσις*) completo y exhaustivo (*δια-*) de algo, en este caso, del pulso.

Dijimos al principio que en un estudio anterior (se publicará en las actas del XV CSEEC) hemos explicado el contenido del libro primero. En esta ocasión publicamos un estudio del contenido de los libros segundo y tercero del tratado, en el que hemos destacado las principales aportaciones que la doctrina esfigmica ofrecía al médico para que pudiera conocer con la mayor precisión posible el estado de un paciente.

Hemos dedicado un tercer estudio al capítulo IV de este tratado, que será publicado en un libro de homenaje al Doctor don Emilio Crespo Güemes (prevista su publicación para 2020) de la Universidad Autónoma de Madrid.

RECIBIDO: octubre 2019; ACEPTADO: enero 2020.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALSINA, J. (1982): *Los orígenes helénicos de la medicina occidental*, Ed. Labor, n. 265, Barcelona.
 NUTTON, V. (1995): «Galen ad multos annos», *Dynamis* 15: 25-39.



- PALMIERI, N. (1999): Agnellus de Ravenne, *Commentaire sur le De pulsibus ad tirones de Galien*. Introduction texte latin. Traduction, commentaire par... Thèse d'habilitation, Grenoble.
- PINO CAMPOS, L. M. (2004): «Léxico esfígmico antiguo y su pervivencia en nuestros días», en J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *La lengua científica griega: orígenes, desarrollo e influencias en las lenguas modernas europeas*, III, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 209-238.
- PINO CAMPOS, L. M. (2005): *Galeno. Sinopsis de Galeno de su propia obra sobre pulsos*, Ediciones Clásicas, Colección Obras de Galeno, Gal 5, Madrid.
- PINO CAMPOS, L. M. (2010): *Galeno. Sobre la diferencia de los pulsos*, Ediciones Clásicas, Colección Obras de Galeno, Gal 7, Madrid.
- PINO CAMPOS, L. M. (2015) (ed.): *Galeno. Los pulsos para principiantes. La utilidad de los pulsos*, Ediciones Clásicas, Colección Obras de Galeno, Gal 10, Madrid.
- PINO CAMPOS, L. M. (2019): *Galeno. Las causas en los pulsos*, Ediciones Clásicas, Madrid.
- PINO CAMPOS, L. M. (2019, en prensa): «Reflexiones sobre el tratado titulado Γάληνοῦ περὶ διαγνώσεως σφυγμῶν, libro primero». [Será publicado en *Actas del XV Congreso de la SEEC*].
- PINO CAMPOS, L. M. (2019, en prensa): «El conocimiento de los pulsos de Galeno, libro IV» [en Homenaje a E. Crespo].



VARIA SUERTE DE LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA CLÁSICA: LOS CASOS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y FRANCISCO AYALA

Jordi Redondo
Universitat de València
Jordi.Redondo@valencia.edu

RESUMEN

Se recogen en este trabajo referencias a la literatura clásica, explícitas o implícitas, en dos autores españoles cuyas respectivas obras resultan en muchos aspectos antagónicas: a sus diferentes trayectorias vitales, ya que pertenecen a generaciones distintas, además de que el más joven (Ayala 1906-2009) sobrevivió al otro (Gómez de la Serna, 1888-1963) en más de cuarenta años, se une una muy opuesta práctica de la creación literaria. No ha de sorprender, por tanto, que ambos muestren diferentes acercamientos a la literatura clásica.

PALABRAS CLAVE: recepción, literatura clásica, prosa, novela, cuento, siglo XX.

VARIOUS LUCK OF THE RECEPTION OF THE CLASSIC LITERATURE:
THE CASES OF RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
AND FRANCISCO AYALA

ABSTRACT

This paper presents the reception of the Classical literature, in a more or less explicit way, in two Spanish prose-writers that created quite opposite literary productions: not only because they belong to two different generations, since the younger (Ayala 1906-2009) lived more than forty years than the older (Gómez de la Serna, 1888-1963), but also because of their contrasting conception of the literary creation. It is therefore not at all surprising that they attest different approaches to the Classical literature.

KEYWORDS: Reception, Classical literature, prose genres, novel, short story, 20th century.

Los dos autores de que vamos a tratar, y a los que con matices cabe calificar de contemporáneos, comparten escasos rasgos de sus respectivas creaciones literarias. El primero, Ramón Gómez de la Serna, frecuentó los espacios donde pudiera ganar notoriedad, alimentó recursos encaminados a enlazar con la estética de la vanguardia contemporánea y legó una obra literaria de difícil encasillamiento en el sistema de los géneros. El segundo, Francisco Ayala, siguió una trayectoria más discreta, lo que no le impidió componer una obra narrativa de gran solidez. Sí compartieron

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.07>

FORTUNATAE, Nº 31; 2020 (1), pp. 173-186; ISSN: 1131-6810 / e-2530-8343



ambos la experiencia del exilio, como tantos otros autores de sus respectivas generaciones. Las páginas que siguen ofrecerán una aproximación a la diferente recepción de la literatura clásica en ambos. Las profundas diferencias de las respectivas obras, como producto de sendas elaboraciones literarias que seguían principios teóricos, técnicas artísticas y recursos estilísticos de distinto cuño, permitirá apreciar la diversidad en que se da la recepción de las literaturas clásicas.

1. LA LITERATURA CLÁSICA EN LA OBRA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Ramón Gómez de la Serna, o simplemente Ramón, nació en Madrid en 1888 y pronto pudo consagrarse por entero a la creación literaria; ya en 1904 publica su primer libro, *Entrando en fuego*, y en 1908 se hace cargo de la revista *Prometeo*, fundada por su padre para favorecer su vocación; en 1915 funda la tertulia del Café Pombo, que pronto se convertiría en referencia obligada para conocer la actualidad de la literatura escrita en Madrid; tras una actividad constante en términos a medio camino entre las tendencias del «agit-prop» y una provocación más tradicional, en la línea más de Larra que de Valle Inclán, el estallido de la guerra en 1936 hizo que Gómez de la Serna abandonara España para exiliarse en Argentina junto a su prometida. Atrás quedaba todo un horizonte vital que no se reanudaría nunca, a pesar de un único viaje en 1949, y que no volvió a hacer. Desencantado de la realidad española, Ramón siguió en Buenos Aires hasta su fallecimiento en 1963. La obra de Ramón es abundante y de difícil clasificación, porque el señuelo del vanguardismo incitó a su autor a difuminar los límites entre los géneros literarios. Cultivó la novela corta, la biografía, el ensayo, el cuento y el teatro. A pesar de no haber publicado poesía como tal, el lirismo de muchas de sus páginas sólo puede ser entendido en clave de composición poética. En el otro polo de su obra, Ramón enlaza con el costumbrismo del ya aludido Larra, del que lo separa su escasa voluntad de denuncia social, y de Mesonero Romanos.

La extensión de la producción ramoniana impide hacer en unas breves páginas un estudio completo de la presencia en ella de la tradición clásica¹. No obstante, la lectura de una selección de sus greguerías, de las que publicó hasta ocho colecciones –sin contar las antologías– entre 1912 y 1940², permite apreciar el conocimiento de las letras grecolatinas por parte de Ramón³. Creemos que los fragmentos de Heráclito suministraron al autor el modelo formal e ideológico para sus «Greguerías»,

¹ La única aportación conocida a esta faceta del arte de Ramón es la breve nota de Ferrer-Vidal (1988).

² Gómez de la Serna (1912, 1914, 1917, 1919, 1935, 1936, 1940).

³ Nos hemos basado en la edición de Cardona (2002¹¹).

y que el nombre mismo de la obra ramoniana reconoce esta deuda. La mayor y más influyente aportación de Gómez de la Serna al horizonte literario hispánico, la greguería, se apoya a nuestro entender en una doble corriente: por una parte, la tradición gnómica tanto filosófica y literaria como popular, con un decisivo entronque ideológico, formal y textual en el pensamiento y los fragmentos de Heráclito, como esperamos mostrar seguidamente; por otra, el gusto de las vanguardias literarias del primer cuarto de siglo por el aforismo, a menudo en corresponsión con imágenes –cuadros, dibujos y grabados, fotografías– y caracterizado por un discurso provocador, basado en los juegos antitéticos, las sinestesias, los retruécanos, los guiños a un lenguaje infantil o aparentemente propio de un orate, y los neologismos⁴.

El propio Gómez de la Serna reconoció haberse inspirado para la creación de sus greguerías en una pléyade de autores, entre los cuales cita a tres de la Antigüedad grecolatina, a Luciano de Samosata, a Eurípides y a Horacio⁵. Del primero cita la frase «cuando graniza en la Tierra, es que tiemblan las vides en la Luna», que no es literal. Lo que Luciano escribió fue lo siguiente: ἀμπέλους δὲ πολλὰς ἔχουσιν ὕδροφόρους· αἱ γὰρ ῥᾶγες τῶν βοτρῶν εἰσὶν ὥσπερ χάλαζα, καί, ἐμοὶ δοκεῖν, ἐπειδὴν ἐμπροσθὸν ἄνεμος διασειεῖ τὰς ἀμπέλους ἐκεῖνας, τότε πρὸς ἡμᾶς καταπίπτει ἡ χάλαζα διαρραγέντων τῶν βοτρῶν⁶. De Eurípides se nos cita la frase «la miel es el trabajo público de las abejas», que no parece hallarse en dicho tragediógrafo. Y de igual modo de Horacio nos dice Ramón que llamaba «saleros» a los ojos, cita que tampoco hemos sido capaces de localizar. Tenemos la impresión de que nuestro autor se inventó ambas citas, a menos que procedan de citas erróneas o de traducciones inexactas.

Algunas de las greguerías ofrecen meras imágenes o símbolos, válidas por el contraste entre los horizontes estéticos de ambos mundos, el antiguo y el moderno. No falta en ellas el doble impulso de mitificación y desmitificación, volcado, respectivamente, hacia aquellos aspectos menos y más alejados del poder político e ideológico de la tradición antigua. Así, «el que toma el refresco con dos pajas parece que toca la doble flauta de Pan» (p. 92), «hay nubes que llevan una carta urgente y otras que van a la batalla de las Termópilas sin saber que llegan tarde» (p. 134), «las conchas de las playas son los restos de los arroces que se come Neptuno» (p. 136),

⁴ En general, para la definición de la greguería, véanse Nicolás (1988) y Bonilla Gago (1988). También ha de verse Cardona (1957), sobre el carácter panteísta del pensamiento de Ramón, que consideraba todos los entes formados por átomos, lo que abre la puerta a una comprensión homológica del mundo. Hasta qué punto el interés de Ramón por la física atómica se debía tan sólo a las lecturas de los modernos, o habría tenido también una apoyatura en la lectura de los filósofos presocráticos, es cuestión sobre la que no disponemos de espacio sino para apuntarla.

⁵ Ramón Gómez de la Serna, prólogo a *Total de Greguerías*, Madrid 1962³, pp. 38-39.

⁶ Luciano, *Historia verdadera* 24: «Poseen muchas viñas que suministran agua, ya que sus granos son como granizo, hasta el punto de que soy de la opinión de que cuando un viento sacude con fuerza esas viñas al abatirse sobre ellas, cae entonces sobre nosotros el granizo al deshacerse los racimos» (trad. J. Redondo).



«las Parcas no cortan ya con la tijera el hilo de las existencias, sino con ese aparato con que el chico de la tienda corta el bramante» (p. 171), «el zodiaco es algo así como la lista o menú del restaurante de los dioses» (p. 176), «el camarero que se olvida de abrir la botella, es un hijo de Tántalo» (p. 205), «el griego tiene la doble categoría de ser él y un antepasado» (p. 222), «las Venus antiguas nos sonríen desde el cuarto de baño de la inmortalidad» (p. 253) y «los griegos se morían soltando palabras griegas por la boca» (p. 274). Hay incluso greguerías de neto fuste anticlásico, o que al menos reivindican un clasicismo más contenido y auténtico: «los que fechan cualquier cosa con números romanos –MCMXXXV– son unos MMMEMOS» (p. 172).

En otras greguerías hallamos, en cambio, el reflejo de una idea antigua: en «el tiempo no corre más gracias a las tortugas» (p. 105) hay un guiño a la alegoría de Zenón de Elea⁷. En «¿en la muerte se sueña?: he aquí el terrible problema» (p. 128) aparece el por doquier presente Heráclito, lo mismo que en «sólo al morir nos acordamos de que ya morimos al nacer» (p. 155), en «si la muerte no se pareciese al sueño, la [sic] sería mucho más difícil el sorprendernos (p. 224), en «–¿Vives? –Sí. –¿Mueres? –Sí. –¿Entonces? –Vivo y muero al mismo tiempo, que eso es el vivir» (p. 228), en «nunca es mañana; siempre es hoy» (p. 228), en «¿es que saben los que duermen quiénes son?» (p. 229), y en «el no haber muerto nunca es lo único que distingue a los vivos de los muertos» (p. 230).

Veamos acto seguido algunos de los aforismos de Héraclito, cuya mera lectura clarificará nuestra opinión: «Muerte es cuantas cosas vemos al despertar, sueño cuantas vemos al dormir»⁸; «el hombre en la noche enciende para sí una luz, cuando, al morir, se han apagado sus ojos; viviendo toca al muerto, al dormir, cuando se han apagado sus ojos; despierto toca al que duerme»⁹; «no se debe hacer ni decir como los que duermen»¹⁰; «los que duermen son hacedores y colaboradores de lo que sucede en el mundo»¹¹; «como una misma cosa está en nosotros lo viviente y lo muerto, así como lo despierto y lo dormido, lo joven y lo viejo; pues éstos, al cambiar, son

⁷ Zenón de Elea frg. 80 (= Simplicio, *Física* 1014,9-1015,2): «El argumento es llamado ‘Aquiles’ porque en él se ocupa de Aquiles, quien, según dice el argumento, no puede dar alcance a la tortuga que persigue. [...] Supóngase que se trata de un estadio. Una tortuga avanza a partir de la mitad del estadio, y Aquiles avanza diez veces más en el mismo tiempo, Aquiles, desde el comienzo del estadio, inicia la persecución de la tortuga, y avanza medio estadio, de modo que llega a la mitad del mismo, de donde partió la tortuga. Pero ésta avanzó ya la décima parte de la mitad restante del estadio. Aquiles recorre entonces la décima parte de esta mitad del estadio; pero la tortuga avanzó la décima parte de la décima parte de la mitad restante. Y mientras quede una décima parte de cualquier distancia, y ella tenga a su vez una décima parte, la tortuga estará siempre delante de Aquiles, y jamás ninguno de los dos podrá recorrer la totalidad del estadio» (trad. N. L. Cordero).

⁸ Heracl. 22 B 21 (= Clem. *Strom.* III 21). Todas las traducciones de Heráclito se han tomado de Eggers Lan & Juliá (1978).

⁹ Heracl. 22 B 26 (= Clem. *Strom.* IV 141).

¹⁰ Heracl. 22 B 73 (= Marco Ant. IV 46).

¹¹ Heracl. 22 B 75 (= Marco Ant. IV 46).



aquellos, y aquellos, al cambiar, son éstos; para las almas es placer o muerte volverse humedad [...]. Nosotros vivimos la muerte de aquellas y aquellas viven nuestra muerte»¹². ¿Pudo Ramón conocer por medio de traducciones la obra de Heráclito? Creemos que sí, ya que en la cultura francesa, que Ramón frecuentó siempre, había aparecido en 1887 la traducción de Tannery¹³.

Hay además otro autor que puede hallarse tras algunas de estas greguerías. Nos referimos al poeta Calímaco, algunos de cuyos epigramas podrían haber inspirado a Ramón¹⁴. Véase si no los epigramas IX, XIII y XIV:

IX «Sagrado sueño duerme aquí Saón, el hijo de Dicón, ciudadano de Acanto: no digas que los hombres de bien mueren»¹⁵. «¿Acaso aquí a tus pies descansa Caridas? –Si hablas del hijo de Arimas de Cirene, aquí es. –¿Qué hay de ese abismo? –Mucha oscuridad. –Y de salidas, ¿qué? –Mentira. –¿Y de Plutón? –Cuentos. –¡Por perdido me doy! –Esta noticia mía, tenedla por veraz; pero si quieres una agradable, vale un buey grande en el Hades uno de Pela»¹⁶. «–¿Quién a ese dios conoce de verdad, al Mañana? Pues a ti, Carmis, que ayer estabas ante nuestros ojos, llorando te enterrábamos de un día a otro; nada más cruel vió su padre Diofonte»¹⁷.

Por otra parte la ironía, tan presente de nuevo en Heráclito, se echa de ver en greguerías como las siguientes: «no gozamos bien el canto del ruiseñor, porque siempre dudamos de que sea el ruiseñor» (p. 71)¹⁸. En «me inquietan las escaleras mecanizadas, porque revelan cómo nos conduce siempre la fatalidad, aunque creamos estar inmóviles» (p. 187), hallamos la idea del hombre como juguete del destino, tan frecuente en la tragedia y la historiografía antiguas.

En ocasiones resulta en extremo comprometido pensar que Ramón alude a un texto clásico. Así, cuando dice «el arco del violín cose, como aguja con hilo, notas y almas, almas y notas» (p. 63), el recuerdo de Heráclito se nos hace del todo evidente, pero falta un apoyo textual más preciso¹⁹. Este motivo, sin embargo, es

¹² Heracl. 22 B 77 (= Numenio frg. 35 T).

¹³ Tannery (1887, 110-128).

¹⁴ Ortega Garrido (2012, 304) señala la influencia del epigrama, pero lo atribuye a la literatura romana: «El epigrama revive tal vez en la greguería de Gómez de la Serna, donde el humorismo y la pequeña sátira, ingredientes de las breves composiciones en prosa de Ramón, se acercan al género de Roma en intención y, especialmente, en concepción».

¹⁵ Call. ep. IX.

¹⁶ Call. ep. XIII.

¹⁷ Call. ep. XIV.

¹⁸ Heracl. 22 B 126 (= Tzetzes, escolio a *Exeg. Il*): «El antiguo Heráclito de Éfeso era llamado asombroso a causa de lo oscuro de sus palabras: las cosas frías se calientan, lo caliente se enfría, lo húmedo se seca, lo reseco se humedece»; 22 B 111 (= Estobeo, *Flor.* I 177): «La enfermedad hace a la salud agradable y buena; el hambre, a la saciedad; la fatiga, al reposo» (trad. C. Eggers Lan & V. Juliá).

¹⁹ Cf. Heracl. 22 B 51 (Hípol. IX 9, 2) «No entienden cómo, al diverger, se converge consigo mismo; armonía propia del tender en direcciones opuestas, como la del arco y la lira»; apócrifo, citado por Aristóteles, *Ética Nicomaquea* VIII 2, 1155 b: «Lo opuesto concuerda y de las cosas discordantes surge la más bella armonía» (trad. C. Eggers Lan & V. Juliá).



tan constante en Ramón que su frecuencia obliga a considerar la alta plausibilidad de una inspiración en Heráclito: «la golondrina llega de tan lejos porque es flecha y arco al mismo tiempo» (p. 85). Por otra parte, en la greguería «la luna y el sol no tienen más que una sola cama para descansar y por eso la una trabaja cuando el otro duerme» (p. 181) hay razones para pensar en un eco hesiódico²⁰.

En su extensa obra narrativa, Ramón halla más abundante ocasión para sus ejercicios de evocación en las paradojas del mundo moderno que en las páginas de los autores clásicos. Cuando la tradición grecolatina se asoma a su obra, lo hace con idéntica función desmitificadora²¹: «El equilibrio de la vida se sostiene si la peluquería primera sigue funcionando. El aire de la Grecia magna en que todos aclaraban sus mentes debía ser un aire de peluquería»²². Nuevamente creemos advertir algún eco hesiódico, como cuando se sitúa en el ardor del estío la eclosión de la belleza de una muchacha, y justo a renglón seguido Ramón apunta: «se podría decir observando ese fenómeno que si no hubiese mujeres tan guapas como Adelaida, la gente no llegaría nunca a su casa, pues perdida la ilusión de la mujer que va delante los hombres serían bueyes cansinos que tardan mucho en avanzar con los cuernos caídos y la baba densa»²³.

A manera de conclusión, y en relación con la influencia ejercida por Ramón en las generaciones literarias posteriores, nos parece aceptable la observación de su papel como precursor de la poesía de los llamados «novísimos». El lirismo de las greguerías coincide con un aparente homenaje al pasado remoto, pero que en realidad esconde un juego de espejos en el que todo original resulta deformado.

2. LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA OBRA DE FRANCISCO AYALA

Francisco Ayala (Granada, 1906) sigue una trayectoria muy similar a la de Sender. Como el aragonés, Ayala comparte la causa republicana, sufre a partir de 1939 un largo exilio y desarrolla una fecunda actividad intelectual y docente en América,

²⁰ Cf. Hesíodo, *Teogonía*, 745-755: «También se encuentran allí las terribles mansiones de la oscura Noche cubiertas por negruzcos nubarrones. Delante de ellas, el hijo de Jápeto sostiene el ancho cielo, apoyándolo en su cabeza e infatigables brazos, sólidamente, allí donde la Noche y la Luz del día se acercan más y se saludan entre ellas pasando alternativamente el gran vestíbulo de bronce. Cuando una va a entrar, ya la otra está yendo hacia la puerta, y nunca el palacio acoge entre sus muros a ambas, sino que siempre una de ellas fuera del palacio da vueltas por la tierra y la otra espera en la morada hasta que llegue el momento de su viaje» (trad. A. Pérez Jiménez).

²¹ Sobre la reelaboración del material mítico en Gómez de la Serna, véase Elwes Aguilar (2008).

²² R. Gómez de la Serna, «Peluquería feliz», en Zlotescu *et al.* (eds.) (2002, 86).

²³ R. Gómez de la Serna, «La hija del verano», en Zlotescu *et al.* (eds.) (1999, 479). Compárese Hesíodo, *Trabajos y días*, 582-588: «Cuando el cardo florece y la cantora cigarra, posada en el árbol, derrama sin cesar por debajo de las alas su agudo canto, en la estación del agotador verano, entonces son más ricas las cabras y mejor el vino, más sensuales las mujeres y los hombres más débiles, porque Sirio les abraza la cabeza y las rodillas, y su piel está reseca por la calina» (trad. A. Pérez Jiménez).





en su caso en Argentina, Puerto Rico y Estados Unidos. Vuelto del exilio en el año 1976, falleció en el 2009. Pero, a diferencia de Sender, de Ayala contamos con una merecida, magnífica y cuidada edición de su prosa completa²⁴, además de con una ya notable tradición investigadora²⁵. Facilita mucho nuestra labor el hecho de disponer, reunida y en riguroso orden cronológico, de toda la obra de un autor²⁶. Otra fundamental diferencia entre Sender y Ayala estriba en que el granadino no sólo muestra una mucho más cabal formación literaria, sino que también ha desarrollado una labor como ensayista de bastante mayor enjundia, más allá incluso de los estrictos límites de la crítica literaria. Por otro lado, ambos autores, Ayala y Sender, se oponen a Ramón no sólo en el plano ideológico –tanto el estrictamente literario como el del compromiso político–, sino también en cuanto que sus respectivas obras ofrecen, y muy en especial la de Ayala, una obra narrativa de mayor calado, menos efectista en apariencia, pero más cuajada desde el punto de vista de la elaboración. Por oposición a Ramón y a Sender, Ayala sí poseía una sólida formación profesional, en su caso como jurista.

De Ayala se ha escrito que su obra se inserta en una veta narrativa caracterizada por la deshumanización y el intelectualismo, cuyo contrapeso son, respectivamente, la ironía y el sentido de la realidad. Ilustres antecedentes de nuestro autor habrían sido Aldous Huxley, Thomas Mann y, en la literatura española, Ramón Pérez de Ayala. Pero hay que tener siempre presente a Cervantes: el primer relato de Ayala, la novela corta *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, empieza con el hallazgo

²⁴ Francisco Ayala, *Narrativa Completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1993. Debe apuntarse que la edición fue posible gracias al concurso del Ministerio de Cultura, habida cuenta de que con ella se homenajeaba al ganador del Premio Cervantes en su convocatoria de 1991. Cabe señalar que, con anterioridad a este galardón, Ayala había recibido los premios de la Crítica (1972, por *El jardín de las delicias*), el Nacional de Narrativa (1982) y el Nacional de las Letras Españolas (1988), y que ha sido luego distinguido con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes (1998). Por otra parte, y si más arriba ya destacábamos el lirismo de Ramón y la calidad de la obra poética de Sender, hay que hacer también mención del magnífico lirismo de Ayala, cf. Gil (1992), hasta el punto de que de algunos textos puede hablarse de «poemas en prosa» (Gil 1992, 40).

²⁵ Amorós (1973), Vázquez Medel (1992), Hernández Guerrero (1992a, 1992b), Matamoros (1992), Cáceres Sánchez (1992); Paredes Núñez (1992); Fortes Fernández, Hernández Guerrero & Sánchez Garrido (1993); Orozco Vera (1998). Especial mención merece la monografía de López Calahorra (2008), en la que se resalta la importancia de la recepción de Tácito, Lucano y Plinio como autores principales.

²⁶ Más cuando se trata de una obra de tan dilatada trayectoria, que arranca en 1925 con *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, y que cuenta con abundantes títulos: *Historia de un amanecer* (1926), *El boxeador y un ángel* (1929), *Cazador en el alba* (1930), *El hechizado* (1944), *La cabeza del cordero* (1949), *Los usurpadores* (1949), *Historia de macacos* (1955), *Muertes de perro* (1958), *El fondo del vaso* (1962), *De raptos, violaciones y otras inconveniencias* (1966) y *El jardín de las delicias* (1971). Debe considerarse a parte su obra crítica, que consta de los ensayos titulados *La estructura narrativa* (1970) y *Novela española actual* (1977).

de un manuscrito, el mismo recurso literario empleado por Cervantes al comienzo de la segunda parte del *Quijote*, y su última obra creativa publicada, *El jardín de las delicias*, retoma el argumento del capítulo LI del *Quijote*, de nuevo. Es cierto que parte de las alusiones a la literatura y la cultura clásicas de Ayala no pasan de la condición de tópicos²⁷. Él mismo reconoce en una entrevista que su formación clásica arrastra la grave deficiencia del desinterés provocado por un profesor de latín del que no guarda buena memoria²⁸.

El primer Ayala es todavía un prosista apegado a un estilo decimonónico, costumbrista en la trama y el escenario, cargado de un escasamente atractivo retoricismo y todavía falto de un estilo característico. Su primera publicación, titulada *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, tiene como punto de inflexión de su argumento la lectura, por parte del protagonista, de una *Teoría de la metempsicosis*. Sin embargo, más allá de algunas alusiones de escaso interés, la tradición clásica huele por su ausencia. En *Historia de un amanecer*, publicada tan sólo un año más tarde, se advierten signos de un giro importante en más de un sentido, en lo que se ha llamado la «época vanguardista» de Ayala. La frase se hace más dúctil, aunque aún no lo bastante ágil; comienzan a aparecer ecos de la literatura y el mundo antiguos²⁹; se plantea una renovación del modelo estético, como expresamente se formula en la p. 183: «Manos rudas escribirán con rudos trazos los cantos nuevos. Nacerán los poemas con el ritmo fecundo de las máquinas, en los talleres o en el campo, acompañando al trabajo placentero. Podremos aspirar a un nuevo y más alto clasicismo, bajo una justicia más amplia».

La disquisición dialéctica sobre qué es lo clásico y el clasicismo no agota el caudal de motivos de raigambre grecolatina en *Historia de un amanecer*. Al final del relato, la muerte del protagonista, Abelardo, pone fin a la Academia revolucionaria como la ejecución de Sócrates significó el fin de su escuela:

—Sí, si... -replicó él, para evitar explicaciones inútiles—. Ya sé de lo que se trata...
¿Y éste es el líquido que destruirá mi persona y descompondrá la máquina infatigable de mi cerebro?... ¡Oh, qué grande es el poder de Dios!
Tomó la taza en sus manos y apuró lentamente el contenido.
[...]

²⁷ *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, p. 45: «Sus pensamientos eran tristes en extremo, y como es de rigor en tales casos no dejó de acudir a su mente la solución magna de cortar el nudo gordiano; quiero decir que pensó en quitarse la vida» etc. P. 133: «El triunfo es de los audaces», etc.

²⁸ F. Ayala, entrevista publicada en 'El País', 20/01/2005, en un ciclo organizado por la Biblioteca Nacional a propósito de las bibliotecas personales de los grandes creadores.

²⁹ La organización secreta, entre política y filosófica, como a medio camino entre los carbonarios y los pitagóricos, recibe el inequívoco nombre de «Academia», lo que queda confirmado en la p. 182, donde se lee: «Pero, ¿no has oído, Federico? [...] ¡Que nuestros versos no valen para nada! ¡Que habremos de trabajar!... ¡Y todo porque Platón arrojó de su República a los poetas! » En la p. 209 se lee que una mano es «fuerte y bronceada como la del auriga de Delfos».

Abelardo, un poco más pálido que de costumbre, pero con ademán seguro, se paseaba lenta, serenamente, entre las caras atónitas de sus compañeros que cruzaban entre sí miradas llenas de consternación. Demetrio golpeaba el suelo con su bastón, muy atento –al parecer– a lo que hacía; don Nazario se enjugaba una lágrima con el dorso de la mano; y aquel hombre indeciso se cubría el rostro... Los demás, como gente secundaria, cuidaban menos de su actitud. Pero todos guardaban silencio.

Solamente Abelardo parecía tranquilo. Su capa gris caía en rectos y severos pliegues a lo largo del cuerpo; su frente lucía, levantada; el pelo le caía desordenado, en mechones; los ojos le brillaban con un brillo seco, y la mano apuntaba al cielo con dulzura. También era dulce su acento.

[...]

Abelardo se desprendió de la ventana y dio algunos pasos vacilantes hasta quedar en el centro de la habitación. Hacia él se tendieron algunos brazos; en algunos labios tembló una pregunta que no fue posible sofocar:

–¿Ya?

–No; todavía no –respondió Abelardo, dejándose caer en una butaca, porque le flaqueaban las piernas.

La comparación con el final del *Critón* platónico es evidente: también Sócrates decide someterse al sacrificio supremo de la vida, se encuentra reunido con sus discípulos y seres más allegados, toma por propia mano el veneno que le ofrecen, pasea hasta que siente progresar la pócima en su cuerpo, ha de reposar, en fin, cuando el efecto de esta se hace notar.

El cuento «Medusa artificial», escrito en 1928 e incluido en el siguiente libro, *El boxeador y el ángel*, publicado en 1929, avanza aún más en la incorporación de la tradición clásica. Con ser muy breve, está centrado en la actualización del mito de la Medusa:

–No exagero; cualquier hombre que la mire se quedará de piedra. Mi ondulación es permanente.

Ella:

–¡Eso es un mito! –exclamó con rapidez.

[...]

–Un mito, si usted quiere –replicó Gabriel–, pero mi ondulación es garantizada. Los hombres se quedarán de piedra, y a mí me cumple advertirla del peligro. No sería el primer caso (pp. 299-300).

El cuento de Ayala, que tiene algo de «fabliau» dramatizable, se alimenta también de otros mitemas: el del incesto de padre e hija, y el de la liberación de la doncella; éste último, cuya mejor representación en la mitología griega es el mito de Perseo y Andrómeda, enlaza con el mito de la Gorgona. La recreación de la literatura clásica, más en concreto la griega, se completa con sendas reflexiones adjudicadas a un «coro», que a la vez califica de «héroes» a los protagonistas del relato (pp. 301 y 303). La segunda de las intervenciones del coro es bien explícita, cuando nos dice que «la venganza ejecutada en efigie, semejante al ardid de Perseo, basta para calmar a los benévolos dioses».



Con el llamado «período vanguardista», iniciado con *Cazador en el alba*, aparecido en 1930, continúa el tímido empleo de la literatura clásica, al lado de las evocaciones contemporáneas, como fuente de recursos narrativos y estéticos³⁰: así, «las mujeres son tan inaccesibles como las propias deidades del Olimpo»; el alma del protagonista es la propia de un rústico, «de Hércules», y por ello no ha lugar a tildarlo de «nuevo París» (p. 313); un rastro de perfume hace las veces de hilo de Ariadna (p. 316); el protagonista «¡cuántas veces, Hércules sometido, había limpiado aquellas cuadras!» (p. 323).

El Ayala de la postguerra se halla muy lejos de la herencia clásica, lacerado por su condición de exiliado y en deuda con el horizonte ideológico y estético de la América latina. Eso sin menospreciar el largo estadio de postergación de la actividad creadora, y que se había iniciado en 1930, debido a la necesidad de atender las obligaciones académicas del Ayala docente universitario e investigador atento a las parcelas del derecho, la sociología y la crítica literaria, además de las obligaciones impuestas por su cargo de letrado de las Cortes.

La reanudación de las publicaciones literarias no se produce hasta 1949. Escasean las referencias a las culturas antiguas, a las que el autor se había acercado paulatinamente desde sus primeras obras. La tendencia se aprecia ya el mismo 1949 con los dos conjuntos de relatos titulados *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, y en los que desaparece por completo el recurso referencial a la tradición clásica, en beneficio de una prosa en apariencia menos efectista. En el primero, la recreación de episodios históricos de la España medieval y moderna obliga a Ayala a eliminar también de cuajo las alusiones y motivos propios de la literatura, el arte y la sociedad contemporáneas³¹. En el segundo, que debe su título genérico al extenso relato considerado la primera obra de Ayala centrada en el tema del exilio, la variedad de temas no hace que el escritor rompa con la nueva tendencia.

El volumen *Historia de macacos*, de 1955, retoma en grado levísimo el empleo de la tradición clásica. En «Un cuento de Maupassant» se lee: (...)«el contraste entre el pensamiento de Sócrates y el tono de sus disputas con Xantipa ofrecerá siempre un fácil recurso a la burla aristofánica» (pp. 644-645), una observación impensable en las dos colecciones de relatos de 1949; en el mismo cuento se alude a la cónyuge como «la irritada Juno» (p. 646) o «la Xantipa de turno o su robusta Xantipa» (p. 647)³². La siguiente publicación, la novela *Muertes de perro*, aparecida en 1958,

³⁰ Sobre la conjunción en *Cazador en el alba* de horizontes estéticos e ideológicos opuestos, como el urbano y el del campo, véase Bellido Navarro (1998).

³¹ Cf. García de Nora (1979, 245), que justifica el hondo viraje impreso por el autor a su obra como consecuencia del impacto de la guerra civil, «haciendo pasar al novelista de la posición estética a la ética».

³² Hiriart (1972b: 61-62) apunta que aquí Ayala funde la Xantipa platónica con el personaje de Xuantipa en R. Pérez de Ayala, *Belarmino y Apolonio*, Buenos Aires 1956, pp. 37-38.

sigue en la línea de una muy parca utilización de toda alusión a la cultura antigua: así, por ejemplo, cuando se nos dice que el gobierno de Bocanegra se asemeja, irónicamente, al de Marco Aurelio, el filósofo emperador (p. 746); o cuando se introducen, ya hacia el final de la obra, frases latinas como «tristitia uitae» (p. 802), «consummatum est» (p. 804) y «acqua fontis» (p. 805), o se emplea un helenismo, «coprófaga» (pp. 798-799), para mitigar la obscenidad de la alusión en sus justos términos castellanos³³. En suma, apenas nada.

En 1962, la publicación de la novela *El fondo del vaso* modifica levemente esta situación: anotamos expresiones como «prima facie» (pp. 828 y 921), «in articulo mortis y «ecce homo» (p. 834), «in mente» (pp. 842 y 928), «in albis» (p. 875), «lapsus linguae» (p. 880), «uox populi» (p. 903), «ad uincula» (p. 926), alusiones al Parnaso (p. 832), a los siete sabios de Grecia (p. 840), al minotauro —«in malam partem», por cierto— (p. 934), a Circe (p. 940). Pero semejante recurso, comparable al empleo de términos ingleses o franceses, parece ralo y pobre. Mayor interés tiene, en primer lugar, un pasaje en el que Ayala se expresa de manera casi programática: «¿Cómo podría yo describir la escena que sorprendí allí? [...] Escena de esas que, en tiempos pretéritos, los escritores solían caracterizar y, a la vez, encubrir pudorosamente, con el velo de frases o vocablos latinos, y que los modernos se complacen, en cambio, describiendo con los más crudos y soeces de su propio idioma; pero que yo, enemigo de tales groserías, quisiera tener habilidad para apuntarla siquiera mediante el olvidado arte del circunloquio. Carente de ella, y puesto que, al igual que la mayoría de mis conciudadanos, ignoro los útiles secretos de la lengua latina, deberé renunciar a todo intento, y dejarle al eventual lector el cuidado de imaginarse lo más infame» (pp. 876-877). Y a renglón seguido, en segundo lugar, Ayala llega incluso a recrearse en el tema de la ignorancia de la cultura clásica: [...] «don Cipriano, como Alonso Quijano, tiene nombre de emperador romano; o griego, que es lo mismo» (p. 879); «[...] confirmaba, de paso, la verdad del apotegma latino que declara: la donna è mobile» (p. 886); «pretendía el gallego, alardeando de su mitológica cultura de Enciclopedia Espasa, que yo había sido un Orfeo al revés, puesto que no había bajado a Ultratumba en busca de mi Eurídice, sino para escapar de ella» (p. 935). Más aún: así como el personaje de José Lino puede analizarse como la inversión del de Orfeo, a lo que también se presta el apellido mismo, el personaje de Corina está modelado como una nueva Penélope³⁴. De ella dice Ayala, en un pasaje de gran carga irónica: «Hay que saber como lo sé yo que esa Corina de tragedia griega no es sino un producto de mi mente acalorada; es menester conocerla como yo la conozco, para advertir la magnitud del disparate» (p. 945).

³³ Cf. Irizarry (1971, 164).

³⁴ Cf. Hiriart (1972a, 54): «Corina es, ciertamente, en la novela, una reencarnación de Penélope, aunque por supuesto en sentido contrastante, ya que ella a su vez, por oposición al personaje clásico, engaña al marido. La nueva Penélope deshace la labor de su esposo tejiendo una nueva trama» etc. Véase también Hiriart (1972b, 101-102).



El relato titulado *El as de bastos* (1963) sigue la pauta menos atractiva de la obra anterior: anotamos las expresiones «in illo tempore» (p. 957), las alusiones a tritones y nereidas y al suplicio de Tántalo (p. 959); *Una boda sonada* (1962), en cambio, nos presenta a un protagonista de nombre Homero; en *Un pez* (1963) se alude a «un presente griego» (p. 985) –uso repetido en *Magia, II* (p. 1154)–; en *El rapto* (1965) se alude a tirios y troyanos (p. 1021), pero hallamos también un pasaje de resonancias bucólicas³⁵.

Con el volumen *El jardín de las delicias*, aparecido en 1971, vuelven a registrarse tímidas aproximaciones a las literaturas antiguas. El autor titula algunas de las breves piezas *Himeneo*, *Memento mori*, *Un quid pro quo, o who is who*, *Gaudeamus* o *Mímesis, némesis*. En el brevísimo relato *Por complacer al amante, madre mata a su hijita* se revisa el mito de Medea, aunque se le da por completo la vuelta, ya que el infanticidio se produce a instancias del padre; en *Actividades culturales* se glosa una conferencia cuyo artífice, «con ática galanura», cita el tratado senequiano *De senectute* (p. 1063); en *Diálogo entre el amor y un viejo* se retoma el tema del «carpe diem» horaciano y ausoniano (p. 1071); en *Magia, II*, se alude al Minotauro como «monstruo de tu laberinto» (p. 1155); en *Música para bien morir*, en fin, se percibe un nítido eco virgiliano: «Las lágrimas de las cosas –me parece que ha dicho esa voz confortadora– ocultan apenas una sonrisa de inviolable serenidad» (p. 1191)³⁶. Escaso bagaje clásico, lo que tampoco empece la calidad artística y la emoción lírica que destilan muchas de estas páginas, que están entre lo mejor de Ayala.

El relato titulado *Glorioso triunfo del príncipe Arjuna*, publicado en 1980, merece una especial atención. Se trata del único texto de Ayala en que se percibe una directa inspiración en la literatura clásica grecolatina. Así ocurre, en primer lugar, con frases de hálito inequívocamente épico, al homérico modo: «Fue ésta una visión atroz: hombres de quienes había recibido caricias y halagos siendo niño, otros hombres más jóvenes con quienes había compartido alimentos y juegos y alegrías, sucumbían ahora atravesados por agudas flechas o por la espada. Ya le parecía oír los gritos de dolor y de furia de los combatientes, ya creía ver con sus ojos las heridas abiertas,

³⁵ «Y así, una mañana de domingo, pocos días después del deplorable episodio, echándose las escopetas al hombro por si algún gazapo se les cruzaba o levantaba el vuelo alguna codorniz, salieron del pueblo para –con pretexto de cacería– tener ocasión holgada de comunicarse sus conturbados pensamientos. Frases embarazadas, vacilantes y alusivas desbrozaron el dificultoso diálogo mientras caminaban campo adentro. Pero cuando ya la fría niebla, a través de la cual debían abordar el tema, se hubo disipado entre ellos, ambos cazadores tomaron asiento en sendos peñascos bajo un árbol y, contemplados por los perros que se habían tendido a sus pies para escucharles, Patricio juntamente y Fructuoso, con tonos dolientes el primero, y despechados e iracundos el otro, lamentaron largamente su desengaño» (p. 1022). Nótese, además del trasfondo escenográfico, la sintaxis y el léxico empleados, e incluso el empleo de un hexámetro, «Patricio juntamente y Fructuoso», que en la tradición castellana remiten a Garcilaso, y en la clásica a Virgilio.

³⁶ Ayala alude al verso «sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt» (Verg. *Aen.* I 462), aunque el genitivo «rerum» ha de considerarse objetivo, por lo que la traducción no parece la más correcta.

los cuerpos ensangrentados, los cadáveres caídos por la tierra» (p. 1202). Pero también advertimos la incorporación de motivos de clara raíz clásica, como cuando se compara la relación entre cuerpo y alma a la de jinete y corcel, expresada por el autor en términos de muy bella factura que evocan la prosa platónica, de la misma manera que el sabio Sendar reencarna la figura del Sócrates de los *Diálogos* (p. 1198). Veamos como última y patente muestra un uso del todo infrecuente en la prosa de nuestro autor y aun de la narrativa contemporánea, el del símil:

Y ahora la muchachita, fascinada y llena de terror, miraba fija hacia el arma rígida con la que el joven parecía dispuesto a abrir la herida de su tierno vientre. Cual los del sorprendido viajero ante quien de improvisado se ha erguido en la selva un reptil amenazante, sus ojos cándidos no lograban desviarse de su amenaza (p. 1200).

RECIBIDO: octubre 2019; ACEPTADO: octubre 2019.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, A. (1973): *Bibliografía de Francisco Ayala*, Nueva York.
- BONILLA GAGO, J. (1988): «La gran invención de Gómez de la Serna: la greguería», *Anthropos* 10: 6-14.
- CÁCERES SÁNCHEZ, M. (1992): «Francisco Ayala y los estudios sobre el pensamiento estético-literario de José Ortega y Gasset», en A. SÁNCHEZ TRIGUEROS & A. CHICHARRO CHAMORRO (eds.), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*, Diputación Provincial de Granada, Granada, pp. 239-252.
- CARDONA, R. (1957): «Ramón and the world of things», en R. CARDONA, *Ramón. A Study of Gómez de la Serna and His Works*, Torres, Nueva York, pp. 113-130.
- CARDONA, R. (2002¹¹): *R. Gómez de la Serna. Greguerías*, Cátedra, Madrid.
- CASTRO JIMÉNEZ, M. D. (2009): «El mito en Ramón J. Sender, Elena Soriano y Francisco Ayala» en J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, vol. I, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 427-439.
- EGGERS LAN, C. & JULIÁ, V. (1978): *Los filósofos presocráticos I*, Gredos, Madrid.
- ELWES AGUILAR, O. (2008): «Aspectos míticos del amor en Ramón Gómez de la Serna: entre Don Juan y Pigmalión», en J. HERRERO CECILIA & M. Montserrat MORALES PECO (eds.), *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura*, UCLM, Ciudad Real, pp. 423-433.
- FERRER-VIDAL, J. (1988): «Ejemplar visión de Catulo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 461: 124-126.
- FORTES FERNÁNDEZ, J. A., HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. & SÁNCHEZ GARRIDO, M. (1993): «Bibliografía de Francisco Ayala» y «Bibliografía sobre Francisco Ayala», *Anthropos* 140: 70-79 y 79-86.
- GARCÍA DE NORA, E. (1979): *La novela española contemporánea II*, Gredos, Madrid.
- GIL, I. M. (1992): «Aspectos líricos en la narrativa de Francisco Ayala», *Anthropos* 139: 38-41.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1912): «Greguerías», *Prometeo* 38.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1914): *Greguerías*, Madrid.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1917): *Greguerías*, Editorial Prometeo, Valencia.



- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1929): «Novísimas Greguerías», *La Gaceta Literaria* 3.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1935): *Greguerías 1935*, Madrid.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1936): *Greguerías nuevas 1936*, Cruz y raya 39.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1940): *Greguerías*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1962²): “Prólogo”, *Total de Greguerías*, Aguilar, Madrid, pp. 38-39.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. (1992a): «La teoría literaria de Francisco Ayala», en A. SÁNCHEZ TRIGUEROS & A. CHICHARRO CHAMORRO (eds.), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*, 133-142.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A. (1992b): «Cronología intelectual de Francisco Ayala», *Anthropos* 139: 26-27.
- HIRIART, R. H. (1972a): *Los recursos técnicos en la novelística de Francisco Ayala*, Insula, Madrid.
- HIRIART, R. H. (1972b): *Las alusiones literarias en la obra de Francisco Ayala*, Iliseo Torres & Sons, Madrid.
- IRIZARRY, E. (1971): *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*, Gredos, Madrid.
- LÓPEZ CALAHORRO, I. (2008): *Francisco Ayala y el mundo clásico*, Universidad de Granada, Granada.
- MATAMORO, B. (1992): «Francisco Ayala y la teoría de la novela», en A. SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. CHICHARRO CHAMORRO (eds.), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*, 199-208.
- NICOLÁS, C. (1988): *Ramón y la Greguería. Morfología de un género nuevo*, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- OROZCO VERA, M. J. (1998): «Narradores y narratarios en la obra de Francisco Ayala (1949-1971)», en M. A. VÁZQUEZ MEDEL (ed.), *Francisco Ayala: el escritor en su siglo*, Alfara, Madrid, pp. 149-162.
- ORTEGA GARRIDO, A. (2012): *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España*, Iberoamericana Vervuert, Madrid & Frankfurt.
- PAREDES NÚÑEZ, S. (1992): «Manierismo y Barroco en la obra de Francisco Ayala: en torno a la introducción a *El jardín de las delicias* de Emilio Orozco», *Anthropos* 139: 73-74.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. & CHICHARRO CHAMORRO, A. (eds.) (1992): *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*, Diputación Provincial de Granada, Granada.
- TANNERY, P. (1887): *Pour l'histoire de la science hellène 1. De Thalès à Empédocle*, Félix Alcan, París.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (1992): «Francisco Ayala: teoría literaria vs. teoría de la comunicación», en A. SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. CHICHARRO CHAMORRO (eds.), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*, Diputación Provincial de Granada, Granada, pp. 109-124.
- ZLOTESCU, I. et al. (eds.) (1999): *Ramón Gómez de la Serna. Obras Completas XI. Novelismo III*, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- ZLOTESCU, I. et al. (eds.) (2002): *Ramón Gómez de la Serna. Obras Completas XIII. Novelismo v. Teatro*, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona.



JESÚS RECHAZA DE PLANO LA PRETENSIÓN DE LOS ONCE DE RESTAURAR EL CÍRCULO DE LOS DOCE APÓSTOLES

Josep Rius-Camps¹

Ateneu Universitari Sant Pacià. Facultat de Teologia de Catalunya

riuscamps@yahoo.es

RESUMEN

En la *Editio Critica Maior*, *DIE APOSTELGESCHICHTE* (4 vols., Stuttgart 2017) no hay mención en el volumen principal (Teil 1.1) de una variante del Códice Beza, ΑΠΟΚΑΤΑΤΑΝΕΙC EIC (Hch 1,6), que completamente cambia el sentido de la frase, por considerar los editores (Teil 2) que la preposición EIC no sería sino un fenómeno de duplografía. De hecho, la lección de Beza está del todo justificada pues, a diferencia de la pregunta formulada por los apóstoles a Jesús en el texto habitual, en este texto la pregunta era: «Señor, ¿es en este momento cuando vas a restaurar para el reino de Israel...?» Jesús cortó en seco su pregunta, dejando truncada la frase de los Once que habrían intentado preguntar sobre la restauración de las tribus de Israel, ahora que la muerte de Judas había reducido a los apóstoles, a quienes Jesús había designado para que representaran las tribus, a Once. En los 26 versículos de Hechos 1, hay 22 variantes respecto al texto alejandrino que funcionan juntas para explicar la dura respuesta de Jesús y su negativa a reemplazar a Judas como el duodécimo apóstol antes que dejara la tierra. De acuerdo con esto, al final del capítulo, Matías es visto como elegido para existir al lado del original Doce apóstoles, y no, como en el texto alejandrino, como un nuevo y enteramente integrado miembro del grupo.

PALABRAS CLAVE: Códice Beza, texto Alejandrino, *Editio Critica Maior*, restauración, duplografía, Once/Doce apóstoles, frase truncada, votación.

JESUS FLATLY REJECTS THE CLAIM OF THE ELEVEN
TO RESTORE THE CIRCLE OF THE TWELVE APOSTLES

ABSTRACT

In the *Editio Critica Maior*, *Die Apostelgeschichte* (4 vols., Stuttgart 2017) there is no mention in the main volume (Teil 1.1) of a variant reading in Codex Bezae, ΑΠΟΚΑΤΑΤΑΝΕΙC EIC (Acts 1.6), which completely changes the meaning of the sentence. The lack of indication is due to the editors' decision (Teil 2) that the preposition EIC was no more than an occurrence of diplography. In fact, the Bezan reading is fully justified because, unlike the question asked by the apostles in the familiar text, in this text the question was: "Lord, is this when you are going to restore to the Kingdom of Israel...?" Jesus cuts short their question, leaving unfinished the question of the Eleven who appear to have intended to ask about the restoration of the tribes to Israel, now that the death of Judas had reduced

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.08>

FORTVNATAE, N° 31; 2020 (1), pp. 187-200; ISSN: 1131-6810 / e-2530-8343



the apostles, whom Jesus had designated as representing the tribes, to Eleven. In the 26 verses of Acts 1, there are some 22 variants with the Alexandrian text, which function together to explain the harsh response of Jesus and his refusal to replace Judas as the twelfth apostle before leaving the earth. Accordingly, at the end of the chapter, Matthias is seen as being elected to exist alongside the original Twelve apostles, and not, as in the Alexandrian text, as a new and fully integrated member of the group.

KEYWORDS: Codex Bezae, Alexandrian text, Editio Critica Maior, restoration, diplography, Eleven/Twelve apostles, sentence cut short, vote.

Hace aproximadamente un año que presenté *Novum Testamentum Graecum. Editio Critica Maior* de los Hechos de los Apóstoles, recientemente publicada (Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 2017), en el Seminari dels Escriptors Prenicens, que dirijo hace ya más de veinticinco años en la Facultat de Teologia de Catalunya. Tratándose de una ECM, deberían encontrarse reseñadas en ella todas las variantes que presentan los manuscritos griegos. Pues bien, justo en los Prolegómenos, pudimos comprobar que no había constancia de una variante del Códice Beza que podría dar un vuelco considerable al sentido de la frase, omisión que, ante nuestra reclamación, los responsables de la edición intentaron minimizar diciendo que se trataba de una diplografía, es decir, de un error de copista, y que ya habían dejado constancia de ello en un volumen aparte². Al insistir nosotros en que no se trataba de un error, sino de una variante importantísima, se excusaron diciendo que mirarían de suplirla en la edición *on line*. Sin más comentarios.

Para facilitar la comprensión de este pasaje en el Códice Beza, examinaré a continuación su posición en los Prolegómenos, Hch 1,1-26.

1. BREVE COMPENDIO DEL PRIMER VOLUMEN DE LA DEMOSTRACIÓN A TEÓFILO

Lucas abre el segundo volumen, también mal llamado *Hechos de los Apóstoles*, con unos amplios **Prolegómenos**. En primer lugar brinda a Teófilo un breve resumen del contenido del primer volumen:

¹ Por motivos de salud, no me fue posible enviar mi colaboración para la Miscelánea que la revista FORTVNATAE ha dedicado a mi gran amigo Juan Barreto en el número 30. Una vez ya me he restablecido, me han brindado la posibilidad de colaborar en el próximo número 31 de FORTVNATAE.

² Los dos primeros volúmenes presentan el texto de Hch con su consiguiente aparato crítico (el pasaje de Hch 1,6 se encuentra en Parte 1.1, p. 6); un tercer volumen contiene los materiales suplementarios (en concreto, Parte 3, p. 21).



El primer volumen lo compuse sobre todo aquello, oh Teófilo, que Jesús hizo y enseñó desde el comienzo hasta el día en que fue elevado a lo alto³, después de haber dado instrucciones a los apóstoles a quienes había elegido por medio del Espíritu Santo (διὰ πνεύματος ἁγίου οὗς ἐξελέξατο) y a quienes había ordenado predicar el evangelio⁴.

En el primer volumen de su escrito dirigido a Teófilo Lucas había dejado constancia de la elección de los Doce, con sus nombres y sobrenombres o apodos, coordinados todos ellos mediante la conjunción «y»⁵, para que representaran en plano de igualdad a las doce tribus de Israel (Lc 6,13-16); más adelante, había reseñado la convocatoria de los Doce y su envío para que proclamaran el reino de Dios y curaran a los más débiles (9,1-2). Ahora, en los Prolegómenos del segundo volumen, resume los dos momentos poniendo énfasis en primer lugar en que Jesús había llevado a cabo la elección de «los apóstoles» (y ya no de «los Doce», pues su función había quedado desactivada con la defección de Judas) por inspiración del Espíritu Santo, «a quienes había elegido por medio del Espíritu Santo»⁶, y añadiendo un nuevo detalle a la instrucción que Jesús había impartido a los Doce en el momento de su elección, «y a quienes había ordenado predicar el evangelio», un detalle que solo se ha conservado en el Códice Beza y, en parte, en algunas antiguas versiones siríacas y coptas⁷, si bien Lucas ya lo había insinuado en el primer volumen cuando dijo que «Jesús los envió a predicar el reino de Dios» (Lc 9,2)⁸.

Lucas, que en nuestra opinión sigue a Juan, había puesto de relieve el fracaso total de la misión de Jesús como Mesías de Israel en la inscripción escrita sobre él en la cruz en caracteres griegos, romanos y hebreos: EL REY DE LOS JUDÍOS ES ESTE (Lc 23,38 D *pm* lat; Jn 19,19-20) y había conferido mucho resalte a la acción de Jesús de sacar a los Once fuera (ἐξήγαγεν αὐτοὺς ἔξω) de Jerusalén en dirección a Betania (Lc 24,50 D *pm* lat), lo mismo que había hecho Yahveh cuando sacó afuera a Abraán (ἐξήγαγεν δὲ αὐτὸν ἔξω) para firmar con él la alianza (Gn 15,5 LXX). Sin más comentarios⁹, constataba que se había apartado de ellos (Lc 24,50-51). A renglón seguido,

³ ἄχρι ἧς ἡμέρας ἀνελήμφθη D sy^{hmg} (sa mae).

⁴ + καὶ ἐκέλευσε κηρύσσειν τὸ εὐαγγέλιον D sy^{hmg} (sa mae) | *om.* B N *rell.*

⁵ 12× καὶ D (B) $\mathfrak{B}^{4,75}$ N, entre los grandes unciales; 7× καὶ A K Q Γ Θ Ψ tan solo.

⁶ διὰ πνεύματος ἁγίου οὗς ἐξελέξατο califica a τοῖς ἀποστόλοις, poniendo mucho énfasis en esta nueva información al anticipar la mediación del Espíritu Santo en la elección de los apóstoles: «Although the position of διὰ πνεύματος ἁγίου means it could be attached to ἐντειλόμενος, 'having instructed', the phrase in fact belongs to οὗς ἐξελέξατο, 'whom he chose'. It is unusual for a relative to be placed after a qualifying phrase but other instances of such a construction occur in Luke's writings: e.g. Lk. 24.7; Acts 1.10; 3.19; 4.33; 5.13; 7.35; 9.14; 12.25; 16.14; 19.4, 20» (Rius-Camps and Jenny Read-Heimerdinger, *The Bezan Text of Acts in Codex Bezae*, 1, p. 62, n. 14).

⁷ D sy^{hmg} (sa mae).

⁸ La referencia exacta se presenta en Mc 3,14 D W (lat) bo^m: ἵνα ἀποστέλλῃ αὐτοὺς κηρύσσειν τὸ εὐαγγέλιον.

⁹ D N* it sy^e omiten el inciso καὶ ἀνεφέρτεο εἰς τὸν οὐρανὸν *txt* B A *rell.*



sin embargo, pone fin al primer volumen comprobando que los Once «regresaron a Jerusalén (ὑπέστρεψαν εἰς Ἱερουσαλήμ) con gran alegría y estaban continuamente en el Templo alabando a Dios» (24,52-53, recordado por Lucas a Teófilo en el segundo volumen: Hch 1,12). Los Once siguen plenamente identificados con la institución judía («Jerusalén», en sentido sacral)¹⁰ y con el Templo, haciendo caso omiso a la última acción de Jesús de «sacarlos fuera» de Jerusalén.

2. CONFABULACIÓN DE LOS ONCE EN EL MONTE DE LOS OLIVOS PARA PLANTEAR A JESÚS LA CUESTIÓN CRUCIAL

Después que Jesús hubiese compartido con ellos, cuarenta días después de resucitar, la última comida en el Monte de los Olivos, ordenándoles predicar el Evangelio, y de haberles anunciado que no se alejasen de Jerosólíma (ἀπὸ Ἱεροσολύμων μὴ χωρίζεσθαι) y aguardasen el inminente cumplimiento de la promesa del Padre (no después de la fiesta de Pentecostés, según puntualiza el Códice Beza), los Once se reunieron aparte para deliberar sobre su situación antes de que Jesús se apartara de ellos definitivamente:

Ellos (los Once), pues, que se habían reunido aparte, se pusieron a interpelarlo diciéndolo (οἱ μὲν οὖν συνελθόντες ἐπηρώτων αὐτὸν λέγοντες).

Se trata de una interpelación en toda regla, en un tono muy solemne¹¹, y no de una simple pregunta, según consta en el texto alejandrino¹².

La pregunta que formulan los Once a Jesús es diáfana, si seguimos el texto alejandrino:

Señor, ¿es en este preciso momento cuando vas a restaurar el reino para Israel (τὴν βασιλείαν τῷ Ἰσραήλ)?

Jesús habría dejado que los Once terminasen de formular la pregunta. Tanto es así que en NA²⁸ ni siquiera han considerado reseñables las dos variantes que leemos en el Códice Beza:

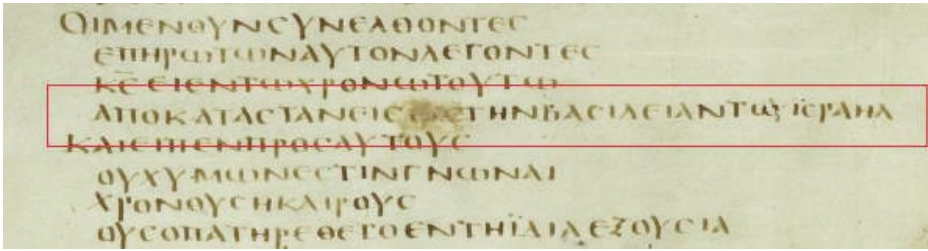
¹⁰ «When Luke refers (or has a character refer) to the town as a geographical place, devoid of religious significance, he uses the Hellenistic spelling (Ἱεροσόλυμα). When, in contrast, he refers (or has a character refer) to the city as the seat of Jewish authority, the centre of the Jewish religion, he uses the Hebrew-derived spelling (Ἱερουσαλήμ)» (*The Bezan Text of Acts in Codex Bezae*, I, p. 22).

¹¹ Verbo compuesto en impf. tras el aor. συνελθόντες + λέγοντες.

¹² ἐπηρώτων D E H² Ψ 049. 056. 1. 33. 69. 81. 88. 104. 226. 323. 330. 440. 547. 614. 618. 927. 945. 1241. 1243. 1245. 1270. 1505. 1611. 1646. 1739. 1828. 1837. 1854. 1891. 2147. 2412. 2492. 2495 | ἡρώτων txt B N* A C 33. 1175. 2344 [v.l. NR].



Señor, ¿es en este preciso momento cuando vas a restaurar¹³ para el reino de Israel (εις τὴν βασιλείαν τοῦ Ἰσραήλ)...?¹⁴



Como se puede observar fácilmente sobre el manuscrito *on line* (*supra*), un corrector posterior del Códice Beza, identificado com D^H (entre 450-500), ha raspado la preposición εις y ha cambiado el genitivo τοῦ por el dativo τῷ, según las *Adnotationes editoris* de F. H. Scrivener¹⁵. Así pues, según la versión original del Códice Beza, Jesús habría dejado deliberadamente truncada la interpelación de los Once, indicándolo mediante la conjunción καί, en lugar del δέ esperado para introducir una respuesta a una pregunta, por estar en absoluto desacuerdo con una futura restauración del círculo de los Doce. Lucas utiliza con frecuencia este artificio en el segundo volumen, ya sea interrumpiendo un dicho, ya sea aplazando un discurso en un momento crucial: Hch 4,1 (interrupción)¹⁶; 10,19 (interrupción)¹⁷; 10,44 (interrupción)¹⁸; 11,15 (interrupción)¹⁹; 13,2 (interrupción)²⁰; 17,32 (aplazamiento)²¹; 20,9 (interrupción)²²; 22,22 (aplazamiento)²³; 24,22 (aplazamiento)²⁴;

¹³ ἀποκαταστάνεις D, pr. con valor de fut. | ἀποκαθιστάνεις B & *rell.* ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΝΕΙC no puede ni debe considerarse como un error de copista (ver Mc 9,12 D & 28: ἀποκαταστάνει πάντα) como presupone la ECM III: «05(*f2, C1f1)». Véase Bauer-Aland, *Wörterbuch*⁶, p. 183: «NF (=Nebenform) ἀποκαταστάνει (Mk 9,12 v.l.; s. Bl-D § 93)».

¹⁴ D* 61. 326. 365. 522. 1611. 1837 eth; SevGab. La prep. ΕΙC D*, ha sido raspada por un corrector posterior a D (ca. 400: D^H 450-500) por presunta duplografía con la sílaba final de ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΝΕΙC, ECM I, p. 6: «287 a αποκαθιστανεις ...05(*f2, C1f1)», a saber, de acuerdo con la Lista de los Errores de ECM III, p. 21, donde dejan constancia: «6/28 af1 αποκαταστανεις - af2 αποκαταστανεις εις», interpretan que la lectura del Códice Beza αποκαταστανεις se debe a una corrección de un copista (C1), pues en el original (*) se leía αποκαθιστανεις, y que εις se debe a un error del copista del Códice Beza por duplografía con αποκαταστανεις.

¹⁵ Folio 415 b. l. 26 «eis secund. eras.; ω pro ου habet H, ut videtur».

¹⁶ λαλούντων δὲ αὐτῶν πρὸς τὸν λαόν... ἐπήστησαν οἱ ἱερεῖς... (D).

¹⁷ τοῦ δὲ Πέτρου διενθυμούμενου περὶ τοῦ ὁράματος εἶπεν αὐτῷ τὸ πνεῦμα... (D).

¹⁸ ἔτι λαλοῦντος τοῦ Πέτρου τὰ ῥήματα ταῦτα ἔπεσεν τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον...

¹⁹ ἐν δὲ τῷ ἄρξασθαί με λαλεῖν αὐτοῖς ἔπεσεν τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον ἐπ' αὐτοῖς (D).

²⁰ λειτουργούντων δὲ αὐτῶν τῷ κυρίῳ... εἶπεν τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον...

²¹ ἀκούσαντες δὲ ἀνάστασιν νεκρῶν... εἶπον· ἀκουσόμεθά σου περὶ τούτου πάλιν (D).

²² διαλεγουμένου Παύλου ἐπὶ πλείον, κατενεχθεὶς ἀπὸ τοῦ ὕπνου ἔπεσεν... (D).

²³ ἤκουσαν δὲ αὐτοῦ ἄχρι τούτου τοῦ λόγου καὶ ἐπήραν τὴν φωνὴν αὐτῶν λέγοντες...

²⁴ ἀνεβάλετο δὲ αὐτοὺς ὁ Φίλιξ...



24,25 (aplazamiento)²⁵; 26,24 (aplazamiento)²⁶. En nuestra escritura, ya muy evolucionada, la manera de reflejar una frase truncada se hace sirviéndose de los puntos suspensivos.

La importancia de esta serie de variantes es capital, pues está en juego si Jesús aceptó en primera instancia el contenido de la pregunta que le formularon los Once o bien si la rechazó de plano. He dicho en primera instancia, puesto que la respuesta consiguiente de Jesús no representa una salida por la tangente, sino un cambio radical de sus planes. En caso que les hubiese dejado terminar la pregunta, podría interpretarse que Jesús resucitado no había renunciado a restaurar el reino para Israel, como una restauración temporal de la realeza davídica, aun cuando no lo haya restaurado en este momento. Por el contrario, en caso que la haya rechazado de plano, dejando truncada la interpelación de los Once, la restauración que harán a precario más adelante los Once carecería por completo de legitimación.

3. JESÚS RECHAZA DE PLANO LA RESTAURACIÓN DE LOS DOCE APÓSTOLES

Jesús no solo ha dejado truncada la interpelación que le habían dirigido los Once, sino que con un *καί* inusual para introducir una respuesta, como si se tratara de dos líneas de pensamiento (de los apóstoles y de Jesús) que corren paralelas, el Códice Beza enlaza la sentencia que había quedado truncada con la advertencia de Jesús para que desistan de preguntar:

Y (*καί*) dijo a ellos (*πρὸς αὐτούς*)²⁷: «No os corresponde a vosotros conocer los tiempos o épocas que el Padre ha establecido con su propia autoridad»²⁸.

4. EN SU LUGAR PROPONE A LOS ONCE UN PROYECTO UNIVERSAL

El plan A que Dios había ofrecido en los comienzos a las setenta naciones, pero que tan solo Israel aceptó, se ha venido abajo tras el rechazo del Mesías por parte

²⁵ διαλεγόμενου δὲ αὐτοῦ περὶ... τοῦ κρίματος τοῦ μέλλοντος, ἔμφοβος γενόμενος ὁ Φῆλιξ ἀπεκρίθη...

²⁶ ταυτὰ δὲ αὐτοῦ ἀπολογουμένου ὁ Φῆστος μεγάλη τῆ φωνῆ φησιν· μαινῆ, Παῦλε...

²⁷ D it | «**Dijo** a ellos (*πρὸς αὐτούς*)», asíndeton B* | «Dijo, **pues** (*οὖν*), a ellos» B^c bo^{ms} | «**Pero** (*δέ*) dijo a ellos» **Κ A C E H² Ψ** 049. 056. 1 *rell*; Hipp Or^{lat} | «**Pero** (*δέ*) él, en respuesta, les dijo (*αὐτοῖς*)» E 1884. «The conjunction *καί* in D05 shows that Jesus' response is viewed neither as the correlative of the *μὲν οὖν* clause nor as a new development in answer to the apostles' question» (*The Bezan Text of Acts in Codex Bezae*, 1, p. 253).

²⁸ Hch 1,7 B D *rell*.



de los sumos sacerdotes (Jn 18,35; 19,6-8.15-16). En el Gólgota ha quedado grabado para siempre el rechazo por parte de Israel del proyecto que Dios tanto había mimado (19,19-22). Jesús, y con él Dios, ha cambiado de planes. El plan B es un plan universal, sobretodo según la versión del Códice Beza:

«Al contrario (ἀλλά), recibiréis fuerza, cuando el Santo Espíritu venga sobre vosotros, y seréis testigos de mí no solo en (ἐν τε) Jerusalén y toda Judea y Samaría, sino también hasta (καὶ ἕως) los confines de la tierra»²⁹.

Jesús ha dejado definitivamente de lado el proyecto que le había sido encomendado de ser el Mesías de Israel, después de su estrepitoso fracaso, y, tras la defecación de Judas y con ello la pérdida de la representatividad que había conferido a los Doce, propone ahora a los Once un proyecto universal, un proyecto que deben ofrecer, sin pasar ya por Israel, a todas las naciones de la tierra.

5. LOS ONCE AÚN ESPERABAN QUE, SI VEÍAN A JESÚS MIENTRAS SUBÍA AL CIELO, ESTE LES DEJARÍA EN HERENCIA EL ESPÍRITU PROMETIDO, COMO HIZO ELÍAS CON ELISEO

Lucas narra dos veces sucintamente la ascensión de Jesús al cielo. La primera vez, al final del primer volumen, como conclusión de un día simbólico que abraza a todos los relatos de las apariciones de Jesús:

Y sucedió que, mientras él los bendecía, se apartó | separó de ellos³⁰.

Beza, Sinaítico original, las antiguas versiones latinas y siríacas (D **ℵ*** it sy^a) no precisan su paradero; en cambio, la mayoría de manuscritos añaden: «e iba siendo llevado (ἀνεφέρετο, impf. pas.) al cielo», sin precisarse quién o quiénes se lo llevaron, obviamente serían los ángeles. Lo enrevesado de esta construcción deja entrever que se trata de una glosa.

Al principio del segundo volumen, al término de un período de cuarenta días, Lucas precisa algo más a Teófilo:

²⁹ D A C* 81. 226^c. 323. 547*. 945. 1243. 1611 | *txt* B **ℵ** C³ E H² Ψ 049. 056. 1. 33. 69. 88. 104. 226*. 330. 440. 547^c. 614. 618. 927. 1241. 1245. 1270. 1505. 1646. 1739^a. 1828. 1837. 1854. 1891. 2147. 2344. 2412. 2492. 2495 **℞** lat: «no solo en (ἐν τε) Jerusalén, sino también en (καὶ ἐν) toda Judea y Samaría, y hasta (καὶ ἕως) los confines de la tierra», designando así tres grupos.

³⁰ Lc 24,51 ἀπέστη D | διέστη *txt* B **ℵ** A *rell*.



Y cuando él hubo dicho esto, una nube lo solevó, y fue quitado de su vista (καὶ τὰ εἰπόντος αὐτοῦ νεφέλη ὑπέ<λαβ>εν αὐτόν, καὶ ἀπῆρθη ἀπὸ ὀφθαλμῶν αὐτῶν)³¹.

En cambio, en la mayoría de manuscritos se observa un orden distinto de las palabras que modifica notablemente la frase:

Y habiendo dicho esto, mientras ellos miraban, fue llevado hacia arriba (ἐπῆρθη), y una nube lo solevó fuera de su campo de visión (καὶ νεφέλη ὑπέλαβεν αὐτὸν ἀπὸ τῶν ὀφθαλμῶν αὐτῶν)³².

Se observa de nuevo la tendencia a magnificar la ascensión, con perjuicio del sentido original de la «nube», símbolo de la presencia de Dios, que lo habría levantado empujando de abajo arriba para quitarlo del alcance de su mirada. Los Once se han quedado con la vista fijada en el cielo esperando que Jesús les dejaría en herencia el Espíritu Santo que les había prometido, como hizo Elías con Eliseo cuando este logró verlo mientras era arrebatado al cielo y le dejó en herencia su manto (2Re [4Re LXX] 2,2-13):

Mientras miraban fijamente al cielo al tiempo que se iba, he aquí que dos varones se habían presentado a su lado en vestidura blanca³³. Finalmente, ellos dijeron: «Galileos!, ¿por qué estáis en pie mirando fijamente al cielo? El mismo Jesús que ha sido elevado a lo alto de entre vosotros, así vendrá del mismo modo como lo habéis visto irse hacia el cielo»³⁴.

Por tercera vez Lucas hace aparecer en escena a estos «dos varones»: son Moisés y Elías, según explicitó la primera vez (Lc 9,30-33; cf. 24,4)³⁵. Los discípulos se han quedado mirando fijamente al cielo mientras Jesús se alejaba de ellos. Moisés y Elías les instruyen para que dejen de mirar al cielo y descubran su presencia en la vida cotidiana.

³¹ Hch 1,9 D (69).

³² Hch 1,9 *txt* B **κ** A *rell*.

³³ ἐν ἐσθῆτι λευκῆ *txt* (ECM) D **ϕ**^{36vid} C³ H² 049. 056. 33. 104. 330. 614. 1241. 1243. 1245. 1270. 1505. 1611. 1739^c. 1828. 1837. 1854. 2147. 2344. 2412. 2492. 2495 **Ϟ** *gig* sy l ἐν ἐσθήσεσιν λευκαῖς *txt* (NA²⁹) B **ϕ**^{36c} **κ** A C* **ψ** 1. 69. 81. 88. 226. 323. 440. 547. 618. 927. 945. 1175 *lat*; Eus.

³⁴ Hch 1,10-11.

³⁵ Las tres veces que los presenta utiliza Lucas la misma construcción: καὶ ἰδοὺ ἄνδρες δύο (Lc 9,30; 24,4 y Hch 1,10); sólo en la primera aparición explícita el nombre de esos dos personajes: οἵτινες ἦσαν Μωϋσῆς καὶ Ἐλίяс.

6. LOS DOCE RECONSTITUIDOS REGRESAN A JERUSALÉN (Ἱερουσαλήμ) Y SE INSTALAN EN LA SALA SUPERIOR (τὸ ὑπερῶον) DEL TEMPLO

En vez de regresar a Jerosólíma y permanecer allí inactivos, como Jesús les había ordenado (ἀπὸ Ἱεροσολύμων μὴ χωρίζεσθαι, Hch 1,4; ὑμεῖς δὲ καθίστατε ἐν τῇ πόλει, Lc 24,49), Lucas remarca de nuevo:

Entonces regresaron a Jerusalén (ὑπέστρεψαν εἰς Ἱερουσαλήμ) desde el monte conocido como *El Olivar*, que está cerca de Jerusalén, un viaje de día de sabbath. Cuando entró él³⁶, subieron a la sala superior, donde permanecían esperando³⁷.

Si hubiesen regresado a Jerosólíma, a la ciudad sin más calificativos, y hubiesen permanecido allí esperando la realización de la Promesa, habrían cumplido con creces la doble orden que Jesús les había impartido. Pero ellos han regresado a Jerusalén, en sentido sacral, quedando así plenamente identificados con la institución del Templo. A pesar de que no era un día de sabbath cuando regresan a Jerusalén, mediante la referencia a la distancia que se permite a un judío caminar en un sabbath, a saber, la distancia que mediaba entre el tabernáculo del desierto, situado en el centro del campamento, y los límites exteriores del mismo, Lucas recuerda a Teófilo que los apóstoles han vuelto al centro del culto, de la Torá y de la autoridad judía, como si nada hubiese ocurrido. El verbo en singular (εἰσῆλθεν) y el artículo anafórico (ὁ τε Πέτρος) sugieren que es Pedro quien ha tomado la iniciativa de entrar para reunir a los otros diez, nombrados por su nombre, en la sala superior, una de las dependencias del Templo³⁸, bien conocida de Teófilo³⁹. Servían de lugares de reunión, salas de estudio y lugares de oración para los escribas. Sin embargo, cuando llegan allí los Once, la sala superior del Templo ya estaba ocupada por los hermanos de Jesús:

Eran Pedro y Juan, Santiago y Andrés, Felipe y Tomás, Bartolomé y Mateo, Santiago el hijo de Alfeo, Simón el Zelota y Judas, hijo de Santiago. Todos estos perseveraban unánimemente en la oración, con sus mujeres e hijos, además de María, la madre de Jesús, y sus hermanos⁴⁰.

³⁶ εἰσῆλθεν D | εἰσῆλθον txt B & *rell.*

³⁷ Hch 1,13a.

³⁸ *The Message of Acts* 1, p. 101, n. 88. Además de la cita de 1Cr 28,11.20, se podrían añadir cinco menciones más donde ὑπερῶον aparece describiendo partes del Templo: 4Re 23,11; 2Cr 3,9 (describe el *Sancta Sanctorum*); Jr 20,2; Ez 41,7 y 42,5.

³⁹ A medida que avanzamos en el comentario de los Hechos, Jenny Read-Heimerdinger y un servidor llegamos a la conclusión que el personaje a quien Lucas dedicó su doble obra era nada menos que el hijo de Anás, de nombre Teófilo, que fue sumo sacerdote los años 29-31 de nuestra era, nombrado en el Prólogo, καθεξῆς σοι γράψαι, κράτιστε Θεόφιλε, y en los Prolegómenos del segundo volumen, Τὸν μὲν πρῶτον λόγον ἐποιήσαμην περὶ πάντων, ὃ Θεόφιλε...

⁴⁰ Hch 1,13b-14 D.



Comparten la estancia dos grupos bien diferenciados, los Once, con sus mujeres e hijos (Códice Beza)⁴¹, y María, madre de Jesús, y sus hermanos. Los primeros han perdido su representatividad ante Israel y no han logrado recuperarla, pero tienen una información privilegiada, que no tienen los hermanos de Jesús, sobre la ya inminente realización de la Promesa («no después de Pentecostés», 1,5 D). La presencia de los hermanos de Jesús, en un momento tan crítico en que estaba en juego la realización de la Promesa, forzará a Pedro a actuar –como se verá a continuación– contraviniendo la orden de Jesús de permanecer inactivos (cf. Lc 24,49). A pesar de que los hermanos de Jesús nunca habían seguido sus trazas, han hecho valer ahora sus derechos de sangre con el Mesías Jesús. Las mujeres de los Once y María, la madre de Jesús, se interponen entre los dos grupos, pero la tensión entre los dos grupos va *in crescendo* a medida que se agotan las horas del plazo que Jesús había fijado a los Once.

7. PEDRO PROPONE RESTAURAR LA FUNCIÓN QUE EJERCÍA JUDAS, PERO DEJANDO VACANTE SU ESCAÑO

Nadie se mueve en esta Sala superior previamente ocupada por los hermanos de Jesús. Pedro es muy consciente que, si viene el Espíritu Santo sobre todos ellos, los hermanos de Jesús harán valer sus derechos dinásticos. Para salir del atolladero, opta por una solución política: respetar la voluntad de Jesús dejando vacante el escaño que Judas ocupaba y restaurar la función que este había ejercido.

Fue en estos días cuando Pedro se puso en pie en medio de los discípulos⁴² y dijo (pues era el número de personas reunidas con un propósito común metafóricamente⁴³ Ciento veinte): «Hermanos, es necesario (δεῖ)⁴⁴ que se cumpla esta escritura

⁴¹ σὺν ταῖς (+ D 1611) γυναῖξιν καὶ τέκνοις D | σὺν γυναῖξιν *txt* B **N** A *rell*.

⁴² μαθητῶν D C³ E H² Ψ 049. 056. 1. 81. 226. 323. 330. 440. 547. 614. 618. 927*. 1241. 1243. 1245. 1270. 1505. 1646. 1739^s. 1828. 1837. 1854. 2344. 2412. 2495 **M** it sy mae | ἀποστόλων **Ϟ**^{7avid} | ἀδελφῶν *txt* B **N** A C* 33. 88. 104. 547. 927^c. 945. 1175 vg sa bo.

⁴³ Transcribo aquí la nota que pusimos en nuestro Comentario a Hechos en su traducción al castellano: «La partícula ὡς/ὥσει tiene la función de señalar una metáfora (más que otra figura retórica afín) en ambos textos. El uso de ὡς ante un número es compartido por otros evangelistas, pero el uso de ὥσει ante un número se encuentra solamente en Lucas. En Hechos, las dos partículas constituyen un ejemplo de la dualidad de vocabulario que Lucas utiliza deliberadamente para comunicar una sutil distinción en la finalidad de sus metáforas (...): mientras que ὥσει insiste en la *naturalidad* metafórica de la comparación, ὡς llama la atención sobre el *origen* de la metáfora y el *punto* de comparación. La metáfora en cuestión es el número 120, que representa a Israel en su totalidad» (Josep Rius-Camps y Jenny Read-Heimerdinger, *El mensaje de los Hechos de los Apóstoles en el Códice Beza*, Estella (Verbo Divino), vol. 1, p. 106).

⁴⁴ δεῖ D* lat; Ir^{lat} | ἔδει *txt* B **N** A *rell*, hablando de una escritura ya cumplida.



(τὴν γραφὴν ταύτην)⁴⁵, que predijo el Espíritu Santo por boca de David, concierne a Judas que actuó como guía de quienes apresaron a Jesús, porque él había sido enumerado entre nosotros, a quien había sido asignada una porción de este ministerio⁴⁶.

Entre el anuncio de la Escritura, cuyo cumplimiento va a aducir, y la cita del libro de los Salmos de David, Lucas ha intercalado un amplio paréntesis, para poner de relieve un hecho que ha alterado por completo los planes iniciales de Jesús, el suicidio de Judas:

A propósito, este lo que hizo fue comprar un campo con la recompensa de su injusticia, y cayó de bruces y se reventó por la mitad y todas sus tripas se desparramaron, un incidente que llegó a ser conocido a todos los habitantes de Jerusalén, de modo que aquel campo fue llamado en su propia lengua *Haqueldaimakh*, esto es, 'Campo de Sangre'⁴⁷.

La mala muerte de Judas, el castigo de un impío (cf. Sb 4,9 LXX), muy enfatizada en el seno de este inciso parentético, había privado a los apóstoles de la representatividad que Jesús les había otorgado cuando los eligió (cf. Lc 6,13) y a quienes había conferido realeza en la última cena para que, con la llegada del reino de Dios, se sentaran sobre doce tronos como jueces de las doce tribus de Israel (cf. Lc 22,29-30). Ante la nueva situación creada por la presencia de los hermanos de Jesús, los Once (cf. Lc 24,9.33; Hch 1,13 [11 nombres propios]; 1,26 B & A *rell* [δώδεκα D]; 2,14 B & A *rell* [δέκα D* 1243]), ya no pueden hacer prevalecer sus derechos de representar a Israel.

Pues está escrito en el libro de los Salmos: «Que su finca (ἡ ἔπαυλις αὐτοῦ) quede desierta (ἔρημος) y no haya nadie que habite en ella» (Sal 68 [69],26 LXX) y «Que su función (τὴν ἐπισκοπὴν αὐτοῦ) la ocupe otro» (Sal 108 [109],8 LXX).

Pedro se ha visto precisado a avalar con una cita escriturística, «es necesario que se cumpla esta (ταύτην) Escritura», la propuesta que estaba a punto de presentar a la asamblea, de otro modo ésta la habría rechazado. Por un lado, propone que se debe respetar la voluntad de Jesús, dejando vacío su escaño; por otro, pretende soslayar las pretensiones de los hermanos de Jesús, disponiendo que otro ocupe su función, «para ocupar el lugar de este ministerio y apostolado (τὸν τόπον τῆς

⁴⁵ ταύτην D C³ E Ψ 049. 056. 1. 33. 69. 226. 323*^{vid.}. 330. 440. 614. 618. 927. 1241. 1243. 1245. 1270. 1505. 1611. 1646. 1739^o. 1828. 1837. 1854. 2147. 2344. 2412. 2492. 2495 **℣** it vg^{ms} sy^h; Irlat | *om. txt* B & A C* H² 81. 104. 323^o. 945. 1175 vg sy^o; Eus.

⁴⁶ Hch 1,16-17.

⁴⁷ Hch 1,18-19.



διακονίας ταύτης καὶ αποστολῆς) del cual Judas se desvió», como precisará más adelante (cf. 1,25).

El futuro candidato, para ocupar la función que Judas había dejado vacante, debía ser discípulo de Jesús de primera hora y testigo de su resurrección:

Es necesario (δεῖ), por consiguiente, de entre los hombres que nos acompañaron a lo largo del período de tiempo durante el cual entró y salió el Señor Jesús Mesías de entre nosotros, comenzando desde el bautismo de Juan hasta el día en que fue elevado a lo alto de entre nosotros, que en testigo de su resurrección junto con nosotros se convierta uno de estos⁴⁸.

Según el Códice Beza, es el mismo Pedro quien presenta una lista de candidatos (dos):

El (Pedro) presentó⁴⁹ a dos, a José, a quien llaman *Bernabé*⁵⁰ y que tenía el sobrenombre de *Justo*, y a Matías⁵¹.

El primer sobrenombre del primer candidato, «José *Bernabé*», estaría activado en este momento (τὸν καλούμενον, part. pr.: «a quien llaman» los apóstoles: ver 4,36); el segundo sobrenombre, «Justo», le habría sido asignado con anterioridad (ὃς ἐπεκλήθη, aor. pas.); era la máxima calificación que se podía predicar de un judío. Según el Códice Beza, pues, Pedro se aseguraba, de un lado, que el candidato que encabezaba la lista gozase del beneplácito del grupo apostólico; por otro, que ya gozaba de la aprobación del mundo judío. Al último de la lista no le añade ningún calificativo: simplemente Matías. Astutamente ha pretendido inclinar el voto de los Ciento veinte a favor del candidato de los Apóstoles. Matías era un desconocido (no figura en la onomástica de los Setenta).

Pedro habría activado aquí el sobrenombre de José (τὸν καλούμενον Βαρναβᾶν, part. pr.). Según lo que nos dirá más adelante, sin embargo, aparecerá desactivado el sobrenombre que le habían puesto los apóstoles en arameo (ὁ ἐπικληθεὶς Βαρναβᾶς ὑπὸ τῶν ἀποστόλων, part. aor.) y que perdura en griego hasta el presente de la comunidad lucana (ὃ ἐστὶν μεθερμηνευόμενον υἱὸς παρακλήσεως, constr. perifrástica, 4,36).

Si seguimos, en cambio, el texto mayoritario, el primer candidato propuesto por los Ciento veinte sería «José *Bersabé*», un desconocido, al igual que Matías:

⁴⁸ Hch 1,21-22.

⁴⁹ ἔστησεν D* gig; Aug.

⁵⁰ Βαρναβᾶν D 1831^{sup} d 6^s it vg^{ms} bo^{ms}, Or^{lat}.

⁵¹ Hch 1,33 D.

Ellos presentaron⁵² a dos, a José, a quien llaman *Bersabé*⁵³ y que tenía el sobre- nombre de *Justo*, y a Matías.

8. EL RESULTADO DE LA VOTACIÓN NO FAVORECIÓ AL CANDIDATO APOSTÓLICO

A pesar de haber puesto Pedro los máximos calificativos sobre el candidato apostólico, el escrutinio de la votación nominal de los Ciento veinte no le favoreció:

Emitieron sus respectivos votos (κλήρους αὐτῶν)⁵⁴ y la elección recayó en Matías, y fue contado⁵⁵ con los Doce⁵⁶ apóstoles⁵⁷.

Pedro, a pesar del voto de castigo que ha recibido su propuesta, ha evitado con esta estratagema que los hermanos de Jesús pudiesen hacer valer sus derechos de sangre. La restauración que los Once habían exigido a Jesús y que este había dejado truncada, ha sido ratificada por la asamblea de los Ciento veinte, si bien a precario: ¡Han restaurado para el reino de Israel... los Doce apóstoles! Según el Códice Beza, el candidato que ha resultado elegido no llenará en absoluto la vacante que había dejado Judas, sino tan solo ejercerá su función de administrador de la bolsa comunitaria. Aunque haya sido a precario, «fue contado con», la asunción de Matías en el grupo apostólico les permitirá presentarse ante Israel en representación de las doce tribus, tal como Jesús les había asignado al principio, «los Doce apóstoles». Según la mayoría de manuscritos, en cambio, puesto que hablan de una cooptación en toda regla⁵⁸, «fue cooptado con/a los Once apóstoles», restablecen en la práctica el número Doce (Once + Matías), tal como habían pretendido que hiciese Jesús y este se había negado en absoluto a restaurarlo.

⁵² ἔστησαν *txt* B N A *rell.*

⁵³ Βαρσαββῶν *txt* B N A *rell*; Bas Chrys Eus Or^{latms} Pap. El premeditado cambio de nombre impide asociar el candidato propuesto con el candidato apostólico (Hch 4,36) y con el profeta elegido por el Espíritu Santo, junto con el maestro Saulo, para que llevaran a cabo la misión a los paganos (Hch 13,2).

⁵⁴ αὐτῶν *txt* (ECM) D* E Ψ 61. 94. 180. 181. 307. 323. 429. 431. 436. 453. 467. 522. 610. 614. 619. 621. 629. 630. 636. 966. 1162. 1241. 1270. 1292. 1297. 1490. 1501. 1505. 1595. 1611. 1678. 1751. 1831^s. 1836. 1842. 1884. 2147. 2200. 2412. 2496. 2652. 2718. 2805 *vg^{ms} sy^h*; Bas Chrys | αὐτοῖς *txt* (NA²⁹) B N A C D^B 33. 81. 88 *pm vg co geo aeth*; Chr^{pp}.

⁵⁵ συνενεψηφίσθη D, *dinumeratus* d 180*. 1241; Cass | κατεψηφίσθη N* 88 | συγκατεψηφίσθη *txt* B N² *rell*; Bas Chrys Eus GregNy.

⁵⁶ δώδεκα D d *aeth*; Eus Tert Or^{latms} Aug Cass | ἔνδεκα *txt* B N *rell.*

⁵⁷ Hch 1,26.

⁵⁸ συγ-κατ-εψηφίσθη, de συμ-ψηφίζω, «passivo essere votato di comune accordo» (Montanari 2020/1), reforzado con el «perfectivising preverb» -κατα- (Moulton-Howard, II 316). Según el Diccionario de la Real Academia Española, «cooptar. Llenar las vacantes que se producen en el seno de una corporación mediante el voto de los integrantes de ella».



En conclusión, el hecho de no haber tenido en cuenta la preposición εἰς por suponer que se trataba de una duplografía del copista, nos ha privado de una información trascendental de cara a comprender la visión que tenían las comunidades que utilizaban el Códice Beza en lo que respecta al cambio de planes de Jesús momentos antes de la ascensión. En una edición crítica, las suposiciones de los editores son inaceptables.

RECIBIDO: diciembre 2019; ACEPTADO: enero 2020.



LA ESTÉTICA MUSICAL EN GALENO DE PÉRGAMO*

Inmaculada Rodríguez-Moreno

Universidad de Cádiz

inma.rodriguez@uca.es

RESUMEN

El artículo analiza la posición de la música en el pensamiento de Galeno, quien la coloca dentro de las artes liberales en calidad de teoría de la armonía. El pergameno, de acuerdo con sus antecesores, es consciente de su papel en la medicina por su capacidad para influir en el *ēthos*. Además, aboga por la función paidéutica y ética de la disciplina musical, de modo que esta se convierte en un complemento fundamental en la formación de todo médico, habida cuenta de sus aplicaciones prácticas.

PALABRAS CLAVE: Galeno, música, educación, *ēthos*, medicina, ciencia, artes liberales, artes serviles.

MUSICAL AESTHETICS IN GALEN OF PERGAMUM

ABSTRACT

This paper analyzes the position of music in the thought of Galen, who places it inside the liberal arts as theory of harmony. The Pergamenus, according to his predecessors, is aware of its role in medicine because of its ability to influence in the *ēthos*. In addition, he defends the paideutical and ethical function of the musical discipline, so that it becomes a fundamental complement in the training of every doctor, due to its practical applications.

KEYWORDS: Galen, music, education, *ēthos*, medicine, science, liberal arts, servil arts.

Desde la perspectiva corporal, la enfermedad es producto de una alteración de los elementos o humores, de un exceso o falta de alimentos, de un esfuerzo o una trasgresión de los límites de lo caliente o lo frío, de lo seco o lo húmedo¹, es decir, de los denominados homeómeros². Ciertamente, el reto de la medicina estriba en mantener cierta simetría entre estos aspectos, la armonía total opuesta a la enfermedad³, en consonancia con el momento justo (καίρως). Este equilibrio repercute a nivel anímico⁴, y para lograrlo, se recurre a diversos métodos curativos encaminados a la conservación de la salud y la prevención o alivio de la enfermedad. Pueden ser farmacológicos, naturales o extrañamente mágicos, aunque estos últimos se ajustan a una concepción divina o demoníaca de la enfermedad⁵, promovida, en palabras de Hipócrates, por «magos, purificadores, charlatanes y embaucadores»⁶. Entre estos

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.09>

FORTVNATAE, N° 31; 2020 (1), pp. 201-224; ISSN: 1131-6810 / e-2530-8343

procedimientos se incorpora la música como herramienta terapéutica, debido a su capacidad para restablecer la armonía en el alma como un «fármaco», siempre en función del tiempo empleado y de la predisposición del individuo hacia la melodía⁷.

Según esta idea, los pitagóricos fueron los pioneros en practicar la meloterapia mediante la *κάθαρσις*, con vistas a la *συμπάθεια* entre el alma y el cuerpo⁸. Esta farmacopea musical buscaba purificar el espíritu a través de cantos y melodías ejecutados con simplicidad y con acompañamiento de la lira o la voz, para conseguir sueños sosegados, agradables o proféticos⁹. Asimismo, Pitágoras concedía una gran importancia a las *ἐπωδαί* como fusión de música y palabra, ya que creía en su capacidad curativa, confiriéndoles una mayor efectividad que a los fármacos¹⁰.

En este sentido, existen ciertos ritmos y melodías –diatónicas, cromáticas y armónicas– capaces no solo de controlar y curar enfermedades, sino también de refrenar las pasiones del alma: dolor, ira, piedad, celos, temores, deseos, apetitos, orgullo, negligencia y vehemencia¹¹. En todas ellas, la música ejerce una acción catárquica en el espíritu a través de sus modos, pues cada uno de ellos posee propiedades, que infieren tanto a nivel somático como psíquico.

* El estudio se inscribe en el Proyecto de Investigación I+D+i *Obras de Galeno: medicina-otras ciencias-literatura-pensamiento* (FFI2017-82850-R), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por Luis Miguel Pino Campos, Catedrático de Filología Griega de la Universidad de La Laguna.

¹ Cf. Souilhé, 1919: 34.

² Los que tienen partes similares entre ellos. Cf. Arist., *Met.*, 984 a 14; 988 a 28. Grimaudo, 2008: 13-17.

³ Gal., *De sanitate tuenda*, 6. 13 K.

⁴ Arist., *de An.*, 1. 4. 407 b; Macr., *Somn.*, 1. 44. Cf. Moutsopoulos, 1959: 42-44.

⁵ Cf. Zaragoza, 1992: 365-369.

⁶ Hp., *Morb. sacr.*, 1. 22-25 L. Dentro del ámbito de la magia y la superstición, la palabra tiene poder para apartar los malos demonios que causan la enfermedad. Cf. Vázquez, 1994: 345-346; Rodríguez, 1996: 349-355; 2002: 79-90.

⁷ Aristid. *Quint.*, 2. 4. 1-12.

⁸ Porph., *VP*, 33-34; Iamb., *VP*, 25. 114.

⁹ Iamb., *VP*, 15. 65; 25. 110-111.

¹⁰ Iamb., *VP*, 29. 163-164; Aristid. *Quint.*, 1. 12. 47-51: ὡς γὰρ ἐπὶ ἰατρικῶν φαρμάκων οὐ μίᾳ τις ὕλη πέφυκεν ἰᾶσθαι τὰ πεπονθότα τοῦ σώματος, ἢ δ' ἐκ πλειόνων σύμμικτος ἐντελῆ ποιεῖ τὴν ὄνησιν, οὕτω δὲ κἀνθάδε σμικρὸν μὲν ἡ μελωδία πρὸς κατόρθωσιν, τὸ δ' ἐξ ἀπάντων τῶν μερῶν συμπληρωθὲν αὐταρκέστατον. Pues como en los fármacos medicinales una materia cualquiera aislada no puede curar las dolencias del cuerpo, mientras que la que está formada de la mezcla de más consigue un beneficio completo, así también en esto la melodía hace poco para la curación, pero el conjunto compuesto por la combinación de todas las partes es del todo suficiente.

¹¹ Iamb., *VP*, 15. 64; 25. 114. Los instrumentos también intervienen en la meloterapia, de modo que se aconsejan los sonos de la lira en tanto que se desechan los de la flauta por contaminar el espíritu, Aristid. *Quint.*, 2. 18; Iamb., *VP*, 25. 111. Aristóteles censura la flauta por no aportar carácter moral y por su poder orgiástico: *Pol.*, 1341 a 21-22. Cf. Otaola, 2011: 91-108.



La música, a pesar de estos indicios de su rol dentro del ámbito pitagórico¹², en principio no formaba parte de un programa pedagógico¹³. Sin embargo, a medida que se va adquiriendo una mayor conciencia de sus impactos éticos en virtud de determinadas armonías y ritmos, se fue abriendo paso de manera progresiva dentro de la παιδεία reglada de los jóvenes.

Esta disciplina, por su carga didáctica y moral, junto a otros valores, se convierte en una materia relevante en el plano educativo, según se aspira a demostrar en el presente estudio con la figura de Galeno, cuyo pensamiento se centra en las teorías platónicas y aristotélicas. El pergameno, pues, respalda su inclusión en la formación integral de todo médico, al tiempo que se plantea la cuestión de cuál es su estatus entre las ciencias. Por esta razón, antes de abordar el análisis de sus testimonios a este respecto, es conveniente realizar un escueto recorrido por la estética musical precedente, con la finalidad de entender su enfoque.

CONSIDERACIONES SOBRE EL PODER EDUCATIVO Y ÉTICO DE LA MÚSICA

Sin duda el ἦθος del hombre es permeable a los τόνοι y las ἁρμονίαι. No obstante, ambos vocablos encierran un significado distinto. El primero comporta una idea de tensión y se refiere a una combinación de los intervalos que componen una escala, la cual representa la ἁρμονία propiamente dicha¹⁴. El segundo se refiere a una sucesión de sonidos o una fórmula melódica, cuyas relaciones interválicas específicas definen su nombre (doria, por ejemplo), pero también en exclusiva un ἦθος¹⁵. Así, las armonías conforman ciertos estilos característicos de determinadas regiones o pueblos. Las auténticamente griegas son tres: la dórica, la eólica y la jónica, a las que se unen otras de origen extranjero, como la frigia y la lidia o la mixolidia¹⁶, con unas connotaciones menos positivas¹⁷. Todas se atienen a una serie de peculiaridades que van a inferir en el cuerpo tanto a nivel físico como psíquico. Desde el punto de vista anímico, la armonía doria casa con los acentos viriles¹⁸; la frigia muestra un carácter entusiástico¹⁹; la jonia, uno austero y duro, a la vez que blando y afeminado²⁰, y, por último, la lidia, uno trenódico, afín a los lamentos²¹.

¹² Para la música dentro de la poesía épica y la lírica, cf. Rodríguez, 2018.

¹³ Para el carácter educador de la música, cf. Ps.-Plu., 1146 A-F. Fubini, 1988: 45-48.

¹⁴ Cf. Landels, 1999: 86-109; Hagel, 2010: 26-29.

¹⁵ Tatarkiewicz, 1991: 232-235.

¹⁶ Cf. Winnington, 1968: 21-47; Hagel, 2010: 1-52.

¹⁷ Arist., *Pol.*, 1342 a 28-1342 b 19.

¹⁸ Arist., *Pol.*, 1342 b.

¹⁹ Arist., *Pol.*, 1340 a; 1342 b; Lucianus, *Herm.*, 1.

²⁰ Ath., 14. 625 b; Pl., *R.*, 398 e.

²¹ Schol. Pi. *O.* 5. 44; Schol. Pi. *N.*, 8. 24; Pl., *R.*, 398 e; Arist., *Pol.*, 1342 b.



Para Aristóteles, cada ἄρμονία provoca un efecto particular en los oyentes²²: la mixolidia infunde melancolía y ensimismamiento; la doria, compostura y moderación, y la frigia, entusiasmo. Igualmente, los ritmos también tienen sus singularidades anímicas, en cuanto que unos despiertan serenidad, y otros, movimientos, dado que el alma es o tiene armonía²³. Por tanto, todos estos aspectos demuestran el papel ético de la música debido a su cualidad para interpretar el ritmo del alma, de forma que esta es capaz de experimentar las mismas sensaciones transmitidas por la música, las cuales, a su vez, se reflejan en el cuerpo²⁴.

A causa de este valor ético, resulta esencial la introducción de la disciplina musical en la παιδεία²⁵, puesto que en ella participan tres elementos básicos, según Platón²⁶, las palabras, la armonía y el ritmo, o cuatro, a juzgar por el pasaje de Aristides Quintiliano²⁷:

τεττάρων δὴ μάλιστα τούτων στοχαστέον τῷ παιδεύοντι διὰ μουσικῆς, ἐννοίας τε πρεποῦσης καὶ λέξεως καὶ πρὸς τούτοις ἄρμονίας τε καὶ ῥυθμοῦ.

Quien educa por medio de la música debe poner su atención a estos cuatro elementos, el concepto que conviene y la dicción, y, junto a estos, la armonía y el ritmo.

La música no solo es un mecanismo válido para obtener un estado saludable a niveles físico y psíquico, sino que además influye en el comportamiento del individuo en calidad de ser político²⁸. En este sentido, igual puede inculcar pasiones innobles, como enmendar una conducta incorrecta o moldear el carácter en sentido positivo o negativo, de acuerdo con la predisposición de este hacia la justicia²⁹. Aristóteles, por su lado, ratifica su poder mimético, capaz de despertar pasiones y ciertos estados anímicos, con arreglo al tipo de melodía³⁰.

Su instrucción, pues, ocupa un puesto de honor en la educación juvenil a causa de su función ético-pedagógica. La defensa de esta importancia es asumida por Platón a raíz de su concepto didáctico-musical, siguiendo la estela trazada anteriormente

²² *Pol.*, 1340 a 14-b 19.

²³ Cf. *Pl.*, *Lg.*, 789 a-791 b; *Ti.*, 88 c-89 d; *Ath.*, 14. 628 c.

²⁴ *Arist.*, *Pol.*, 1341 b-1342 b. Rodríguez, 2009: 237-255; Suñol, 2018: 139-155, especialmente 148-151. Son varios los ejemplos de la música utilizada como medicina para el cuerpo, en función del grado de sensibilidad del individuo hacia la melodía y el ritmo. *Theoc.*, 11. 1-6; *S. E.*, *M.*, 6. 8; 6. 10; 6. 17; 6. 32; *Hom.*, *Il.*, 9. 186-189; *Phld.*, *Mus.*, 9. 71; *Iamb.*, *VP*, 25. 112; *Plu.*, 1146 F. Marino describe cómo el mismo Proclo pone en práctica sobre su persona la antigua meloterapia pitagórica. *Marin.*, *Procl.*, 19-20 (489-514) [Saffrey-Segonds].

²⁵ *Pl.*, *Lg.*, 659 e; *Ti. Locr.*, 104 b.

²⁶ *Pl.*, *R.*, 398 d. Cf. *Grg.*, 502 c; *R.*, 395 b-d; 392 a-d.

²⁷ 2. 7. 13-15.

²⁸ *Pl.*, *R.*, 425 a-425 e; 401 e; 411 d-e; *Lg.*, 653 c-654 a; 656 d-e; *Ti.*, 88c. Cf. *Aristid. Quint.*, 2. 3. 10-27. Platón especifica cuáles son las características de cada uno de los modos y ritmos musicales. *R.*, 398 a-e; 399 a-e; *Lg.*, 654 a-e; 812.

²⁹ *Pl.*, *R.*, 400 a; 401 e.

³⁰ *Pol.*, 1340 a-b. Cf. *Pl.*, *Lg.*, 665 a-e; 668 a-670 e; 812 c. Cf. Pajares, 2014: 35-38.

por los pitagóricos. Entre estos, el gran adalid del carácter moralista y pedagógico de la música fue Damón de Atenas, de quien no se conserva escrito ninguno, aunque se conoce su ideario de forma indirecta a través a Platón, Aristóteles, Filodemo, Aristides Quintiliano o Plutarco, además de otros tratadistas³¹. Los cimientos de su postura se sustentan en el estrecho vínculo entre los sonidos y la ética y en la superioridad de la música frente a la gimnasia. Incluso, para aquel, este arte constituye una vía para acceder a todas las virtudes, por lo que su aprendizaje resulta básico al infundir valor, sabiduría y sentido de la justicia³². Por el contrario, para Aristóteles, si la cultura física es esencial a la hora de desarrollar la hombría, la música plantea una dificultad por su pertenencia al ámbito del ocio³³, y consecuentemente instiga tanto a la virtud como al vicio³⁴. Por este motivo, recomienda hacer un uso noble de ella, pues solo así sabremos qué es la virtud: gozar, amar y odiar correctamente (περὶ τὸ χαίρειν ὀρθῶς καὶ φιλεῖν καὶ μισεῖν)³⁵. Cada armonía despierta en el espíritu un movimiento que imita a aquella, tanto en sentido positivo como negativo, un modo de ser (ἦθος)³⁶:

ἔστι δὲ ὁμοιώτατα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἠθῶν (ὁῦλον δὲ ἐκ τῶν ἔργων· μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν ἀκροώμενοι τοιούτων)· ὁ δ' ἐν τοῖς ὁμοίοις ἐθισμὸς τοῦ λυπεῖσθαι καὶ χαίρειν ἐγγύς ἐστι τῷ πρὸς τὴν ἀλήθειαν τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον.

En los ritmos y las melodías existen muchas imitaciones de las verdaderas naturalezas de la ira y de la mansedumbre, e incluso de la hombría y de la templanza y de todos sus contrarios y demás formas de ser (es evidente por los hechos: pues cambiamos el ánimo al escuchar tales sonidos); y la costumbre de sentir aflicción y de gozar en semejantes situaciones está próxima a la misma manera de sentir conforme a la verdad³⁷.

El alma es movimiento, al igual que el sonido, de suerte que entre ambos se establece una correspondencia directa y recíproca, como defienden Damón y Aristóteles. Esta concepción queda ejemplificada en la anécdota del joven que, ebrio y excitado por los sonos de la flauta, fue ante la puerta de su amada, una mujer de rectas costumbres, con la intención de prenderle fuego. Tras la intervención de Pitágoras o Damón, el flautista cambió la melodía frigia que estaba interpretando al modo dorio, mucho más solemne y lento, y de inmediato el enamorado depuso su actitud³⁸.

³¹ Cf. 1. 381-384 DK; Comotti, 1986: 28-29; Moutsopoulos, 1959: 185-194.

³² Phld., *Mus.*, frag. 100 Delattre.

³³ *Pol.*, 1337 b 25-1338 b.

³⁴ *Pol.*, 1339 a-1339 b.

³⁵ *Pol.*, 1340 a-b.

³⁶ *Pol.*, 1340 a 19-24.

³⁷ Cf. Pl., *R.*, 395 a-397 c.

³⁸ Según las fuentes, la anécdota se atribuye a Pitágoras o Damón, como también dicen que la primera melodía está compuesta en el modo dorio y la segunda en el frigio. Damon, frag. A. 8 DK; Posidon., frag. 168 Edelstein-Kidd; Iamb., *VB*, 25. 112; S. E., *M.*, 6. 8; Quint., *Inst.*, 1. 10. 32; Plu., 1146 F. Independientemente de la armonía, los modos se ajustaban a ciertos caracteres o estados anímicos bien de manera positiva bien negativa.



Junto a las armonías, hay ritmos que contribuyen a un estilo de vida ordenado y valeroso. Para ello, es necesario conocer cuáles son los adecuados y cómo estos se adaptan, en función del pie métrico y la melodía, al carácter de un hombre con tal predisposición. En este sentido, como refiere Platón³⁹, uno de los puntos fuertes de la doctrina de Damón reside en el hecho de que la música es esencial en la παιδεία, puesto que su uso correcto certifica la corrección de los vicios, la educación del espíritu y la enseñanza de la virtud. Con todo, el arte musical, como instrumento pedagógico, orienta al alma a la hora de captar la belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales⁴⁰. En consecuencia, hay que saber distinguir cuál es la música correcta y desechar la opuesta a las leyes del Estado⁴¹, cuya responsabilidad es reglamentar la educación en material musical⁴².

Por su parte, Platón define como música correcta la propia de la Razón, es decir, la no audible, opuesta a la audible, la cual está ligada al placer. Mientras que esta es rechazada por el filósofo por su tendencia hedonista y su vinculación a los sentidos y al mundo material, la primera, a causa de su pertenencia a la esfera de la σοφία, se desliga de los sentidos, de manera que se convierte en un perfecto filosofar⁴³, al tiempo que se aproxima a la noción de Belleza y Verdad por contener la esencia del Λόγος⁴⁴. Interpreta la música como ciencia y arte (τέχνη), y como tal su fin es la composición de cantos⁴⁵ conectados a la esfera de la ἡδονή⁴⁶ y agrandar a los mejores hombres como un mecanismo de virtud y educación⁴⁷. A su vez, en calidad de ciencia, es filosofía en cuanto que constituye la suprema sabiduría (σοφία)⁴⁸:

πολλάκις μοι φοιτῶν τὸ αὐτὸ ἐνύπνιον ἐν τῷ παρελθόντι βίῳ, ἄλλοτ' ἐν ἄλλῃ ὄψει φαινόμενον, τὰ αὐτὰ δὲ λέγον· «᾿Ω Σώκρατες», ἔφη, «μουσικὴν ποιεῖ καὶ ἐργάζου». . . καὶ ἐμοὶ οὕτω τὸ ἐνύπνιον ὅπερ ἔπραττον τοῦτο ἐπικελεύειν, μουσικὴν ποιεῖν, ὡς φιλοσοφίας μὲν οὐσης μεγίστης μουσικῆς, ἐμοῦ δὲ τοῦτο πρᾶττοντος. En muchas ocasiones, a lo largo de mi vida, se me había aparecido con frecuencia en sueños la misma visión, que, por un lado, se mostraba cada vez con distinta apariencia, y, por otro, me decía lo mismo: «Sócrates, crea música y trabaja» ... Así la visión me ordenaba eso que yo hacía, crear música, porque la música más excelsa es la filosofía, y yo me dedicaba a eso.

³⁹ *R.*, 400 a-e.

⁴⁰ *R.*, 401 d 4-e. Cf. *Ti.*, 47 a-53 b; 90 a;

⁴¹ *Lg.*, 82 a-d.

⁴² Moutsopoulos, 1959: 217-226.

⁴³ *Phd.*, 60 a-61 a. Cf. *Phdr.*, 259 b-d; 248 d; *Smp.*, 215 c-d.

⁴⁴ *R.*, 475 a-476 e.

⁴⁵ *Grg.*, 449 d.

⁴⁶ *Grg.*, 501 a-502 e.

⁴⁷ *Lg.*, 658 a-659 e.

⁴⁸ *Phd.*, 60 e-61 a. Cf. *Phdr.*, 248 d; 259 b; *Smp.*, 215 c-d. Fubini, 1988: 68-76.

También Aristóteles cree en el poder paidéutico de la música, puesto que ella infunde virtud⁴⁹. No obstante, a diferencia de la postura damoniana y platónica, no critica su pertenencia al ámbito del ocio⁵⁰, sino que la cataloga como una disciplina «noble y liberal»⁵¹ y una preparación para valorar lo bello y recto, amén de otros actos sublimes⁵²:

πρῶτον μὲν γὰρ, ἐπεὶ τοῦ κρίνειν χάριν μετέχειν δεῖ τῶν ἔργων, διὰ τοῦτο χρὴ νέους μὲν ὄντας χρῆσθαι τοῖς ἔργοις, πρεσβυτέρους δὲ γενομένους τῶν μὲν ἔργων ἀφείσθαι, δύνασθαι δὲ τὰ καλὰ κρίνειν καὶ ὀρθῶς διὰ τὴν μάθησιν τὴν γενομένην ἐν τῇ νεότητι. περὶ δὲ τῆς ἐπιτιμῆσεως ἦν τινες ἐπιτιμῶσιν ὡς ποιούσης τῆς μουσικῆς βαναύσους, οὐ χαλεπὸν λῦσαι σκεψαμένους μέχρι τε πόσου τῶν ἔργων κοινωνητέον τοῖς πρὸς ἀρετὴν παιδευομένοις πολιτικῆν, καὶ ποίων μελῶν καὶ ποίων ῥυθμῶν κοινωνητέον, ἔτι δὲ ἐν ποίοις ὀργάνοις τὴν μάθησιν ποιητέον ... φανερὸν τοίνυν ὅτι δεῖ τὴν μάθησιν αὐτῆς μήτε ἐμποδίζειν πρὸς τὰς ὑστερον πράξεις, μήτε τὸ σῶμα ποιεῖν βάνανυσον καὶ ἄχρηστον πρὸς τὰς πολεμικὰς καὶ πολιτικὰς ἀσκήσεις, πρὸς μὲν τὰς μαθήσεις ἤδη, πρὸς δὲ τὰς χρήσεις ὕστερον. En primer lugar, puesto que es necesario participar de las ejecuciones para juzgar, los jóvenes, por esto, deben hacer uso de las ejecuciones y, cuando sean mayores, abstenerse de ellas, y poder juzgar las cosas bellas y gozar rectamente gracias al conocimiento adquirido en la juventud. Acerca del reproche que algunos lanzan de que la música los hace vulgares, no es difícil refutarlo si ellos examinan hasta qué punto deben participar de las ejecuciones los que se educan en la virtud política, y de qué melodías y ritmos, e incluso en qué instrumentos deben hacer el aprendizaje ... Por consiguiente, es evidente que el aprendizaje de ella (la música) no debe ser un obstáculo para las actividades futuras, ni hacer al cuerpo vulgar e inútil para las prácticas militares y políticas, tanto en las enseñanzas actuales, como en las prácticas posteriores.

El estagirita apoya el talento hedonista de la música, ya que los sentidos se convierten en su vehículo principal hacia el Λόγος. Mediante la Razón, los jóvenes adquieren la capacidad de discernir qué armonías son beneficiosas o perjudiciales para su ascenso a la virtud⁵³. Por tanto, el filósofo no pone restricciones a las armonías de este arte, sino que considera fundamental su conocimiento, de modo que con ellas el artista puede escoger la verdad a imitar. Además, explica que la música influye en el ánimo mediante la catarsis⁵⁴ (κάθαρσις), concepto para el que no encuentra una definición⁵⁵, aunque sí expone sus efectos⁵⁶:

⁴⁹ Cf. Suñol, 2009: 202-206; 2012: 138-154; 2017: 7-35.

⁵⁰ *Pol.*, 1337 b; 1338 a; 1340 b; 1341 a.

⁵¹ La música se integra dentro de las artes liberales, al ser entendida como teoría de la armonía, no mera interpretación práctica. Cf. Tatarkiewicz, 1987: 39-43; 79-86.

⁵² *Pol.*, 1340 b 35-1341 a 9. Cf. Freitas, 2018: 465-371.

⁵³ *Pol.*, 1340-1341.

⁵⁴ *Pol.*, 1341 b; 1342 a-b.

⁵⁵ El filósofo declara su intención de explicar con mayor detenimiento este concepto más adelante en la *Poética*, quizás en el libro II, en la actualidad perdido.

⁵⁶ *Pol.*, 1342 a 9-15. Cf. Suñol, 2017: 7-35.



... ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὡσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως· ταῦτό δὴ τοῦτο ἀγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικὸς καὶ τοὺς ὄλωσ παθητικὸς, τοὺς δ' ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστω, καὶ πᾶσι γίγνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς.

... Cuando se usan las melodías que embelesan frenéticamente el alma, vemos que están poseídos como si encontraran curación y purificación. Esto mismo deben experimentar los compasivos, los temerosos y, en general, los poseídos por una pasión, y los demás según cuanto de tales sentimientos toque a cada uno, y todos tendrán cierta purificación y se sentirán alivio además de placer.

Así, tal arte se convierte en una medicina para el alma al imitar pasiones o sentimientos de los que nos podemos liberar o purificar⁵⁷:

φαιμὲν δ' οὐ μῖα ἐνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἐνεκεν καὶ καθάρσεως –τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον– τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν πρὸς ἄνεσιν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν).

Y afirmamos que es preciso servirse de la música no por un único beneficio, sino por muchos (pues por la educación y la purificación –y qué decimos de la purificación, ahora simplemente la mencionamos, pero de nuevo la explicaremos con mayor claridad en la *Poética*–, y, en tercer lugar, se debe emplear para distracción, para relajamiento y para descanso de la tensión).

Todas estas afirmaciones en torno a la música y su carácter ético-pedagógico y catárquico van a encontrar su eco en el pensamiento de Galeno de Pérgamo, quien insiste no solo en su utilidad para la ciencia médica, sino también en su influencia en la esfera anímica y emocional, en la misma línea de las tesis platónicas y especialmente aristotélicas.

MEDICINA Y ESTÉTICA MUSICAL EN GALENO

El término τέχνη presenta un sentido amplio, pues no solo designa una habilidad o un oficio, sino que también apunta a una técnica que comprende un conjunto de reglas, un sistema o un método⁵⁸. Es principalmente un saber hacer, entendiendo el cómo y el porqué, lo que conlleva un conocimiento profundo emanado de la experiencia (ἐμπειρία)⁵⁹:

⁵⁷ *Pol.*, 1341 b 36-40.

⁵⁸ Pl., *Phdr.*, 145 a; Arist., *Rh.*, 1354 a 11. Para una definición de τέχνη, cf. Tatarkiewicz, 1987: 39-43; 103-113.

⁵⁹ Arist., *EN.*, 1140 a 8-14.

ἐπεὶ...καὶ οὐδεμία οὔτε τέχνη ἐστὶν ἥτις οὐ μετὰ λόγου ποιητικὴ ἕξις ἐστίν, οὔτε τοιαύτη ἢ οὐ τέχνη, ταυτὸν ἂν εἴη τέχνη καὶ ἕξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητικῆ. ἔστι δὲ τέχνη πᾶσα περὶ γένεσιν καὶ τὸ τεχνάζειν καὶ θεωρεῖν ὅπως ἂν γένηται τι τῶν ἐνδεχομένων καὶ εἶναι καὶ μὴ εἶναι, καὶ ὧν ἡ ἀρχὴ ἐν τῷ ποιοῦντι ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ ποιουμένῳ.

Puesto que ... no hay ningún arte que no sea una manera de ser productiva con la razón, ni una manera de ser tal que no sea un arte, serían lo mismo arte y manera de ser productiva con la razón verdadera. Todo arte es sobre una génesis y practicar un arte es considerar cómo se puede producir algo de lo que es posible ser y no ser, y cuyo principio está en quien lo produce, no en lo producido.

Galeno comparte con Aristóteles la idea de que la práctica de un arte está supeditada a la unión de un método general y una formación, los cuales garantizan una aptitud propicia para un eficaz desenlace⁶⁰:

ταῦτα γοῦν οἰκεῖα τῆς τέχνης ἐστὶ, ἃ γινώσκων τις εἰς τὸ τέλος ὠφελεῖται· καὶ γραμματικῆς δὲ καὶ μουσικῆς καὶ τεκτονικῆς καὶ τῶν ἄλλων ἐκάστης ὅσα μὲν ἂν ἢ αὐτὸ τὸ τέλος ἄντικρυς ἢ αὐτὸ τὸ βέλτιον ἢ τὸ θάπτον ἐν αὐτῷ δύνηται παρέχειν, οἰκεῖα τῆς τέχνης ἐστίν, ὅσα δ' οὐδὲν ὠφελεῖ πρὸς τὴν τοῦ τέλους ποιήσιν, οὐκ οἰκεῖα.

Por tanto, es propio del arte lo que uno, cuando lo conoce, utiliza para el fin. Todo aquello de la gramática, la música, la carpintería y de cada una de las demás que pudiese proporcionar directamente el mismo fin o lo mejor o lo más rápido en él, es propio del arte. Y cuanto no sirve para la consecución del fin, no es propio.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que, aunque la aprehensión de un método requiera cierto tiempo, solo la práctica regular y constante asegura su afianzamiento⁶¹:

ἡ καθόλου μέθοδος χωρὶς τοῦ γυμνασθῆναι κατὰ πολλὰ τῶν ἐν μέρει τεχνίτην ἀγαθὸν οὐχ οἷα τέ ἐστὶν ἐργάσασθαι. καὶ τοῦτ' ἐπὶ πασῶν ἔνεστί σοι θεάσασθαι τῶν τοιούτων· ἐπ' ἐνίων γε μὴν οὕτως ἰσχυρὰν δύναμιν ἔχον, ὡς τὴν μὲν καθόλου μέθοδον ἐνιαυτῷ μόνῳ δύνασθαι τελεώτατα μαθεῖν, τὴν δ' ἄσκησιν, εἰ μὴ δι' ὅλου τοῦ βίου γένοιτο, κολούειν εἰς τὰ τῆς τέχνης ἔργα. καὶ φαίνεται γε σαφῶς οὕσα τοιαύτη τέχνη λογιστικὴ τε καὶ ῥητορικὴ καὶ ἡ διὰ τῶν ὀργάνων ἐνεργοῦσα μουσικὴ. τοσαύτης μὲν οὖν ἀσκήσεως ἀποδεικτικὴ μέθοδος οὐ δεῖται, χρεῖζει μὴν οὐκ ὀλίγης καὶ αὕτη. γυμνάζεσθαι γοῦν χρὴ γυμνασίαν καθ' ἐκάστην ἄσκησιν τέχνης ἐν ὕλαις ὧν εἰς τὰς χρησίμους τῷ βίῳ πράξεις δεόμεθα.

El método general, sin ser practicado, no puede producir en muchos de los casos particulares un buen practicante de un arte. Puedes observar esto en todas estas artes. En realidad, en algunas hay un poder tan fuerte que se podría aprender completamente el método general en un solo año, pero podría truncar la práctica para

⁶⁰ *Trasybulus sive utrum medicinae sit an gymnasticae hygieine*, 5. 858. 7-13 K.

⁶¹ Gal., *De placitis Hippocratis et Platonis*, 5. 732. 15-733.8 K.



los trabajos del arte, si ella no se diera a lo largo de la vida. Estas artes son claramente las matemáticas, la retórica y la música interpretada con instrumentos. Por tanto, un método apodíctico no precisa de una práctica así, sino que este requiere mucha. Ciertamente, es necesario ejercitarse de acuerdo con cada práctica de un arte en las materias que necesitamos para las acciones útiles de la vida.

En las artes (τέχναι) se complementan el método y el ejercicio, representados ambos por la mente y la mano respectivamente. Del mismo modo, la música depende de un sistema de aprendizaje, al tiempo que se revela como un arte manual donde la mano se convierte en su única vía de interpretación en los instrumentos. Este hecho no significa que sea solo una creación manual, sino que es el resultado de la inspiración, la cual se dirige de forma directa hacia el espíritu. Tal argumento conduce a Galeno a realizar la división entre artes liberales y artes serviles con la intención de destacar entre todas la medicina⁶²:

ἀλλὰ διττῆς οὐσης διαφορᾶς τῆς πρώτης ἐν ταῖς τέχναις (ἔναι μὲν γὰρ αὐτῶν λογικαὶ τ' εἰσὶ καὶ σεμναί, τινὲς δ' εὐκαταφρόνητοι καὶ διὰ τῶν τοῦ σώματος πόνων, ἃς δὴ βαναύσους τε καὶ χειρωνακτικὰς ὀνομάζουσιν) ἄμεινον ἂν εἴη τοῦ προτέρου γένους τῶν τεχνῶν μετέρχεσθαι τινα. τὸ γὰρ τοι δευτέρου, γένους αὐτῶν ἐπιλείπειν εἴωθε γηρῶντας τοὺς τεχνίτας, εἰσὶ δ' ἐκ τοῦ προτέρου γένους ἰατρικὴ τε καὶ ῥητορικὴ καὶ μουσικὴ, γεωμετρία τε καὶ λογιστικὴ, καὶ ἀστρονομία καὶ γραμματικὴ καὶ νομικὴ· πρόσθετες δ' εἰ βούλει ταύταις πλαστικὴν τε καὶ γραφικὴν· εἰ γὰρ καὶ διὰ τῶν χειρῶν ἐνεργοῦσιν, ἀλλ' οὐκ ἰσχύος νεανικῆς δεῖται τὸ ἔργον αὐτῶν. ἐκ τούτων οὖν τινα τῶν τεχνῶν ἀναλαμβάνειν τε καὶ ἀσκεῖν χρὴ τὸν νέον, ὅτῳ μὴ παντάπασιν ἡ ψυχὴ βοσκηματώδης ἐστί, καὶ μᾶλλον γε τὴν ἀρίστην ἐν ταύταις, ἣτις ὡς ἡμεῖς φαμεν ἐστὶν ἰατρικὴ.

Pero ya que la primera diferencia entre las artes es que son de dos tipos (pues de ellas, unas son racionales y nobles, y otras desdeñables a causa de las fatigas del cuerpo, a las que denominan serviles y manuales), sería mejor que uno se ocupase de la primera clase de las artes. Pues los artesanos suelen dejar a un lado la segunda cuando son viejos. Pertenecen a la primera la medicina, la retórica, la música, la geometría, la lógica, la astronomía, la gramática y la jurisprudencia. Y, si quieres, añade a estas la escultura y la pintura. Pues, aunque sean eficaces gracias a las manos, sin embargo, su trabajo no requiere vigor juvenil. Por tanto, el joven, que no tenga en absoluto el alma embrutecida, debe elegir una de ellas y practicarla, y sobre todo la mejor entre ellas, la cual, como afirmamos, es la medicina.

Platón intuye esta clasificación galénica cuando describe tres clases de artes: la que utiliza los objetos (χρησιμοποιήσιμη τέχνη), la que los fabrica (ποιήσιμη), y la que los imita (μιμησιμη)⁶³. A ella se añade otra más compleja entre productiva

⁶² *Adhortatio ad artes addiscendas*, 1. 38. 12-39. 10 K.

⁶³ *R.*, 601 d. Para las distintas divisiones de las artes en la Antigüedad, cf. Tatarkiewicz, 1987: 79-86.

(ποιητική) –aquella que produce lo que se halla en la naturaleza– y adquisitiva (κτητική) –la que aprovecha lo que se encuentra en ella, concierne a todo lo que se aprende y al conocimiento–, ambas con sus pertinentes subtipos⁶⁴.

Por su lado, Aristóteles, pese a su conformidad con esa diferenciación de origen desconocido entre artes liberales (ἐλευθερίαι) y serviles (βαναύσοι)⁶⁵, reconoce que, dentro de las primeras, es conveniente participar solo en aquellos trabajos útiles que no entorpezcan el desarrollo corporal, intelectual o anímico en su camino hacia la virtud⁶⁶:

διὸ τὰς τε τοιαύτας τέχνας ὅσαι τὸ σῶμα παρασκευάζουσι χεῖρον διακεῖσθαι βαναύσους καλοῦμεν καὶ τὰς μισθαρνικὰς ἐργασίας· ἄσκολον γὰρ ποιοῦσι τὴν διάνοιαν καὶ ταπεινὴν. ἔστι δὲ καὶ τῶν ἐλευθερίων ἐπιστημῶν μέχρι μὲν τινὸς ἐνίων μετέχειν οὐκ ἀνευλέθερον, τὸ δὲ προσεδρεῦειν λίαν πρὸς ἀκριβείαν ἔνοχον ταῖς εἰρημύηταις βλάβαις.

Por eso, llamamos vulgares a todas las artes que tienden a deteriorar el cuerpo, y también a los trabajos asalariados, pues hacen a la mente ociosa y vil. Y también entre las ciencias liberales, no es innoble participar de algunas hasta cierto punto, pero ocuparse en ellas con excesiva asiduidad y esmero supone los daños referidos.

Galeno secunda este planteamiento aristotélico, en el pasaje antes citado, y da un paso más al distinguir entre las artes «racionales» o «nobles» (λογικαὶ καὶ σεμναί) y las «desdeñables a causa de las fatigas del cuerpo» (εὐκαταφρόνητοι καὶ διὰ τῶν τοῦ σώματος πόνων), o sea, las serviles y manuales del estagirita (βαναύσους τε καὶ χειρωνακτικὰς)⁶⁷. Las primeras corresponden a las intelectuales, dado que precisan de un esfuerzo mental por parte del hombre liberado de cualquier preocupación práctica para su subsistencia. Estas son la astronomía, la aritmética, la música y la geometría, entre otras. Por el contrario, las serviles o manuales se asocian a una operación física, como la escultura, la arquitectura o la pintura. Asimismo, el pergamino insiste en la relevancia de las manos, las cuales actúan bajo el dictado de la razón, pues no hay trabajo manual sin una tarea intelectual previa y solo así el arte resulta completa. De esta forma, se alzan como los únicos artífices del Λόγος, pues este no puede alcanzar su meta sin ellas, aunque el paso previo y principal sea la inteligencia⁶⁸:

⁶⁴ *Sph.*, 219 a-c; 265 a-e.

⁶⁵ *Pol.*, 1337 b 5-20. Cf. *Pl.*, *Lg.*, 817 e-818 a.

⁶⁶ *Pol.*, 1337 b 11-17. No obstante, el filósofo rechaza la postura de los sofistas entre las útiles y las que proporcionan placer, y considera que todo arte realiza lo que la naturaleza es incapaz de terminar o imitar. Arist., *Ph.*, 199 a 15-20. Cf. *Po.*, 1448 a 1; 1460 a 7; a 8. Para las categorías de artes imitativas, cf. *Po.*, 1447 a 12. Cicerón distingue entre oficios liberales y «sucios» (*sordidi*). *Off.*, 42. 150-151.

⁶⁷ Cf. Tatarkiewicz, 1991: 318-319.

⁶⁸ *De usu partium*, 3. 5. 8-6. 2 K. Cf. *De tremore, palpitatione, convulsione et rigore*, 7. 606. 2-7 K: οὐδὲ γὰρ αὐλῶν ἔργον ἢ αὐλῆσις, οὐδὲ κιθάρας ἢ κιθάριθις· ἀλλ' αὐλῆσις μὲν ἔργον αὐλητοῦ δι' ὀργάνων αὐλῶν, κιθάριθις δὲ τοῦ μουσικοῦ, τὸ δ' ὄργανον ἢ κιθάρα. διαφθαρήσεται δὲ καὶ αὐλημα καὶ κιθάριθις πολλάκις μὲν διὰ τοὺς τῶν ἔργων δημιουργοὺς ἔσθ' ὅτε δὲ διὰ τὴν τῶν





οὕτω μὲν σοφώτατον τῶν ζῴων ἄνθρωπος, οὕτω δὲ καὶ χεῖρες ὄργανα πρέποντα ζῳῷ σοφῷ. οὐ γὰρ ὅτι χεῖρας ἔσχε, διὰ τοῦτο σοφώτατον, ὡς Ἀναξαγόρας ἔλεγεν, ἀλλ' ὅτι σοφώτατον ἦν, διὰ τοῦτον χεῖρας ἔσχεν, ὡς Ἀριστοτέλης φησὶν ὀρθότατα γινώσκων. Οὐ γὰρ αἱ χεῖρες ἄνθρωπων ἐδίδαξαν τὰς τέχνας, ἀλλ' ὁ λόγος· αἱ χεῖρες δ' ὄργανον, ὡς λύρα μουσικοῦ καὶ πυράγρα χαλκεῶς. ὡς περ οὖν ἡ λύρα τὸν μουσικὸν οὐκ ἐδίδαξεν οὐδ' ἡ πυράγρα τὸν χαλκεά, ἀλλ' ἔστι μὲν ἐκάτερος αὐτῶν τεχνίτης διὰ τὸν ἐν αὐτῷ λόγον, ἐνεργεῖν δ' οὐ δύναται κατὰ τὴν τέχνην χωρὶς ὀργάνων, οὕτω καὶ ψυχὴ πᾶσα διὰ μὲν τὴν ἑαυτῆς οὐσία ἔχει τινὰς δυνάμεις, δρᾶν δ' ἂ πέφυκε δρᾶν ἀμήχανον αὐτῇ χωρὶς ὀργάνων.

Así el hombre es el más inteligente de los seres vivos, y de esta manera también las manos son instrumentos apropiados para un ser vivo inteligente. Pues no porque tenía manos fue por esto el más inteligente, como decía Anaxágoras⁶⁹, sino, porque era el más inteligente, por esto tenía manos, como asegura Aristóteles, ya que conoce lo más correcto. Pues las manos no han enseñado las artes al hombre, sino la razón, y las manos son su instrumento, como una lira del músico y unas tenazas del herrero. Por tanto, así como la lira no ha enseñado al músico ni las tenazas al herrero, sino que cada uno de ellos es un artífice debido a la razón que hay en su interior, pero no puede trabajar según su arte sin instrumentos, así también toda alma, por su propia esencia, tiene algunas facultades, pero no le es posible hacer sin instrumentos lo que es natural.

En atención a las artes liberales o racionales, Galeno, en su defensa de la medicina, reprocha a la sociedad de su tiempo su menosprecio hacia aquellas, a las que él juzga de auténticas ciencias⁷⁰:

αὐτὴν μὲν γὰρ τὴν πρώτην καὶ ὄντως σοφίαν, ἐπιστήμην οὖσαν θείων τε καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων, οὐδ' εἶναι νομίζουσι τὸ παράπαν· ἰατρικὴν δὲ καὶ γεωμετρίαν καὶ ῥητορικὴν ἀριθμητικὴν τε καὶ μουσικὴν ἀπάσας τε τὰς τοιαύτας τέχνας εἶναι μὲν ὑπολαμβάνουσιν, οὐ μὴν ἐπὶ γε τὸ τέλος αὐτῶν ἰέναι δικαιοῦσιν. ἀλλ' ἔμοιγε καὶ τῶν πάντων δολούντων με φιλεῖν ἔνοιον πολλάκις ἐπετίμησαν ὡς πέρα τοῦ μετρίου τὴν ἀλήθειαν σπουδάζοντι καὶ ὡς οὐθ' ἑαυτῷ μέλλοντι χρησίμω γενήσεσθαι παρ' ὅλον τὸν βίον οὔτε ἐκείνοις, εἰ μὴ σχολάσαιμι μὲν τι τῆς τοσαύτης περὶ τὴν ἀλήθειαν σπουδῆς.

Pues no creen en absoluto que esa, la primera y verdadera sabiduría, ya que es ciencia de cosas divinas y humanas, lo sea. Aprueban que son artes la medicina, la geometría, la retórica, la aritmética, la música y todas las similares, pero no consideran justo llegar al final de ellas. Sin embargo, algunos de los que parecen apreciarme

ὄργάνων οἷς χρῶνται βλάβην. Pues el tocar la flauta no es un trabajo de flautas, ni el tocar la cítara de una cítara, sino que tocar la flauta es una actividad del flautista a través de los instrumentos de las flautas, y el tocar la cítara del músico, y el instrumento es la cítara. Pero el sonido de la flauta y el de la cítara se rompen muchas veces por culpa de los ejecutores de sus actos, pero hay veces que es debido al defecto de los instrumentos que utilizan.

⁶⁹ Cf. Arist., *PA.*, 687 a 7-18; 687 b.

⁷⁰ *De methodo medendi*, 10. 2. 5-15 K. Cf. *De usu partium*, 3. 837. 1-838. 2 K.

a menudo me han criticado por ocuparme de la verdad más allá de lo tolerable y porque no voy a ser útil ni para mí mismo en toda mi vida ni para ellos, si no estuviera libre de tal afán por la verdad.

Dicha censura también se extiende a aquellos que se valen de las artes liberales –algunas de las cuales son parte esencial de la educación de un médico⁷¹– para su interés personal en pos de riquezas y adulación⁷²:

τοὺς δ' ἀπὸ τῶν μαθημάτων τσοῦαυτα τιμῶσιν, ὅσα τῆς χρείας αὐτῶν δέονται. τὸ γὰρ ἐν ἑκάστῳ καλὸν οὐ θεωροῦσιν, οὔτε τῶν δεινῶν αὐτῶν ἀνέχονται, ἀλλὰ γεωμετρίας μὲν καὶ ἀριθμητικῆς ὅσοι εἰς ἀναλωμάτων λογισμοὺς καὶ οἰκίας κατασκευὴν, ἀστρονομίας δὲ καὶ μαντικῆς ὅσον εἰς τὸ προγνῶναι τίνων κληρονομήσουσι χρήζουσιν, ὥσπερ γε καὶ μουσικῆς· ὅσον εἰς ἡδονὴν ἀκοῆς... οὗτοι τοῖνυν εἰσὶν οἱ καὶ τῆς ἰατρικῆς τὴν ἀναγκαίαν χρείαν ὀρῶσι μόνην, οὐδὲ ταύτην ὀρθῶς.

Estiman a los hombres a partir de sus enseñanzas tanto cuanto requieren para su propio beneficio. Pues no ven lo hermoso en cada uno, ni soportan a los admirables, sino que utilizan la geometría y la aritmética para los cálculos de sus dispendios y el arreglo de su vivienda, y la astronomía y la mántica para conocer antes de quiénes van a heredar, como también la música, para placer de su oído⁷³ ... Así pues, ellos son los que ven solo la utilidad necesaria de la medicina, no la auténtica.

El blanco de esta repulsa hacia estas egregias prácticas es encabezado por el metódico Tésalo de Trales (ca. 70-95 d. C.)⁷⁴, quien era reprobado en Roma por afirmar que los médicos no precisaban de las ciencias nobles ni tampoco de demasiada experiencia y hábito para ejercer su profesión⁷⁵:

εἰ γὰρ οὔτε γεωμετρίας οὔτε ἀστρονομίας οὔτε διαλεκτικῆς οὔτε μουσικῆς οὔτε ἄλλου τινὸς μαθήματος τῶν καλῶν οἱ μέλλοντες ἰατροὶ γενήσεσθαι δέονται, καθάπερ ὁ γενναιότατος ἐπηγγέιλαιτο Θεσσαλὸς, ἀλλ' οὐδὲ μακρὰς ἐμπειρίας χρήζουσι καὶ συνηθείας τῶν ἔργων τῆς τέχνης, ἔτοιμον ἤδη προσιέναι παντὶ γενησομένῳ ῥαδίως ἰατρῶ.

Pues si los que están dispuestos a convertirse en médicos no necesitan la geometría ni la astronomía ni la dialéctica ni la música ni ningún otro aprendizaje de las

⁷¹ La música, como las matemáticas, la geometría, la astronomía, constituyen para Galeno disciplinas básicas en la formación de un médico. Cf. Hp., *Aër.*, 1-2 L. Deichgräber, 1970: 94; 100-107; Alby, 2004: 13-17.

⁷² *De praeotione ad Posthumum (Epigenem)*, 14. 604. 9-605. 9 K. Cf. Tac., *Dial.*, 29; Amm., 28. 4.

⁷³ Sen., *Epist.*, 88. 9-11.

⁷⁴ *De methodo medendi*, 10. 17. 14-18 K. La escuela metódica seguía los preceptos de Demócrito y Epicuro y, en cuanto a la teoría de los átomos y los poros, distinguía dos estados del cuerpo humano, uno estricto y otro laxo, a causa de la relajación o estrechez de los poros. Cf. Scott, 1991: 106-110.

⁷⁵ *De methodo medendi*, 10. 5. 1-8 K, en especial 10. 5. 4-9.



ciencias nobles, según el muy magnánimo Tésalo, y ni tampoco se sirven de una larga experiencia y hábito en los actos del arte, ya está resuelto para todo el que vaya a ser médico acercarse fácilmente a ella.

Sin embargo, independientemente de que el arte sea servil o liberal, nuestro médico resalta que todo practicante, para llegar a ser ducho en cualquiera de ellas, no solo debe invertir tiempo, sino que incluso ha de ser conocedor tanto de lo unitario y lo ilimitado como de sus partes y cualidades⁷⁶. Solo así logrará alcanzar el máximo estatus de técnico⁷⁷. Tal postura es ilustrada con un pasaje de Platón⁷⁸ donde se toman como paradigma dos disciplinas liberales, la gramática y la música⁷⁹. En esta última, aunque la voz es solo una, la cantidad de los tonos y sonidos (graves, agudos e intermedios), el número de los intervalos, sus combinaciones, las armonías, los ritmos y los metros constituyen sus propiedades, cuyo conocimiento corresponde al experto⁸⁰:

φωνὴ γὰρ φωνῆς, ἧ φωνή, διαφέρει οὐδέν, ἀλλ' ὁμῶς ὁ μὲν τῆς μέσης φθόγγος ὀξύτερος μὲν ἐστὶ τόνῳ τῆς λιχανοῦ τῶν μέσων, βαρύτερος δὲ τόνῳ τῆς παραμέσης. αὐτῶν δ' ἐκείνων πάλιν ὁ μὲν τῆς λιχανοῦ τῆς παρυπάτου τῶν μέσων ὀξύτερος τόνῳ. ὁ δὲ τῆς παραμέσης βαρύτερος ἡμιτόνῳ τῆς τρίτης τῶν διεzeugμένων. εἴτ' ἐκείνων αὐθις ὀξύτεροί τε καὶ βαρύτεροί κἄπειτ' ἐκείνων αὐθις ἕτεροι, μέχρις ἂν ἐπὶ τὸν ὀξύτατον τε καὶ βαρύτερον ἀπάντων ἀφικνώμεθα φθόγγον.

Pues una voz de otra, según lo que es voz, en nada se diferencia, y sin embargo el sonido de la *mésē* es un tono más agudo que la *lichanós mesôn*, y un tono más grave que la *paramésē*. Por el contrario, entre ellos mismos, el sonido de la *lichanós* es un tono más agudo que la *parhypátos mesôn*, y el de la *paramésē* es un semitono más grave que la *tritē diezeugménôn*. Luego, unos son más agudos y más graves que otros, y otros lo son respecto a estos, hasta que lleguemos al sonido más agudo y al más grave de todos⁸¹.

⁷⁶ Cf. *Trasybulus sive utrum medicinae sit an gymnasticae hygieine*, 5. 850. 16-851. 11 K. Realmente Galeno considera que las artes, como la retórica, la aritmética, la geometría y la música, no poseen una sola técnica. Por ello, a causa de su magnitud, la mayoría de los practicantes no pueden llegar a un conocimiento total, de suerte que, si una misma persona fuera a la vez aritmético, gramático y filósofo, se podría pensar que estas actividades participan de una única técnica.

⁷⁷ *Adversus Lycum*, 18a. 209-211 K.

⁷⁸ *Phlb.*, 17 b. Cf. Gal., *De placitis Hippocratis et Platonis*, 5. 755. 2-756. 13 K.

⁷⁹ Aristóteles integra la actividad musical en el grupo de las serviles, debido al hecho de que, en las competiciones, el ejecutante piensa en el placer de los oyentes, no en el suyo propio, como corresponde a la postura hedonista del filósofo ante la música. Por tanto, aquel tipo de placer es vulgar y pertenece al hombre que está sometido a un salario, resultando ser un vulgar artesano sometidos a las demandas del público. *Pol.*, 1341 b 9-18.

⁸⁰ Gal., *Adversus Lycum*, 18a. 215. 11-216. 1 K.

⁸¹ Los nombres de las notas designan las cuerdas en el siguiente orden desde la más aguda: *hypatē*, *parhypatē*, *lichanós*, *mésē* (media), *paramésē*, *tritē*, *paranetē* y *netē*. Aristid. *Quint.*, 1. 8. 40-58. Cf. Jan 1965: 420-421; Winnington-Ingram, 1968: 10-47; Landels, 1999: 86-109; Hagel, 2009: 1-8. Cf. Boeth., *Mus.*, 1. 20.

El razonamiento de Galeno es aplicable a todas las ramas del saber, como la gramática con las letras o la pintura con los colores⁸². Realmente su propósito con esta exposición es desacreditar a Lico⁸³ por su total desconocimiento del verdadero oficio médico y, en especial, por su atrevimiento a criticar a su muy admirado Hipócrates⁸⁴.

En referencia a la medicina, el pergameno se cuestiona si es un arte o una ciencia⁸⁵. Antes de llegar a una respuesta, esboza algunas teorías. Si para los lógicos, como Erasístrato⁸⁶, aquella solo es en parte ciencia, en relación a los dominios de la etiología y al conocimiento de la naturaleza, y en parte conjetura de la terapéutica y la semiología, para los metódicos es enteramente una ciencia⁸⁷. En cambio, si un arte es una unión coherente de concepciones y nociones, organizadas de una determinada manera y con ciertas proporciones, que persiguen una meta útil en la vida, Galeno considera que la medicina, al estar provista de ideas relativas al hombre, ha de ser llamada arte, de acuerdo con la definición anterior y porque tiende hacia una clase de utilidad en la vida: salvar, curar y preservar la salud⁸⁸. Tal noción lo lleva a distinguir dos tipos de artes: las que llegan al fin que se ajusta a sí mismas –como la carpintería, la construcción naval o la arquitectura–, y las que apuntan a su objetivo, pero no siempre lo encuentran, por lo que reciben el apelativo de conjeturales (στοχαστικάι). A esta categoría pertenecen la medicina, la retórica, el oficio de pilotar una nave y el tiro con arco⁸⁹.

Nuestro médico también subraya otra doble diferencia⁹⁰. Unas, pues, existen mientras tienen vigencia, de modo que, cuando acaba su actividad, no se ve logro alguno (ἀποτέλεσμα), como el arte de la danza, de la cítara, la lucha y todas las musicales (ὄρχηστική και κιθαριστική και παλαιστρική και πᾶσα μουσική τέχνη).

⁸² Cf. *Adversus Lycum*, 18a. 214 K.

⁸³ Se trata de Lico de Macedonia, médico anatomista, contemporáneo de Galeno, quien escribió sobre los músculos. Cf. Kind, 1927: 2408-2417; Towaide, 2005: 937-940.

⁸⁴ Cf. Gal., *Adversus Lycum*, 18a. 196-245 K.

⁸⁵ Cf. Gal., *Ars medica*, 1. 307 K. Galeno, a este respecto, retoma la tradicional distinción aristotélica. Cf. Arist., *EN*, 1139 b 14-1141 b 8; *Met.*, 980 a 22-982 a 22; 981 b 20-23; 26-28. Para una definición de la medicina como τέχνη, cf. Alby 2004: 5-29, en especial, 10-12, donde se describe con cuatro criterios, a la luz del *Corpus hippocraticum*: universalidad, posibilidad de ser transmitida y enseñada, precisión e interés (ἀκριβεία). Para la medicina como arte o ciencia, cf. Tiemann 2015: 132-140. El pergameno arguye que el arte de Hipócrates (τέχνη) se apoya en su ἐπιστήμη de los elementos físicos. Gal., *In Hippocratis de natura hominis*, 15. 15. 14-16. 5. K.

⁸⁶ Médico anatomista de Yúlida, en Ceos (304-250 a. C.), fundador, junto a Herófilo, de la escuela médica de Alejandría. Destacó por su creencia de que el corazón es el centro y punto de partida de los sistemas arterial y venoso, y de que las arterias y las venas tenía interconexiones muy finas. Cf. Nutton, 2004: 13-15.

⁸⁷ *Introductio seu medicus*, 14. 684. 11-19 K.

⁸⁸ *Introductio seu medicus*, 14. 685. 3-12 K.

⁸⁹ *Introductio seu medicus*, 14. 685. 13-686. 1 K.

⁹⁰ *Introductio seu medicus*, 14. 686. 1-13 K.



Junto a ellas, hay otras que, sin ser un trabajo propiamente dicho, mientras actúan, preparan la llegada de su resultado, el cual se manifiesta después de haber cesado la acción, de suerte que sus obras quedan para el futuro, como la escultura, la pintura, la arquitectura y, por supuesto la medicina. En esta última, el paciente, durante el tratamiento –momento justo en el que se está combatiendo la enfermedad–, no ve efecto alguno, sino que solo consigue recuperarse y gozar de buena salud tras concluir la curación. Por tanto, cada τεχνίτης posee un método propio para cumplir con sus expectativas⁹¹:

καὶ γὰρ ἴσμεν τοὺς ἕξωθεν δημιουργοὺς τὰς τιῶν ὀργάνων κατασκευὰς ποιουμένων πρὸς τιῶν ἐνεργειῶν πράξεις· τρόπον μὲν τὸν ναυπηγὸν ὑπόβαθρον τῆς νεὸς ἔνεκα γενομένην, χαράκωμα δὲ τῆς βίας τῶν κυμάτων καὶ τεῖχος ἀσφαλῆς καὶ ἔρκος τῶν ὑφάλων πετρῶν· κοιλαίνοντα δὲ μακρᾷς σύριγγι τὸν ἀυλοποιὸν τὴν ὕλην τοῦ χαλκοῦ πρὸς ὑποδοχὴν τῶν ἐνεμιμένων πνευμάτων· τὸν δὲ μουσικὸν ἐντείνοντα τὰς χορδὰς πρὸς φθόγγων μελωδίαν· καὶ τὸν στρατηγὸν δὲ πρὸς τῆς παρατάξεως τὰ τακτικὰ προδιδάσκοντα πρὸς ὑπομονὴν τῶν πολεμίων.

Pues sabemos que los que trabajan desde fuera llevan a cabo los arreglos de unos instrumentos para las realizaciones de ciertos actos, pues, por un lado, la quilla es el sostén armador para la nave, y, por otro, un rompeolas para la fuerza de las olas, y un muro seguro y una barrera para las rocas que están debajo del mar; el fabricante de flautas ahueca la materia del bronce en largas cañas para recibir los soplos que pasan por dentro; el músico tensa las cuerdas para la melodía de los sonidos; el médico prepara los fármacos sanadores para aliviar los dolores, y el general enseña las tácticas antes del combate para resistir a los enemigos.

Ahora bien, si el fin y la actividad expiran al mismo tiempo en la música, ¿cómo esta es capaz de afectar a la voluntad? De acuerdo con la visión de Posidonio⁹², las personas que siguen las alteraciones del alma no viven conforme a la naturaleza, puesto que se dejan llevar por su parte irracional. Contrariamente, las que abrazan los dictados de la esfera natural, atienden su parte racional y no las afecciones. Por ello, una vez descubierta la causa de estas, es fundamental conocer métodos de entrenamiento. Como principal recurso, según estipularon antes los pitagóricos, Damón⁹³, Platón o Aristóteles, Galeno prescribe un régimen de ritmos, escalas y ejercicios, dado que cree en la capacidad de la música para influir en la parte irracional y la noble del alma. Para esclarecer esta idea, recuerda la conocida anécdota del joven ebrio⁹⁴:

⁹¹ *An animal sit quod est in utero*, 19. 168. 18-169. 9 K.

⁹² Posid., frag. 150 b Edelstein-Kidd =Gal., *placitis Hippocratis et Platonis*, 5. 471. 11-17 K; 161 Edelstein-Kidd =Gal., *placitis Hippocratis et Platonis*, 5. 472- 3-13 K; 168 Edelstein-Kidd=Gal., *placitis Hippocratis et Platonis*, 5. 472.2-473. 17 K.

⁹³ Frag. A 8. 1-4 DK.

⁹⁴ *De placitis Hippocratis et Platonis*, 5. 473. 3-13 K.



ἐπεὶ διὰ τί πρὸς θεῶν, ἐρωτήσω γὰρ ἔτι τοῦτο τοὺς ἀπὸ τοῦ Χρυσίππου, Δάμων ὁ μουσικὸς ἀληθρῖδι παραγενόμενος ἀλλοῦση τὸν Φρύγιον νεανίσκοις τισὶν οἰνωμένοις καὶ μανικὰ ἄττα διαπραττομένοις ἐκέλευσεν ἀλλήσαι τὸ Δώριον, οἱ δ' εὐθὺς ἐπαύσαντο τῆς ἐμπλήκτου φορᾶς; οὐ γὰρ δήπου τὰς δόξας τοῦ λογιστικοῦ μεταδιδάσκονται πρὸς τῶν ἀλημάτων, ἀλλὰ τὸ παθητικὸν τῆς ψυχῆς ἄλογον ὑπάρχον ἐπεγείρονται τε καὶ πραῦννται διὰ κινήσεων ἀλόγων. τῷ μὲν γὰρ ἀλόγῳ διὰ τῶν ἀλόγων ἢ τε ὠφέλεια καὶ ἡ βλάβη, τῷ λογικῷ δὲ δι' ἐπιστήμης τε καὶ ἀμαθίας.

¿Por qué, por los dioses, –pues voy a preguntar esto incluso a los seguidores de Crisipo– Damón el músico, cuando se acercó a una flautista que tocaba el modo frigio a unos jóvenes que estaban ebrios y haciendo locuras, le dijo a ella que tocara el modo dorio, y los jóvenes depusieron al instante su insensato comportamiento? Pues no se les enseña a cambiar las opiniones de su facultad racional con las piezas de la flauta, sino que al ser irracional la parte afectiva del alma, ellos se reaniman y se calman por medio de movimientos irracionales. Pues lo irracional encuentra el auxilio y el daño por medio de cosas irracionales, y lo racional mediante conocimiento e ignorancia.

El pergameno, sobre la base de sus antecesores, con quienes su pensamiento gana autoridad, confía en el poder mimético, catárquico y pedagógico de las melodías con la pretensión de abogar por una educación musical en los jóvenes. Admite la existencia de una predisposición innata a la música y la gimnasia, de manera que ambas disciplinas constituyen una parte relevante de la παιδεία, dada su repercusión en el alma y el cuerpo, respectivamente, desde la infancia⁹⁵:

τρία γὰρ οὖν δὴ ταῦτα ταῖς τροφοῖς ἐξεύρηται τῆς λύπης τῶν παιδίων ἰάματα τῇ πείρᾳ διδαχθείσας, ἐν μὲν τὸ νῦν λελεγμένον, ἕτερα δὲ δύο, κίνησις τις μετρία καὶ φωνῆς εὐμέλειά τις, οἷς χρώμεναι διαπαντὸς οὐ καταπραῦννουσι μόνον, ἀλλὰ καὶ εἰς ὕπνον ἀπάγουσιν αὐτὰ δηλούσης αὐτὰν καὶ τούτῳ τῆς φύσεως, ὅτι πρὸς μουσικὴν καὶ γυμναστικὴν οἰκείως διάκειται. καὶ ὅστις οὖν ἰκανὸς ἐστὶ καλῶς χρήσασθαι ταῖς τέχναις ταύταις, οὗτος καὶ σῶμα καὶ ψυχὴν παιδεύσει κάλλιστα. Las nodrizas, instruidas mediante la experiencia, han descubierto estos tres remedios para la pena de los niños: uno es el que acabamos de exponer, y los otros dos consisten en un movimiento moderado y en cierta modulación de la voz, empleando dos gestos con los que ellas no solo logran siempre calmarlos, sino que incluso los duermen, de modo que con esto la naturaleza demuestra que están predispuestos íntimamente a la música y a la gimnasia. Quien sea capaz de utilizar correctamente estas artes, educará de la mejor manera su cuerpo y su alma.

Como fruto de su preocupación por la salud corporal y anímica, sugiere un plan dietético en el que se debe evitar todo exceso en cualquier ámbito, incluidos

⁹⁵ Gal., *De sanitate tuenda*, 6. 36. 17-37. 7 K. Cf. Grimaudo, 2008: 200-204.

los dos anteriores, pues este implica una alteración que desemboca en la enfermedad⁹⁶:

διαφθείρεται δὲ τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος ὑπὸ μοχθηρῶν ἐθισμῶν ἐν ἐδέσμασί τε καὶ πόμασι καὶ γυμνασίοις καὶ θεάμασι καὶ ἀκούσμασι καὶ τῇ συμπάσῃ μουσικῇ. τούτων τοίνυν ἀπάντων ἔμπειρον εἶναι χρὴ τὸν τὴν ὑγιεινὴν τέχνην μετιόντα καὶ μὴ νομίζειν, ὡς φιλοσόφῳ μόνῳ προσήκει πλάττειν ἦθος ψυχῆς· ἐκεῖνῳ μὲν γὰρ δι' ἕτερον τι μείζον τὴν τῆς ψυχῆς αὐτῆς ὑγείαν, ἰατρῷ δὲ ὑπὲρ τοῦ μὴ ῥαδίως εἰς νόσους ὑπομεταφέρεσθαι τὸ σῶμα.

El hábito del alma se corrompe por malas costumbres en la comida, bebida, ejercicios, espectáculos, audiciones y música en general. La persona dedicada al arte de la salud debe ser experta en todos estos temas y no pensar que solo concierne al filósofo moldear el hábito del alma, pues de aquél depende la salud de la misma alma, entre otros aspectos más, y del médico, que el cuerpo no caiga fácilmente en enfermedades.

Así, cobra significación la figura del médico-filósofo, según el postulado de la escuela hipocrática⁹⁷, a fin de lograr el equilibrio entre el alma y el cuerpo para la consecución de la salud⁹⁸. Por tanto, Galeno, lo mismo que Platón⁹⁹, persevera en la integración de la gimnasia y la música en la instrucción de los jóvenes, habida cuenta de su impacto positivo a nivel corporal y anímico. A ello, también se suma la práctica de las ciencias (liberales) a cualquier edad, como un método para evitar el mal y tomar el camino de la virtud¹⁰⁰:

ὥσπερ γὰρ ἐπιτηδεύματα καὶ μαθήματα κακίας μὲν ἀναιρετικά, γεννητικά δ' ἀρετῆς ἔστιν, οὕτω καὶ τροφή· λεγομένης τ' ἐνίοτε τροφῆς ὑπ' αὐτῶν οὐ μόνον τῆς ἐπὶ σιτίοις ἀλλὰ καὶ πάσης τῶν παιδῶν τε διαίτης οὐχ οἷον τε φάνα κατὰ τὸ δεύτηρον σημαινόμενον εἰρησθαι μὲν νῦν ὑπ' αὐτοῦ τῆμ τροφῆν· οὐ γὰρ τοῖς παισὶν ἀλλὰ τοῖς τελείοις παρακελευόμενος ἔφη 'πειρατέον μὴν, ὅπη τις δύναται, καὶ διὰ τροφῆς καὶ δι' ἐπιτηδεύματων μαθημάτων τε φυγεῖν μὲν κακίαν, τούναντίον δ' ἐλεῖν'. ἐπιτηδεύματ' οὖν λένει τὰ γε κατὰ γυμναστικὴν τε καὶ μουσικὴν, μαθήματα δὲ τὰ τε κατὰ γεωμετρίαν καὶ ἀριθμητικὴν.

Pues al igual que las formas de vida y las ciencias destruyen la maldad y con engendradoras de la virtud, así también la alimentación. Aunque ellos denominan algunas veces alimentación no solo a los alimentos, sino incluso a toda dieta de los niños, no es posible decir que ahora se refiere a la alimentación según el segundo significado, pues cuando se dirige no a los niños, sino a los adultos, dice que «se debe

⁹⁶ *De sanitate tuenda*, 6. 40. 4-11 K.

⁹⁷ *Hp. Decent.*, 5. 1-8.

⁹⁸ Cf. Gal., *Quod optimus medicus sit quoque philosophus*, 1. 53. 1-63. 4 K. Rodríguez, 2014: 265-278; Ieraci, 1987: 147-163; Ieraci, 1991: 133-151; Pigeaud, 1998: 295-331.

⁹⁹ *Ti.*, 87 b.

¹⁰⁰ *Quod animi mores corporis temperamenta sequuntur*, 4. 813. 4-15 K.

intentar, en la medida de lo posible, huir del vicio mediante la alimentación, las formas de vida y las ciencias, y escoger lo contrario». Así pues, llama formas de vida a los temas relativos a la gimnasia y la música, y ciencias a los de la geometría y la aritmética.

En otro pasaje, nuestro médico emplea, dentro de un mismo contexto, las denominaciones de «buen estado físico» (εὐεξία) y «constitución natural» (ἔξις) para referirse, respectivamente, a la salud y la inclinación hacia las ciencias, como una predisposición innata, estable y, por supuesto, saludable. En ellas, sobre todo, en las intelectuales, intervienen manos, inteligencia y razón, como se expuso anteriormente¹⁰¹:

εὐεξία μὲν γὰρ οὐδὲν ἄλλ' ἐστὶν ἢ εὖ ἔχουσα ἔξις, ἢ δ' ἔξις διάθεσις ἐστὶ μόνιμος... λέγεται δ' οὖν τις ἔξιν ἔχειν ἐν γραμματικῇ καὶ ἄλλος ἐν ἀριθμητικῇ καὶ ἄλλος ἐν γεωμετρίᾳ καὶ ἄλλος ἐν ἀστρονομίᾳ... εἴπερ οὖν, οὐπερ ἔξις, τούτου καὶ εὐεξία, τινὸς δ' ἢ ἔξις, δηλον, ὅτι καὶ ἡ εὐεξία τινὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ γε, οὐ καὶ ἡ ἔξις, ἀλλ' ἡμῖν νῦν οὐ περὶ τῆς γεωμετρικῆς ἔξεως ἢ μουσικῆς ἢ γραμματικῆς, ἀλλὰ περὶ τῆς ὑγιεινῆς ὁ λόγος ἐστίν. οὐκοῦν, ὅταν εἴπωμεν εὐεξίαν, οὐ γραμματικὴν ἢ μουσικὴν ἢ γεωμετρικὴν ἀλλ' ὑγιεινὴν λέγομεν.

Pues un buen estado físico no es nada más que una buena constitución natural, pero la constitución natural es un estado estable ... Por tanto, se dice que uno tiene una constitución en la gramática; otro, en la aritmética; otro, en la geometría, y otro, en la astronomía ... Así pues, si un buen estado físico es de la misma persona a la que pertenece una constitución natural, pero la constitución natural es de alguien, es evidente que también el buen estado físico lo es de alguien y del mismo al que también pertenece la buena constitución. Pero la exposición es sobre la salud. Por tanto, cuando hablamos de buen estado físico, no nos referimos a la gramática, la música o la geometría, sino a la salud.

Estos dos términos son complementarios en cuanto que una constitución sana presenta una propensión al estudio de las ciencias, entre las cuales Galeno califica la música. Por tal motivo, considera fundamental la inclusión de esta disciplina en la educación reglada de los jóvenes, e incluso va más allá, dado que puede tener aplicaciones en la medicina, aun distintas a las que estimaban en su momento los pitagóricos, pese a la opinión de otros¹⁰²:

διὰ τοῦτο γοῦν καὶ περὶ τῶν ῥυθμῶν ὅσα μὲν ἐχρῆν αὐτοὺς ἔτι παῖδας ὄντας ἐν τοῖς τῆς μουσικῆς διδασκαλείοις ἐκμαθεῖν, ταῦτ' οὐδόλως εἰς τὰ τῆς ἰατρικῆς συγγράμματα φέρουσι, τὸ τῶν ὀψιμαθῶν πάθημα πάσχοντες, οὐδὲ σιῶπησαι δυνάμενοι, κἄν ἐτέρας ἢ τέχνης. πῶς δ' ἀπὸ ῥυθμοῦ δεῖ σημειοῦσθαι, οὐκέτ' οὐδεὶς ἔγραψεν αὐτῶν. ἀλλ' Ἡρόφιλος γε τὴν ἐναντίαν ὁδὸν ἰὼν αὐτοῖς παραλείπει

¹⁰¹ *Trasybulus sive utrum medicinae sit an gymnasticae hygieine*, 5. 824. 10-825. 6 K. Cf. *De usu partium*, 3. 5. 8-6. 2 K.

¹⁰² *De dignoscendis pulsibus*, 8. 871. 13-872. 3 K.



μὲν ἂν παρὰ τοῖς μουσικοῖς ἔχρην μεμαθηκέναι τὸν ἀξίως τῆς τέχνης πεπαιδευμένον, ὡς δ' αὐτοῖς διαλέγεται, τὸ χρήσιμον εἰς τὴν ἰατρικὴν ἐξ αὐτῶν λαμβάνων. Por consiguiente, debido a esto y sobre los ritmos que ellos debían aprender en las escuelas de música cuando aún eran niños, difícilmente los incluyen en los libros de medicina, de modo que padecen la experiencia de los que comienzan a aprender demasiado tarde y no pueden callar, aunque pertenezca a otro arte. Y ninguno de ellos escribió cómo se debe indicar a partir de un ritmo. No obstante, Herófilo¹⁰³, al emprender el camino contrario a estos, omite, por un lado, lo que era necesario que la persona apropiadamente instruida en el arte hubiese aprendido de los músicos, pero, por otro, que dialoga con ellos, tomando lo útil para la medicina a partir de ellos.

Dentro de esos usos médicos antes aludidos, el pergameno marca la sincronía entre los pulsos y los ritmos¹⁰⁴:

γέγραπται μὲν οὖν καὶ Ἡροφίλω τὰ κατὰ τοῦς χρόνους μετὰ τῆς διαστολῆς τε καὶ συστολῆς, ἔνεκα τῶν ἡλικιῶν εἰς ῥυθμοὺς ἀνάγοντι τὸν λόγον. ὥσπερ γὰρ ἐκεῖνους οἱ μουσικοὶ κατὰ τινὰς ὠρισμένας χρόνων τάξεις συνιστῶσι παραβάλλοντες ἀλλήλαις ἄρασιν καὶ θέσιν, οὕτως καὶ Ἡροφίλος ἀνάλογον μὲν ἄρσει τὴν διαστολὴν ὑποθέμενος, ἀνάλογον δὲ θέσει τὴν συστολὴν τῆς ἀρτηρίας. Así pues, Herófilo, además, escribió lo relativo a los tiempos en la diástole y la sístole, atribuyendo el argumento a los ritmos debido a las edades. Pues de la misma manera que los músicos conforman aquellos según algunas órdenes establecidas de tiempos, al comparar arsis y tesis con unas y otras, así también Herófilo, al suponer que la diástole es análoga a la arsis, y que la sístole de la arteria es análoga a la tesis.

Ciertamente, aunque achaca a Herófilo la observación de la correspondencia entre arsis/tesis y pulsos, especifica el funcionamiento de los ritmos de estos bajo el criterio de los músicos¹⁰⁵:

¹⁰³ Médico de Calcedonia (340/35-280 a. C.), cofundador, junto a Erasístrato, de la escuela médica de Alejandría. Destacó por sus estudios sobre anatomía humana a partir de disecciones humanas, en concreto de criminales. Para él, las pulsaciones eran debidas a los movimientos de contracción y dilatación de las arterias, aunque no consideró que la sangre circulaba por ellas gracias al bombeo del corazón. Inventó un tipo de clepsidra portátil para medir las pulsaciones. Cf. Stade, 1989; Towaide, 2005: cols. 274-276.

¹⁰⁴ *Synopsis librorum suorum de pulsibus*, 9. 463. 15-464. 4 K. Cf. *De dignoscendis pulsibus*, 8. 912. 4-7 K; *Synopsis librorum suorum de pulsibus*, 9. 445. 1-6: Νυνὶ δὲ τὰς ὑπολοίπους διαφορὰς τῶν σφυγμῶν ἐπέξειμι: πρώτην μὲν τὴν τοῦ ῥυθμοῦ, κοινωνοῦσαν κατὰ τι τῆ τῶν μουσικῶν θεωρίᾳ· δευτέραν δὲ τὴν τῆς ὁμαλότητός τε καὶ ἀνωμαλίας· καὶ τρίτην τὴν τῆς ἀταξίας τε καὶ τάξεως. ἢ μὲν οὖν τοῦ ῥυθμοῦ θεωρία παραβαλλομένων ἀλλήλοις τῶν χρόνων γίνεται τοῦ τε τῆς διαστολῆς καὶ συστολῆς. Ahora voy a explicar las diferencias restantes de los pulsos: la primera es la del ritmo, la cual guarda relación con la teoría de los músicos; la segunda es la diferencia de la regularidad y la anomalía, y la tercera es la de desorden y orden. Así pues, la del ritmo es una teoría de los tiempos que se comparan unos con otros, el de la diástole y la sístole.

¹⁰⁵ *De differentia pulsuum*, 8. 517. 3-10 K.



ἀρρήτοις δὲ τριχῶς μὲν καθόλου· ἢ γὰρ ὁ τῆς διαστολῆς χρόνος ἀρρήτός ἐστιν, ἢ ὁ τῆς συστολῆς, ἢ ἀμφοτέροι. κατὰ μέρος δὲ τούτων ἕκαστος ποτὲ μὲν ἐπ' ὀλίγον παρηυξημένους ἔχει τοὺς ἀρρήτους χρόνους, εἴτε πλείους εἶεν, εἴθ' εἰς ὁ πρότος, ποτὲ δὲ ἐπὶ πλέον, ποτὲ δὲ ἐπὶ πλείστον, ὅτι δὲ πρότον χρόνον οὐ πρὸς τὴν φύσιν αὐτὴν, ἀλλὰ πρὸς αἴσθησιν ἀκούειν χρῆ, πρόδηλον, οὕτω γὰρ ἔχει καὶ παρὰ τοῖς μουσικοῖς.

(El ritmo) con pulsos inconstantes presenta tres formas en total: o el tiempo de la diástole es inconstante, o el de la sístole o el de ambos. Unas veces, cada uno de estos tiene sucesivamente los tiempos inconstantes un poco aumentados, bien sean muchos, bien sea uno el primero, otras veces más, y otras en exceso. Es evidente que debemos oír un tiempo primero no por la misma naturaleza, sino por el sentido. Pues así es también para los músicos.

Con esta explicación procura ensalzar el oído del facultativo, al igual que el del músico, pues ambos están dotados de esa sensibilidad especial capaz de percibir lo más pequeño, gracias a su formación y a las excelencias de su arte, como sucede en los pulsos¹⁰⁶:

καὶ γὰρ καὶ τὰς τῆς φωνῆς ὑπεροχὰς ὁ μὲν μουσικὸς οὐκ ἄχρι τόνου καὶ ἡμιτονίου μόνον, ἀλλὰ καὶ μέχρι διέσεως ἱκανῶς διαγινώσκει, ὁ δ' ἰδιώτης οὐδὲ δυοῖν τόνων ὑπεροχὴν ἀκούειν οἶός τε. καὶ γοῦν καὶ ἡμεῖς τό γε νῦν εἶναι τὴν ἡμετέραν αἴσθησιν ἐξηγησάμεθα, παρακολουθοῦμεν γὰρ ἐν τῇ τοῦ συμμέτρου καθ' ἕκαστον γένος ὑπερβολῆ τε καὶ ἐνδεία διαφοραῖς σφυγμῶν ἕξ.

Pues también el músico reconoce suficientemente las subidas del sonido no solo hasta un tono y un semitono, sino incluso hasta un cuarto de tono, mientras que el hombre corriente no es capaz de oír la subida de dos tonos. Así pues, también nosotros hemos indicado que lo de ahora es nuestra percepción, pues percibimos seis diferencias de pulsos en el exceso y carencia del moderado en cada clase.

En resumidas cuentas, para el pergameno, médicos y músicos, junto a oradores, gramáticos y filósofos, son oficios liberales, a los que se unen geómetras y astrónomos, entre otros¹⁰⁷. Todos hacen un uso correcto de la palabra para, en sus definiciones, ilustrar la verdad de sus artes, porque «la enfermedad de la “filoristía” devora no solo a médicos y filósofos, sino también a oradores, músicos y gramáticos»

¹⁰⁶ *De differentia pulsuum*, 8. 620. 2-8 K. Cf. *De differentia pulsuum*, 8. 618. 14-620. K.

¹⁰⁷ Cf. I. 44.10-45. 1 K. Asimismo, establecen fuertes lazos con los alumnos, a los que transmiten, además, que, aunque confían en sus criterios naturales, no se aparten del juicio (... 'ἀλλ' οὐχὶ τὴν ἐποχὴν εἰσάγοντες, οὗτοι γὰρ εἰσιν οἱ καὶ ταῖς ἐναργέσιν αἰσθήσεσιν ἀπιστεῖν ἀνατιθέντες ἢ τῶν ὑπὸ του βεβαίως γινωσκομένων καταφρονεῖν. ... Pero no los conducen al cese del juicio. Pues ellos son los que imponen desconfiar de las percepciones manifiestas o despreciar lo que se conoce con certeza).



(ἐπινειμαμένου τοῦ τῆς φιλοριστίας νοσήματος οὐ μόνον τοὺς ἰατροὺς καὶ φιλοσόφους, ἀλλὰ καὶ ῥήτορας καὶ μουσικοὺς καὶ γραμματικοὺς)¹⁰⁸.

CONCLUSIÓN

De todos estos testimonios se colige la existencia en Galeno de una estética musical basada en el pensamiento platónico y aristotélico. Nuestro médico se sirve continuamente de las teorías a este respecto de los antiguos filósofos con la intención de reforzar sus propias nociones acerca de la música y su conexión con la práctica médica. Evoca la idea aristotélica de que todo arte requiere una formación y un método, representados ambos por manos y mente respectivamente. Por consiguiente, retoma la clasificación de Aristóteles entre las artes serviles y las liberales o intelectuales, dentro de las cuales inserta la medicina y la música. En el caso concreto de esta última, el intelecto y la inspiración actúan como recursos imprescindibles para su ejecución a través de las manos, las cuales ocupan un segundo plano, al no intervenir en el proceso creativo sino en la interpretación.

Un segundo punto en común de estas dos disciplinas responde al hecho de que pueden ser cultivadas a cualquier edad, dado que no precisan de fuerza, frente a las serviles o manuales, las cuales obedecen al vigor físico.

No obstante, el pergamino señala una diferencia notable entre la actividad de la μουσική y la ἰατρικὴ τέχνη. Mientras que la primera está subordinada a su vigencia, de forma que su objetivo termina con su misma actuación, el fin de la medicina no es simultáneo al proceso de curación, sino que aparece una vez concluido y el paciente recupera la salud. Asimismo, Galeno invita a seguir un ejercicio continuo de escalas y ritmos que repercutan en el ánimo, siguiendo el postulado de los pitagóricos, Damón y Platón. Con sus concepciones, pues, avala el carácter paidéutico y ético de la música y, por ende, su inclusión en el programa educativo de los jóvenes, en general, y en la especialización del médico, en particular, quien es consciente de sus aplicaciones terapéuticas, como, por ejemplo, la relación entre pulsos y ritmos para el diagnóstico correcto de diversas enfermedades.

RECIBIDO: marzo 2020; ACEPTADO: marzo 2020.

¹⁰⁸ Cf. *De differentia pulsuum*, 8. 763.13-764.12 K. Cf. 8. 698. 5 K. Hemos preferido transcribir directamente el término φιλοριστία (afición por la definición; φιλο-οριστία, de ὀρίζω, definir), para mantener su significado originario, siguiendo la traducción de *Sobre la diferencia de los pulsos* de Luis Miguel Pino Campos (2010: 291).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBY, J. C. (2004): «La concepción antropológica de la medicina hipocrática», *Enfoques* 16.1: 5-29.
- COMOTTI, G. (1986): *La música en la cultura griega y romana. Historia de la música*, 1, Madrid.
- DANTAS FREITAS ESTRELA, K. A. (2018): «El papel de la música en la *Política* de Aristóteles», *Fragmentos de cultura, Goiânia* 88.4: 465-471, DOI: [10.18224/frag.v28i4.6816](https://doi.org/10.18224/frag.v28i4.6816).
- DEICHGRÄBER, K., (1970): *Medicus gratiotus*, Wiesbaden.
- DE LACY, PH. (ed.) (1978-1984): *Galenus De placitis Hippocratis et Platonis*, CMG, 3 vols., Berlín.
- DELATTRE, D. (2007): *Philodème de Gadara. Sur la musique* (livre IV), Tomos I-II, París.
- DIELS, H.-KRANZ, W. (eds.) (1951⁶): *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 2 Vols., Berlín.
- ELDESTSTEIN, L.-KIDD, I. G. (eds.) (1972): *Posidonius. The fragments*, Cambridge.
- FUBINI, E. (1988): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid.
- GRIMAUDDO, S. (2008): *Difendere la salute. Igiene e disciplina del soggetto nel De sanitate tuenda*, Palermo.
- HAGEL, S. (2010): *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge.
- IERACI BIO, A. M. (1987): «Galeno e la concezione del medico», en *Talariskos. Studia Graeca Antonio Garzya sexagenario a discipulis oblata*, Nápoles, pp. 147-163.
- IERACI BIO, A. M. (1991): «Sulla concezione del medico *pepaideuménos* in Galeno e nel tardoantico», en J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *Galeno: obra, pensamiento e influencia*, Madrid, pp. 133-151.
- JAN, K. (ed.) (1965): *Musici scriptores graeci*, Leipzig, pp. 420-421.
- KIND, F. E. (1927): «Lykos», *RE* 13, cols. 2408-2417.
- KÜHN, G. (1821-1833): *Galenus opera omnia*, Leipzig (reimpr. Hildesheim, 1965).
- LANDELS, J. G. (1999): *Music in Ancient Greece and Rome*, Londres-Nueva York.
- MOUSOPOULOS, E. (1959): *La musique dans l'oeuvre de Platon*, París.
- NUTTON, V. (2004): «Erasistratus», en *Brill's New Pauly Encyclopedia of the Ancient World*, vol. 5, Leiden-Boston, cols. 13-15.
- OTAOLA, P. (2011): «L'*ethos* des rythmes dans la théorie musicale grecque», en M. H. DELAVAUD-ROUX, *Musiques et danses dans l'Antiquité*, Rennes, pp. 91-108.
- PAJARES ALONSO, R. (2014): *Historia de la música en 6 bloques. Ética y estética*, vol. 6, Madrid.
- PIGEAUD, J. (1998): «La figure du médecin: Galien philosophe», en N. LORAUX-C. MIRALLES (eds.), *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*, París, pp. 295-331.
- PINO CAMPOS, L. M. (2010): *Galeno. Sobre la diferencia de los pulsos*. Estudio introductorio, traducción, notas e índices, Madrid.
- RODRÍGUEZ MORENO, I. (1996): «El efecto seductivo de las formulaciones mágicas en los papiros griegos», en A. RUIZ CASTELLANOS-A. VÍÑEZ SÁNCHEZ (eds.), *Diálogo y retórica*, Cádiz, pp. 349-355.
- RODRÍGUEZ MORENO, I. (2002): «Prácticas terapéuticas en los papiros mágicos griegos», en J. PELÁEZ (ed.), *El dios que hechiza y encanta. Magia y astrología en el mundo clásico y helenístico*, Córdoba, pp. 79-90.
- RODRÍGUEZ MORENO, I. (2009): «Música y palabra como medicina en la antigua Grecia», *Calamus renascens* 10: 237-255.



- RODRÍGUEZ MORENO, I. (2014): «Filosofía y medicina en la Antigüedad: dos disciplinas complementarias», en J. M^a. MAESTRE, J. G. MONTES, R. GALLÉ, C. MACÍAS, V. PÉREZ, S. RAMOS, M. SÁNCHEZ (eds.), *Baetica Renascens*, Cádiz-Málaga, pp. 265-278.
- RODRÍGUEZ MORENO, I. (2018): «Texto y contexto de los términos musicales en la lírica griega arcaica», en J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *La lengua científica griega IV*, Madrid, pp. 49-76.
- SAFFREY, H. D.-SEGONDS, A. PH. (2001): *Marinus. Proclus ou Sur le bonheur*, París.
- SCOTT, A. (1991): «Ps.-Thessalus of Tralles and Galen's *De Methodo Medendi*», *Sudhoff's Arch* 75.1: 106-110.
- SOUILHÉ, J. (1919): *La notion platonicienne d'intermédiaire*, París.
- STADE, H. VON (1989): *Herophilus. The Art of Medicine in Early Alexandria*, Cambridge, 1989.
- SUÑOL, V. (2009): «La dimensión política de las artes miméticas en Aristóteles: asimetría entre la *Poética* y la *Política*», *Circe* 13: 199-212.
- SUÑOL, V. (2012): *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*, Buenos Aires.
- SUÑOL, V. (2017): «La educación musical en Aristóteles: su correspondencia con una vida mejor en el mejor régimen», *Boletín de estética* 41: 7-35.
- SUÑOL, V. (2018): «La función emocional de la educación musical en la *Política* de Aristóteles», *Práxis filosófica* 47: 139-155.
- TATARKIEWICZ, W. (1987): *Historia de las seis ideas*, Madrid.
- TATARKIEWICZ, W. (1991): *Historia de la estética. La estética Antigua*, tomo 1, Madrid.
- TIELMAN, T. (2015): «Galen on medicine as a science and as an art», *History of Medicine* 2.2: 132-140, DOI: [10.17720/2409-5834.v2.2.2015.11t](https://doi.org/10.17720/2409-5834.v2.2.2015.11t).
- TOWAIDE, A. (2005): «Lycus of Macedon», *Brill's New Pauly Encyclopedia of the Ancient World*, vol. 7, Leiden-Boston, cols. 937-940.
- TOWAIDE, A. (2005): «Herophilus», *Brill's New Pauly Encyclopedia of the Ancient World*, vol. 6, Leiden-Boston, cols. 274-276.
- VÁZQUEZ-HOYS, A. M^a. (1994): «La magia de la palabra (aproximación a la magia, la brujería la superstición en la Antigüedad III)», *ETF (his.)* 7: 345-346.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1968): *Mode in Ancient Greek Music*, Ámsterdam.
- ZARAGOZA, J. (1992): «Magia o medicina», en J. ZARAGOZA-A. GONZÁLEZ SENMARTÍ (eds.), *Actes del X^è Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Tarragona, pp. 365-369.



BIZANCIO EN LA PANTALLA*

Alejandro Valverde García

IES Santísima Trinidad de Baeza

allenvalgar@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7357-2008>

RESUMEN

Los acontecimientos históricos más frecuentemente representados en el cine sobre el Imperio Bizantino son el reinado de Justiniano y su esposa Teodora, así como la trágica caída de Constantinopla el año 1453. Frente al inmenso caudal de películas de romanos y de filmes que beben de la mitología griega, a primera vista podría pensarse que el milenio bizantino no interesa como argumento cinematográfico. Sin embargo, contamos con una filmografía menos conocida, procedente sobre todo de Grecia y de Turquía, que aborda otros períodos y recrea la biografía de personajes históricos de gran importancia. El presente artículo trata de exponer la imagen de Bizancio a través de sus distintas relecturas cinematográficas y televisivas, partiendo desde el cine mudo hasta llegar a las últimas series de la pequeña pantalla.

PALABRAS CLAVE: Bizancio, cine, estudios de recepción clásica, cine griego.

BYZANTIUM ON SCREEN

ABSTRACT

The most frequently depicted historical events in the cinema about the Byzantine Empire are that of the reign of Justinian and his wife Theodora, in addition to the tragic fall of Constantinople in 1453. Compared to the large amount of Roman films and movies that draw their inspiration from Greek mythology, at first glance, one might think that the Byzantine millennium is not interesting as a film plot. Nevertheless, we have a less known filmography, originating from Greece and Turkey mainly, which depicts other periods and recreates the biography of historical figures of great significance. This article will discuss the image of Byzantium through its different cinematographic and television interpretations, ranging from silent films to the latest TV series.

KEYWORDS: Byzantium, cinema, Classical Reception Studies, Greek cinema.

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.10>

FORTVNATAE, N° 31; 2020 (1), pp. 225-244; ISSN: 1131-6810 / e-2530-8343





¿LE HA INTERESADO BIZANCIO AL CINE?

Cuando el profesor Pedro Luis Cano Alonso, en su libro *Cine de Romanos*, trata sobre los filmes épicos centrados en la epopeya política, llama la atención el hecho de que, sobre el Imperio Bizantino, solamente cite de pasada la figura del emperador Justiniano I El Grande, que, a la sombra de su esposa, se nos presenta en la gran pantalla en dos películas, *Teodora*, rodada el año 1954 por el director Riccardo Freda, uno de los mayores especialistas del *péplum* italiano, y *La invasión de los bárbaros* (1968), el último filme de Robert Siodmak (Cano, 2014: 97). Años antes, en la revista electrónica de didáctica del latín *Methodos*, que él mismo había fundado, ofreció a Fernando Lillo Redonet la posibilidad de publicar un interesante artículo sobre la aplicación didáctica de la primera de estas películas, tomada como el modelo más representativo de la filmografía sobre Bizancio en el cine (Lillo, 2011). También Rafael De España, Francisco Salvador Ventura o Filippo Carlà se interesaron en su día por la *Teodora* de Freda, pero hasta la fecha no se ha presentado, desde el ámbito académico, una relación pormenorizada de las producciones cinematográficas y televisivas que, de una u otra forma, se han inspirado en el milenio bizantino.

* El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Innovación Docente de la Universidad de Valladolid PID-67 *Materiales audiovisuales sobre el mundo griego: elaboración y análisis*. Se presentó como ponencia en el curso *Bizancio en el cine* desarrollado en el Centro de Profesorado de Úbeda del 13 al 29 de enero de 2020. Agradecemos la colaboración de Francisco López-Santos Kornberger, Francisco Sánchez Villaspesa y Óscar Prieto Domínguez en la recopilación de la Filmografía anexa al final del texto.

Ni siquiera el catedrático de Historia del Arte Miguel Cortés Arrese, en su último libro *Vidas de cine: Bizancio ante la cámara* (2019), da una respuesta satisfactoria a esta necesidad de conocer la verdadera relación entre Bizancio y el cine. De hecho, su magnífica exposición se centra en unos pocos largometrajes que, en su mayoría, tratan no de la historia de Bizancio en sí sino de sus periferias, como ocurre con *Simón del desierto* (1965) de Luis Buñuel, *Andrei Rublev* (1966) de Andrei Tarkovsky o *Hermano sol, hermana luna* (1972) de Franco Zeffirelli, centradas especialmente en el monacato cenobítico, la pintura iconográfica y otros aspectos artísticos. En el último capítulo de su libro, además, nos recuerda algunos títulos bastante conocidos que han tomado Estambul como telón de fondo para el desarrollo de la acción pero que tampoco nos sirven para el estudio del Imperio Bizantino. Estas películas “que hablan de nosotros”, como dice el autor, van desde el cine negro norteamericano hasta famosos filmes de misterio y espionaje, como *La máscara de Dimitrios* (1944, J. Negulesco), *Desde Rusia con amor* (1963, T. Young) o *Asesinato en el Orient Express* (1974, S. Lumet), a la que nosotros añadiríamos *Topkapi* (1964, J. Dassin), esa joya del cine sobre atracos que se hizo tan popular por las maravillosas interpretaciones de Melina Mercouri y Peter Ustinov, así como por la banda sonora del compositor griego Manos Hatzidakis. De igual forma, el autor subraya algunos filmes menores sobre la figura de El Greco, como vínculo entre la iconografía bizantina y la pintura del final del Renacimiento, así como tres películas esenciales para entender la relación entre Grecia y Bizancio (Cortés, 2019: 205), *América, América* (1963, E. Kazan), *Un toque de canela* (2003, T. Boulmetis) y *Meteora* (2012, S. Stathoulopoulos). Sin embargo, a nuestro juicio, estos largometrajes tratarían de Bizancio más allá de Bizancio.

Lo que resulta a todas luces evidente es que el cine se ha acercado con bastante cautela a un período histórico que durante muchos años no ha sido suficientemente estudiado. Es sorprendente que la antigua Bizancio, aquella fundación mítica creada por el héroe Bizante, hijo de Poseidón, como colonia de la ciudad griega de Mégara, y que, con el transcurso de los siglos, se convertirá en la “Nueva Roma” del emperador Constantino, no haya convencido a los guionistas ni a los productores para acometer grandes superproducciones cinematográficas hasta llegar casi a nuestros días. La majestuosa Constantinopla, simbiosis perfecta entre la cultura griega, la política romana y la religión cristiana¹ no encuentra en la gran pantalla una representación fiel y digna.

El Bajo Imperio, época que se inicia con la implantación del sistema de gobierno de la Tetrarquía hasta la destitución de Rómulo Augústulo el año 476, posee, según el estudio del profesor Óscar Lapeña Marchena, un corpus fílmico de unos doscientos títulos si incluimos docudramas televisivos, óperas, documentales y cine

¹ Para una visión global sobre el milenio bizantino remitimos al libro de David Hernández de la Fuente *Breve historia de Bizancio* (2014), citado en la bibliografía final.



de animación (Lapeña, 2019: 284), a los que habría que añadir varias producciones turcas donde los protagonistas son héroes locales como Kara Murat, Karaoglan o Tarkan (Balbo, 1998: 91). Pues bien, de entre esta filmografía, aparentemente abundante, sólo unos diez filmes pertenecen al género del *péplum* y prácticamente ninguno de ellos trata de forma directa la historia de Bizancio, ni siquiera *El terror de los bárbaros* (1959, C. Campogalliani) o *Constantino el Grande* (1960, L. De Felice). Al cine parece interesarle más las ficciones sobre el cristianismo primitivo o figuras como las de Atila².

Al parecer, una civilización que llegó a impulsar de manera sorprendente el desarrollo de las artes y de las ciencias, que desarrolló un sistema político consistente capaz de hacer frente a las constantes amenazas de los pueblos del norte y de los árabes, y que tanto trabajó por la transmisión textual para que la riqueza de los clásicos grecolatinos no terminase perdiéndose definitivamente no recibe de parte del cine el lugar que se merece.

Varios estudiosos se han planteado la razón que explique este desinterés por la Antigüedad tardía y especialmente por el Imperio Bizantino. ¿Por qué no hemos visto a Brad Pitt y Angelina Jolie dando vida a Justiniano y a Teodora en una nueva versión cinematográfica aprovechando el éxito de epopeyas como *Gladiator*, *Troya* o *Ágora*? ¿Es que las luchas dinásticas, la persecución iconoclasta, la toma de Constantinopla por parte de los cruzados, la reconquista de los Paleólogos o la ruptura con la Iglesia de Roma no ofrecían la posibilidad de maravillosos guiones cinematográficos? Bizancio no vende en la industria del cine porque su cultura e historia no existen como un sólido concepto unificado en el imaginario popular, de ahí que frecuentemente los pocos cineastas que han reflejado en alguna medida la civilización bizantina hayan recurrido a clichés y tópicos inventados en la Ilustración y que, a través de las novelas del s. XIX, han llegado hasta nuestros días (Marciniak, 2014: 254). Desde la perspectiva de Occidente siempre ha habido ciertos prejuicios contra Bizancio, llegándose a identificar su cultura con las ideas de lujo estéril, banalidad y decadencia. La Iglesia ortodoxa, unida al poder terrenal, se nos muestra en su faceta más intolerante. La crueldad de ciertos emperadores, en sus luchas por la sucesión al trono, hace que se generalice la opinión de que todos los monarcas son iguales. Sus mujeres son truculentas, ambiciosas, caprichosas y depravadas. Y, por si fuera poco, hay una lamentable falta de creatividad cultural (Cortés, 2019: 20). En conclusión, la caída de Constantinopla bien podría significar para el espectador actual la ruina de una civilización en justo castigo por sus pecados.

² Cabe mencionar la famosa película de Alessandro Blasetti *Fabiola* (1949), inspirada en una novela del siglo XIX escrita por el cardenal inglés Nicholas Patrick Wiseman, así como los filmes *Attila*, *flagello di Dio* y *Sign of the Pagan*, rodados el mismo año de 1954 por Pietro Francisci y Douglas Sirk, respectivamente.

Llegados a este punto podríamos preguntarnos ¿qué ha pasado, entonces, con Constantinopla como modelo de joya urbanística imitado por el mundo entero?, ¿quién conoce en profundidad el desarrollo de la literatura bizantina, las obras de Miguel Pselo y de Juan Skylitzes, la *Suda*, la *Alexiada* y la *Antología palatina*?, ¿qué sería de la tradición de la Iglesia de Roma sin las contribuciones de San Juan Crisóstomo, de San Atanasio?, ¿qué importancia tienen las huellas de su arte y su cultura en Creta, en Sicilia, en Tesalónica, en el Monte Athos o en la propia Italia? Creemos sinceramente que Bizancio, con sus luces y sus sombras, ha quedado en el imaginario popular, en cierto sentido, como una reliquia anacrónica del Imperio Romano de Oriente y todos estos prejuicios han desembocado en un fatal desconocimiento de su verdadera grandeza y se su innegable repercusión.

DECADENCIA Y AGONÍA DE BIZANCIO EN EL CINE MUDO

La primera película conservada que trata sobre Bizancio es *Las antorchas humanas*, un filme mudo, de apenas tres minutos de duración, rodado el año 1908 por Georges Méliès, que en su título inglés nos aclara las coordenadas geográficas y temporales al ubicar el desarrollo de la trama en la Constantinopla del año 548, durante el reinado del emperador Justiniano. Sin demasiadas pretensiones históricas, esta cinta nos muestra el castigo ejemplar que se inflige a todo aquel que se atreva a oponerse a las órdenes de palacio, remitiéndonos irremisiblemente a otro famoso incendio y a la figura de un emperador romano, Nerón, que el cine inmortalizó³, a partir de la novela *Quo vadis* de Henryk Sienkiewicz, como prototipo de tirano cruel y sin sentimientos (Marciniak, 2014: 249).

En los años siguientes asistiremos, en los cines de Italia, Estados Unidos y Francia, a las primeras representaciones mudas de Teodora, que trataremos más adelante, y, antes de que estalle la primera guerra mundial, el cineasta italiano Nino Oxilia filma *In hoc signo vinces*, un filme de media hora de duración centrada en la figura de Constantino el Grande, mientras que el francés Louis Feuillade rueda *La agonía de Bizancio*, estrenada a los pocos meses de la primera guerra balcánica. Esta cinta, una verdadera obra maestra de arte cinematográfico para su época, narra al espectador, en treinta minutos, uno de los acontecimientos más relevantes de la historia, la caída de la Nueva Roma el 29 de mayo del año 1453 a manos de Mehmed II. Resaltan en ella las interpretaciones de los actores principales, las escenas de acción cargadas de gran realismo y la reconstrucción de la indumentaria

³ La versión fílmica de *Quo vadis* más antigua es la de 1902, rodada por el pionero del cine francés Ferdinand Zecca, realizando posteriormente Enrico Guazzoni una versión italiana en 1913. Sin embargo, la película más famosa será la de Mervyn LeRoy, en 1951, protagonizada de forma magistral por el actor Peter Ustinov.



y los decorados, inspirados muchas veces en piezas de museo y en pinturas del siglo precedente (Cortés, 2019: 41). Aquí el director, usando indudablemente la historia de Bizancio para comentar la situación política contemporánea, parece preocuparse más por la reconstrucción de la toma de la ciudad que por el destino de las personas concretas (Marciniak, 2014: 251). Seguramente la idea de reflejar el ocaso de Bizancio tuvo mucho que ver con el éxito, dos años antes, del filme de Giovanni Pastrone y Luigi Romano Borgnetto *La caída de Troya*, otra muestra de una civilización oriental que terminó agonizando bajo la opresión de los griegos, aunque esa secuencia del sultán mostrando la cabeza seccionada del emperador Constantino XI Paleólogo tiene resonancias de conocidos pasajes bíblicos como el de Judith contra Holofernes, que llevará al cine D. W. Griffith al año siguiente.

En cuanto al famoso emperador Juliano, conocido como “el apóstata”, que ocupó el trono entre los años 361 y 363, contamos con una única película del director italiano Ugo Falena, rodada el año 1919 con gran influencia de la *Cabiria* (1914) de Pastrone. Se trata de un poema sinfónico con una cuidada escenografía inspirada en los famosos mosaicos de Rávena (Cortés, 2019: 22). La historia, como no podía ser de otro modo, plantea el enfrentamiento entre el cristianismo y el paganismo grecorromano, una cuestión sobre la que se insistirá en otras películas italianas y griegas posteriores y que tanto interesó a cineastas como Rossellini o Buñuel⁴. Curiosamente, un último intento de representar en la gran pantalla la maldad de este emperador bizantino nos llegará a través de un drama histórico italiano poco conocido, *El Apocalipsis*, rodado en 1946 por Giuseppe Maria Scotese (Lapeña, 2019: 286). Esta vez la acción se desarrollará en la época contemporánea, pero, dando un salto en el tiempo, el espectador se verá trasladado a las luchas de Juliano contra los persas. Su derrota y su conversión final, reconociendo que el poder de Jesucristo está por encima de cualquier gobierno temporal, servirán de ejemplo para que la Roma del siglo XX se retracte y ponga fin a sus desenfrenos. De este modo, no será una nueva Babilonia, castigada por los implacables jinetes del Apocalipsis.

En conclusión, la imagen que el cine mudo presenta sobre Bizancio no puede ser más negativa. Ya desde los comienzos del séptimo arte, aquella civilización antigua, dominada por emperadores crueles y anticristianos, no puede tener otro final que no sea el de su destrucción total, como había ocurrido anteriormente con las ciudades bíblicas de Sodoma y Gomorra. Constantino el Grande, Juliano el Apóstata y Constantino XI serán para siempre el prototipo del emperador débil y necio, incapaz de hacer frente al enemigo otomano y de reconocer la supremacía de la fe cristiana. Justiniano I el Grande, por su parte, no saldrá mejor parado, puesto que se verá ensombrecido por la arrolladora presencia de su esposa, la emperatriz Teodora.

⁴ Recordemos los filmes *Agustín de Hipona* (1972), *Simón del desierto* (1965), o incluso *Ágora* (2009), en la que Alejandro Amenábar traslada el conflicto a la Alejandría del siglo V, centrándose en la biografía de la filósofa y matemática Hipatia.





LA TEODORA CINEMATOGRAFICA: ¿PROSTITUTA O SANTA?

Según cuenta el propio Procopio de Cesarea en su *Historia secreta* hay muchos detalles negativos de Justiniano y Teodora que el pueblo debería conocer. Él mismo, al ser consejero de palacio, secretario de Belisario e historiador, había tenido acceso directo a información privilegiada, algo que va a aprovechar para cargar las tintas exageradamente contra el emperador y su esposa (Salvador, 2015: 314). En una obra anterior, *Los edificios*, había subrayado aspectos bastante positivos de Justiniano y de Teodora, retratándolos como unos nuevos Reyes Magos que construían hospicios para pobres, viajeros y niñas que se habían visto obligadas a ejercer la prostitución. La emperatriz en persona era también de origen humilde, con un pasado a sus espaldas que quizá quisiera borrar definitivamente. Antes de casarse con el emperador era conocida por sus impúdicas actuaciones en mimos de tema mitológico y el año 520, después de viajar por Oriente, regresa a Constantinopla y abandona la prostitución, enamorándose de Justiniano, quien la toma por esposa antes de su coronación en el año 527 (Cortés, 2019: 93). Parece ser que ella misma aconsejará a su marido hacer frente a la sedición de Nika, colaborando así en las decisiones políticas de más envergadura hasta el final de sus días, que tiene lugar el año 548, víctima de cáncer y proclamada santa por la Iglesia Ortodoxa.

Pero la leyenda negra que recae sobre la nueva emperatriz hace que, a partir de los textos de Procopio, se la vea como una mujer ambiciosa, despótica y cruel. Varios autores posteriores acentuarán esta caricatura de Teodora, aunque la versión más conocida va a ser la obra de Victorien Sardou que, en seis actos, recreará su biografía con ciertos añadidos. La diva Sarah Bernhardt se identificará plenamente con el papel protagonista, hasta el punto de visitar San Vital y tomar sus propias notas para la posterior elaboración de los vestidos que se hará confeccionar. Esta adaptación teatral de *Teodora* tendrá un éxito clamoroso en Londres y en París a finales del siglo XIX, debido en gran medida a las dotes interpretativas de la actriz. Y, como suele suceder con todas las modas, a esta obra siguieron nuevas novelas y varios intentos de llevarla al cine.

La primera adaptación cinematográfica del texto de Sardou será *Teodora, emperatriz de Bizancio* rodada en Italia, el año 1909, por Ernesto Maria Pasquali, seguida por *Justiniano y Teodora*, la apuesta del mercado estadounidense, que Otis Turner filma al año siguiente sobre un libro de Edward George Bulwer Lytton (Marciniak, 2014: 249). En los años siguientes asistiremos a dos nuevas versiones mudas, pero, tras la primera guerra mundial, coincidiendo con la edad de oro de las epopeyas italianas sobre el Mundo Antiguo, la Unión Cinematográfica Italiana lanzará en 1921 la versión más espectacular, la *Teodora* de Leopoldo Carlucci, quien sigue de cerca nuevamente la obra teatral inmortalizada por la Bernhardt (Solomon, 2002: 28 y Carlà, 2013: 244). En esta ocasión la actriz protagonista será la norteamericana Rita Jolivet y la productora no escatimará en gastos a la hora de construir los decorados neobarrocos y recargados diseñados por Armando Brasini. Tras un rodaje que abarcaría dos años, la película obtuvo un éxito rotundo, siendo distribuida por toda Europa. Destacan sin duda la filmación de las escenas de multitud y el uso de la luz, que consigue transmitir al público el exotismo y la grandiosidad de la antigua Constantinopla.

Tras un paréntesis de más de treinta años no volveremos a ver a Teodora en la gran pantalla hasta la versión más conocida, la que rueda Riccardo Freda en 1954⁵. Este filme surge en un momento crucial para la industria cinematográfica italiana, en el que, tras la crisis provocada por la segunda guerra mundial, los estudios se vuelcan en producciones de tinte histórico que pongan en alza los valores cristianos y los personajes femeninos (Salvador, 2015: 313 y Lapeña, 2019: 291). Todavía no podemos hablar propiamente de género *péplum*, ya que su nacimiento suele fecharse hacia finales de la década de los años 50 del siglo XX, pero en esos momentos se fraguaban en Cinecittà proyectos de tremendo impacto en las taquillas como el *Ulises* interpretado por Kirk Douglas o *Helena de Troya*, de Robert Wise. Riccardo Freda, un profundo admirador del filme *Cabiria* y del cine de Hollywood, saboreaba en ese tiempo las mieles del éxito por su versión de *Espartaco* y se embarca en esta nueva película que concibe para el lucimiento de su esposa, la actriz Gianna Maria Canale, a la que reservará el papel protagonista, suavizando los aspectos más controvertidos de la emperatriz y dando mayor profundidad al personaje (Cortés, 2019: 32). A pesar de las muchas licencias históricas, el guion construido sobre el efectivo recurso del *flashback* y aderezado por una digna ambientación y un uso exquisito del color, conseguirá emocionar finalmente al público y también a los críticos.

La imagen de Teodora que Freda nos presenta no se inspira en los textos antiguos, aunque tampoco logra desembarazarse totalmente de la visión ofrecida

⁵ Varios autores hacen referencia a un proyecto frustrado, que consistía en el rodaje de una nueva versión sobre la vida de Teodora que dirigiría en 1955 George Cukor y protagonizaría Ava Gardner. Según parece, la lectura del guion cinematográfico de *The Female* no convenció a la actriz (Marciniak, 2014: 250 y Cortés, 2019).

por Sardou como una *femme fatale* (De España, 2009: 72 y Lillo, 2011). Aquí la emperatriz, a cuya sombra siempre estará Justiniano (Georges Marchal), se nos muestra como el objeto de deseo de todos los hombres y la envidia de las mujeres, especialmente de su hermana Saidia, un personaje inventado para enriquecer, por un juego de oposición, el discurso narrativo del filme y que Freda ofreció a la joven actriz griega Irene Papas (Salvador, 2015: 320). La historia real parece simplificarse hasta la tebeización, recargando las tintas en los típicos papeles de villanos y de héroes, porque lo que interesa fundamentalmente es ofrecer a los espectadores un producto de entretenimiento que transmita algún valor religioso. En este sentido, la biografía de la emperatriz se transforma en una bella historia de amor, marcada por los celos infundados de su esposo y por las intrigas palaciegas, personificadas en la figura de Juan de Capadocia (Henri Guisol).

La espectacularidad se consigue con creces mediante la escena de la carrera de cuadrigas en el Hipódromo de Constantinopla (Garcés & Montserrat, 2019: 40 y Lillo, 2011), filmada con un uso magistral de la cámara y una fotografía, obra de Rodolfo Lombardi, que resalta los movimientos de las masas (Conca, 2009: 53). Tampoco puede faltar la sensualidad, como vemos en la escena de la danza de la actriz protagonista o en ese final, inspirado en la Revuelta de Nika del general Belisario, donde Teodora termina postrada en el suelo, acorralada por un cerco de lanzas usado como una metáfora visual de indefensión de marcado contenido sexual (Salvador, 2015: 323 y De España, 2009: 73).

A pesar de la interpretación un tanto rígida por parte de algunos actores y de un ritmo a veces lento (Solomon, 2002: 113), el filme contó con un elevado presupuesto y de ello da cuenta la lograda escenografía y el cuidado en el vestuario, con la imagen del crismón dominando todos los ambientes (De España, 2009: 74). Además de la reconstrucción del hipódromo⁶, vemos en el interior del palacio algunos detalles interesantes como las escalinatas que separan a Justiniano del resto de los mortales (Lillo, 2011) y ese trono real inspirado en la cátedra de Maximiano (Salvador, 2015: 321). También consideramos que ese comienzo, con la superposición de los títulos de crédito sobre los impresionantes mosaicos de San Vital en Rávena, es un acierto más de la que puede considerarse la obra maestra de Riccardo Freda, con la que pudo expresar libremente su concepto esencialmente popular del cine histórico (De España, 2009: 144). Su Teodora tiene cierta luminosidad. Dejando atrás un pasado oscuro y frívolo, tras el ascenso al poder y la superación de los conflictos políticos y personales, esta mujer será el ideal de esposa fiel, reina justa y defensora de los pobres (Salvador, 2015: 324).

Lamentablemente no volveremos a encontrarnos ninguna Teodora posterior digna de mención. En 1968 la actriz Sylva Koscina, que se había hecho famosa

⁶ La escena de la carrera de cuadrigas rodada por Freda, que encabezan Justiniano (en representación de la facción de los azules) y Teodora (la de los verdes), tuvo tal éxito que se reutilizó posteriormente en películas del género *péplum*, como *Maciste, l'eroe più grande del mondo* (1963, Michele Lupu), protagonizada por Mark Forest (De España, 2009: 190).



como pareja de Steve Reeves en los *péplums* italianos sobre Hércules, la encarnará en la superproducción histórica *La invasión de los bárbaros*, acompañando a Orson Welles, que interpretará el papel de Justiniano, pero ambos quedan pronto relegados a un segundo plano, además de que la actriz no hace sino reproducir los tópicos cinematográficos de los primeros filmes mudos ya comentados anteriormente⁷.

No queremos terminar este apartado sin hacer referencia a una última Teodora, cuya profundidad filosófica no ha encontrado todavía en el cine su lugar, pero que quizá algún día de pie a un sorprendente guion cinematográfico. Nos referimos al poema dramático escrito por la actriz griega Irene Papas, que ella misma interpretó sobre los escenarios de Italia (1981), Francia (1982), Bélgica, Portugal (1994) y Grecia (1995) bajo la dirección de Michael Cacoyannis y con música de Vangelis. Este monólogo, que fue publicado el año 1996 en la editorial Adam de Atenas, rompe con la tradicional imagen de la emperatriz frívola y ambiciosa, presentándonos a una mujer de carne y hueso, con personalidad propia, que le abre su corazón al público para hacerle partícipe de sus dudas y temores. A modo de ejemplo reproducimos el siguiente fragmento en griego moderno con su correspondiente traducción al castellano⁸:

Πριν από το θάνατο

Πώς θα βασιλέψει το φως;
Με ταινίες θα τυλίξει τη γη;
Πώς θα πεθάνει το φως;
Με κραυγή, κλαγγή;
Με πάταγο ή με βροχή φωτονίων;

Θα καεί το φως!
Και τέφρες θα στάζει ο ουρανός;

Θα βουλιάξει το φως;
Θα το πνίξουν τα φύκια
και οι τεθλασμένες του νερού
σε φυγόκεντρο;

Θα σπάσει το φως!
Σε θρύψαλα αστεριών
για τα γυμνά μου πόδια;
Θα μπει το φως στις πληγές μου;
Θα τρέξει να γεμίσει τις φλέβες μου
και θα λάμπω;

Antes de la muerte

¿Cómo se apagará la luz?
¿Envolverá con cintas la tierra?
¿Cómo morirá la luz?
¿Con griterío, con estrépito?
¿Con estruendo o con lluvia de fotones?

¡Arderá la luz!
¿Y el cielo goteará cenizas?

¿Se hundirá la luz?
¿La ahogarán las algas
y las ondas del agua
en espiral?

¿Se quebrará la luz!
¿En añicos de estrellas
para mis pies desnudos?
¿Entrará la luz en mis heridas?
¿Correrá a llenar mis venas
y brillaré?

⁷ El profesor Miguel Cortés menciona también de pasada una notable versión rusa del año 1986, *Denyat na vladetelite*, dirigida por Vladislav Ikononov (Cortés, 2019: 32).

⁸ Seguimos la traducción de la profesora Helena González Vaquerizo realizada sobre el poema original, editado por Pantelis Karakasis en el libro *Homenaje a Irene Papas* (38º Festival de Cine de Tesalónica, 1997: 7).



Θα γίνω ένα κουβάρι
φωτεινά σκοινιά:
Μην τραβήξεις την άκρη
και ξετυλιχθεί το φως μου!
Μη με ξετυλίξετε
και γίνω μια ευθεία!
Εστώ φωτεινή!
Μια γραμμή!
που έχει αρχή
...και τέλος...

(Ειρήνη Παπά, *Θεοδώρα*)

Me convertiré en un ovillo
de cuerdas luminosas:
¡No vayas a tirar del extremo
y se desenvuelva mi luz!
¡No me desenrosquéis
y me convierta en una línea recta!
¡Incluso luminosa!
¡Una línea!
que tiene principio
... y final...

LOS “PÉRFIDOS BIZANTINOS” DEL CINE TURCO

Desde el ámbito académico son varios los estudiosos que, en los últimos años, se han planteado un acercamiento a Bizancio a través del análisis de una amplia filmografía producida y consumida en suelo turco. Si repasamos la filmografía básica que acompaña el presente trabajo, anexada al final del mismo, comprobaremos que un número considerable de títulos son de nacionalidad rusa, polaca, búlgara o turca, razón por la que pueden resultarnos totalmente desconocidos.

En el caso concreto de Rusia y de Bulgaria, por ejemplo, la imagen que se ofrece al espectador acerca de Bizancio sirve frecuentemente de contrapunto para ensalzar las glorias nacionales, como puede verse en los filmes de Ludmil Staikov y Vladislav Ikononov, en los que los héroes locales se enfrentan a unos malvados Constantino IV y Nicéforo I, emperadores bizantinos del siglo IX (Marciniak, 2014: 251).

Por lo que respecta al cine turco, la primera incursión de temática bizantina la encontramos el año 1951 en el filme *Istanbul'un Fethi*, del director Aydin Arakon, quien, curiosamente, incidirá en los aspectos de la caída de Constantinopla más favorables al bando otomano, algo que se convertirá en un tópico a lo largo de los años hasta llegar a nuestros días. Sin embargo, hasta la década de los años 60 no volveremos a ver el Imperio Bizantino en producciones turcas. Esta nueva moda la implantará Yilmaz Güney, director turco-kurdo que llegó a ser galardonado con la Palma de Oro del Festival de Cannes. Éste, inspirándose en *cómics* pseudohistóricos, creará varias películas de aventuras protagonizadas por héroes como Battal Gazi, popular guerrero árabe del siglo VIII, que ha de hacer frente a los enemigos, personificados lógicamente por los bizantinos, como en la película *Aslanların Dönüsü* (El retorno de los leones, 1966), en la que el niño Gökseñ se vengará del asesinato de su padre a manos de los bizantinos (Güven, 2019: 94). En estos filmes de bajo presupuesto, que tanto éxito tuvieron en taquilla, la narración se simplifica hasta límites insospechables y la realidad histórica se ofrece completamente distorsionada ya que se potencia el romanticismo y las escenas de batallas, al estilo de los clásicos *westerns* del cine norteamericano (Scognamiglio & Demirham, 2005: 143). Los bizantinos aquí serán erróneamente identificados con los cruzados de Occidente (Bayri, 2013: 86) y servirán de contrapunto para ensalzar todavía más la figura del héroe.

Un aspecto que sí destaca en este tipo de películas de serie B es el gusto por cuidar la ambientación y el vestuario, muchas veces inspirados en los antiguos



mosaicos de Santa Sofía (Marciniak, 2014: 252). De igual forma, podemos constatar que en estos filmes se usa frecuentemente el Castillo de Rumeli, en Estambul, como set de rodaje (Güven, 2019: 95). Al igual que había ocurrido con el *péplum* europeo, en pocos años (1966-1974) proliferaron estos héroes de cartón-piedra bajo la dirección de artistas como Gürses, Yılmaz o Baytan, con argumentos de lo más variopinto, como las historias de cristianos y princesas bizantinas convertidos al Islam. Así, la corrupción de Bizancio refuerza todavía más el nacionalismo y el patriotismo de los héroes otomanos. Y, tras un paréntesis de más de veinte años, llegamos a una película que, por primera vez, se acerca a Bizancio en clave de comedia. *Kaphe Bizans* (Pérfidos bizantinos, 1999) es una parodia fresca e irreverente del escritor satírico Gani Müjde en cuya base estaría la reflexión sobre la relación entre Turquía y Occidente, ridiculizándose el heroísmo y la identidad nacional (Güven, 2019: 97). Su continuación, *Bizans oyunlari* (Juegos bizantinos, 2016), ahondará todavía más en la crítica, burlándose de las propias películas turcas sobre Bizancio, de forma que Müjde logrará repetir el éxito de taquilla de la primera.

Muy por encima de estas películas de humor encontraremos la superproducción *Fatih 1453* (2012) con la que su director, Faruk Aksoy, vuelve a abordar el tema de la caída de Constantinopla, esta vez desde el punto de vista de Oriente (Cortés, 2019: 41). Con un presupuesto de diecisiete millones de dólares, este filme está considerado el más caro de la historia del cine turco y, a la vez, el de mayor éxito en las taquillas, llegando a recaudar hasta tres veces más. En su guion se vuelven a repetir los estereotipos de los anteriores filmes turcos sobre Bizancio, de forma que el sultán Mehmed II aparece como la bondad personificada, llegando a perdonar la vida a todas las pobres gentes que se han refugiado en el interior de Santa Sofía, mientras que Constantino XI Paleólogo representa el hedonismo, la corrupción y la decadencia de un imperio que hace aguas por todas partes. De esta forma queda nuevamente patente la superioridad de los otomanos frente a los cristianos (Marciniak, 2014: 252), idea que se repetirá en la película *Fatih' in Fedaisi: Kara Murat* (2015), dirigida por Aytekin Birkon, y en la serie turca de cinco episodios *Fatih* (2018), construida a partir de la estética del *hit* de Faruk Aksoy.



BIZANCIO DESDE LA PERSPECTIVA NEOHELÉNICA

Mientras que el cine turco vuelve los ojos hacia la época de la decadencia del Imperio Bizantino a fin de reforzar la idea del “neo-otomanismo”, en Grecia no parece notarse este interés por redescubrir su glorioso pasado imperial hasta que, el año 1960, el director Ilias Paraskevas se embarca en el proyecto de llevar a la gran pantalla una curiosa hagiografía filmica centrada en Santa Casia de Constantinopla (Marciniak, 2014: 253). *Kasianí, hymnodós* (Casia la himnógrafa) será el título de esta película que va a marcar una época dominada por las nuevas versiones cinematográficas de las heroínas trágicas, como la *Antígona* (1961) de Yorgos Tsavelas o la *Electra* (1962) de Michael Cacoyannis. En ella veremos, por ejemplo, la famosa escena en la que el emperador Teófilo, acompañado por su madre adoptiva Eufrosine, se pasea por los jardines de palacio saludando a las jóvenes más bellas del imperio, que han sido convocadas para que el soberano escoja entre ellas a su futura esposa (Prieto, 2019: 13). Cuando observa a Casia, vestida de un blanco radiante, se dirige a ella sin dudarle, pero, antes de otorgarle la manzana dorada con la que la llevará al altar, la pone a prueba diciéndole que por una mujer vino la destrucción al mundo, haciendo alusión al pecado original y a Eva, la madre de todos los vivientes. Casia, por su parte, le contesta rápidamente que también es cierto que, gracias a una mujer, llegó la salvación a todos los hombres, refiriéndose abiertamente a la Theotokos, de la que ella siempre fue ardiente defensora, en una época crítica marcada por la iconoclasia. Teófilo, airado contra la joven poetisa, dará media vuelta y convertirá en emperatriz a otra joven, llamada Teodora, de forma que la protagonista terminará consagrándose a Dios en un convento, fundando finalmente su propia orden religiosa, lo cual le permitirá simultanear la vida contemplativa y la oración con la composición literaria (Prieto, 2019: 24).

Este *biopic* sobre la mayor poetisa de Bizancio del siglo IX, que llegó a ser considerada como “la Safo bizantina”, se basó en una obra de Kostas Papageorgiou y contó con un vestuario nada desdeñable diseñado por Spyros Vassiliou. Sin embargo no gozó del aplauso del público y quedó muy pronto olvidado, como ejemplo mediocre de cine de temática religiosa (Agathos & Papadopoulos, 2016: 253).

Algo similar podemos decir que ocurre con el filme *Byzantini rapsodía* (1968), que, a pesar de ser preseleccionada para representar a Grecia en los premios Oscar de Hollywood (Valverde, 2012: 269), hoy parece estar completamente olvidada. Este drama romántico nos cuenta la relación incestuosa entre la emperatriz Zoé⁹

⁹ Se trata de Zoé Porfirogénita, un personaje fascinante que inspiró una espléndida novela de Margarita Liberaki sobre la que el director Michael Cacoyannis redactó en inglés un guion cinematográfico que, finalmente, no pudo llevar al cine por causas económicas. La actriz que la encarnaría sería Irene Papas y la escenografía correría a cargo de Dionysis Fotópoulos, con el que había estado buscando localizaciones en iglesias bizantinas (Christos Sifkos, *Mijalis Kakogiannis: Se proto plano*, Psychogios, Athens, 2009: 268).



y el jefe de la guardia de Monemvasiá en un momento (año 1000) en el que, por superstición, se creía que vendría el fin del mundo. Esa es la razón por la que la protagonista abandona a su esposo, Basilio II, y se entrega a su amante. La película, con un guion bastante inconsistente (Chrysosgelos, 2019: 267), fue bien dirigida por Yorgos Skalenakis, contando, en su reparto, con actores como Thodoros Roubanis, Betty Arvaniti y Kostas Karrás, aunque el aspecto más loable es la reconstrucción de los vestuarios y los decorados realizada por el prestigioso escenógrafo Dionysis Fotópoulos (Karalis, 2012: 215), que se especializará pronto en el antiguo drama ático, trabajando a las órdenes de Jules Dassin, Michael Cacoyannis o Théo Angelopoulos.

Lo cierto es que, desde la instauración del Estado de la Grecia Moderna, el pasado bizantino se interpretó, con ambivalencia y ambigüedad, como sinónimo de un lejano imperio medieval teocrático, pero, curiosamente, tras el golpe de los Coroneles empezaron a proliferar, en el cine y en las series de televisión, nuevas producciones fílmicas que encontraron en Bizancio un apoyo ideológico para el régimen dictatorial, que durará desde el año 1967 hasta el 1974 (Paschalidis, 2013: 53 y Agathos & Papadopoulos, 2016: 244). Así, los telespectadores griegos consumirán con interés los 116 episodios de que constó la serie *En touto nika* (1973), que se construyó sobre un espléndido guion de Nikos Foskolos y de Kostas Andritsos, encargados, además, de la dirección. Alabada unánimemente por los intelectuales del momento y por el público en general, y premiada por la Iglesia Ortodoxa (Valverde, 2012: 270), llama la atención la fiel recreación histórica de la biografía de Constantino el Grande (Kostas Karrás) y de su madre, Santa Helena (Gelly Mavropoulou), frente a la vida cotidiana de los oficiales, los soldados, los mártires cristianos y las gentes del pueblo, contando con unos decorados muy realistas, obra nuevamente de Dionysis Fotópoulos, que reconstruye para la pequeña pantalla las tabernas, castillos, torres y tronos de la época.

Después de los dos años de emisión que duró esta serie, Pavlos Matesis, sobre un guion propio de alto lirismo basado en una famosa novela de Alexandros Papadiamantis, dirigió *I gyftopoula* (1974), de cuarenta y ocho episodios, en la que se narra el amor entre dos jóvenes en el contexto de la Caída de Constantinopla. Lo más interesante para nosotros, quizás, sea la aparición de un personaje histórico tan relevante como Georgios Gemistós, más conocido como Pletón, el gran humanista del siglo XV. La acción nos trasladará a Laconia, donde veremos al filósofo preocupado por la invasión otomana, luchando denodadamente por restablecer el paganismo clásico griego, una idea que se repetirá en otras películas griegas posteriores.

El año 1977 Nikos Foskolos volverá a dirigir una nueva serie de cincuenta y cuatro episodios, *Pórfira kai aima*, basándose en la novela de Kostas Kyriazis *Romanos Diógenes* (1974), Premio de la Academia de Atenas, que presenta una recreación realista de la ambigua atmósfera del Bizancio del siglo XI, caracterizado por las intrigas palaciegas (Agathos & Papadopoulos, 2016: 249). La trama se centra en la biografía del famoso general que prepara una revolución interna contra la emperatriz Eudoxia, una vez muerto el marido de ésta, Constantino X Doukas. Al final ambos se enamoran y terminarán casándose, por lo que Romano Diógenes accederá al trono y tendrá que hacer frente a la amenaza turca. Después de la derrota de la armada bizantina en la Batalla de Manzikert (1071), Romano será destronado y asesinado.



Eudoxia, por su parte, será exiliada y accederá al trono su propio hermano. Fiel a la novela en su tema y en los personajes, esta nueva serie televisiva, subtitulada como “Un retorno dramático a Bizancio”, a pesar de utilizar un vocabulario pomposo y denotar cierto manierismo en la dirección de los actores, tuvo bastante éxito entre los espectadores, que, al tiempo que se entretenían aprendían algo más sobre su pasado, viendo desfilar en escena a figuras tan ilustres como la del filósofo Miguel Pselo, encarnado por el actor Dimitris Myrat.

De ese mismo año es la coproducción greco-francesa *Byzantio, Yorti Kalendarion 976*, de Roviros Manthoulis y Yorgos Mijailidis. Estrenado el día de Año Nuevo, este telefilm es básicamente un musical de corte histórico en el que se recrea una típica celebración de las *Kalendas* en el Bizancio del año 976. Sobre un bello guion escrito por el dramaturgo Iákovos Kambanellis, veremos en la pequeña pantalla a conocidos actores griegos como Yiannis Vogiatzis, Thanasis Vengos, Despo Diamantidou, Katia Dandoulaki o Thimios Karakatsanis recitando, cantando y bailando unos animados temas compuestos por Stavros Xarchakos, que no reconstruyen con rigor la música de la época sino que reproduce tonos populares griegos. Los 250 trajes y los mil metros cuadrados de esta producción se deben otra vez a Dionysis Fotópoulos, que sabe lograr, como ningún otro director artístico, una perfecta simbiosis entre realismo y belleza plástica (Agathos & Papadopoulos, 2016: 251).

Una última serie de trece episodios y ya a color, *Alexios Kallergis* (1984), centrada en la vida de Alejo, el conocido legislador del siglo XIII, presentado como precursor de los revolucionarios del siglo XIX que lucharon por la liberación de Creta del yugo veneciano, tuvo menor fortuna que las anteriores producciones y marcó el fin de los seriales inspirados en el Imperio Bizantino.

Sin embargo, en los últimos años, Grecia ha dado tres bellos ejemplos de recreación histórica fidedigna a través del cine de autor. El primer título que queremos destacar es *Doxobous* (1987), de Fotos Lambrinos, un acercamiento realista, con un estilo casi documental, que dibuja la vida cotidiana de los campesinos del Bizancio del siglo XIV, presentándonos su interacción con los siervos, los monjes y los clérigos (Chryssogelos, 2019: 268). Además, la preciosa imaginería del paisaje de Macedonia, fotografiada por Yorgos Arvanitis, unida a una música evocadora va creando en el espectador cierto aire de misticismo. En el filme no veremos Constantinopla ni la corte imperial, así como tampoco al emperador Andrónico II y a su nieto Andrónico III, futuro emperador de Bizancio, que protagonizan una cruenta guerra civil que sirve de contexto histórico para el desarrollo de la trama. El guion de la película, que deja ver un serio trabajo de investigación previo realizado por el propio director junto al arqueólogo Panos Theodoridis, refleja la descentralización gradual del gobierno de Bizancio con la formación de pequeñas unidades administrativas lideradas por arcontes que desarrollan sobre la población un tipo de economía casi feudal (Chryssogelos, 2019: 275). En escena veremos comunidades multiétnicas y nuevamente el conflicto de los herejes frente a una Iglesia Ortodoxa decadente, ofreciendo una profunda reflexión sobre el poder y la opresión mediante una narrativa a veces algo confusa y elíptica, algo muy frecuente en la cinematografía helénica de los años 80 del pasado siglo (Chryssogelos, 2019: 277). Esta superproducción, típica obra artística del llamado Nuevo Cine Griego, a pesar de no funcionar bien en taquilla, ganó



cuatro premios del Festival de Cine de Tesalónica, que premió sobre todo la fotografía y la dirección artística, que presentan reminiscencias indudables, en cuanto a atmósfera y a estética, de los films de Sergei Parajanov y de Andrei Tarkovsky (Agathos & Papadopoulos, 2016: 253).

En la misma línea de intentar ofrecer al espectador una deconstrucción filmica sobre las ideas del Helenismo y de la identidad del pueblo griego, encontramos *Dyo ilioi ston ouranó* (1991), una interesante coproducción entre Grecia, Chipre y Francia dirigida y escrita por Yorgos Stambulópulos. La acción se sitúa en el año 359, durante el reinado de Teodosio I. En Antioquía, el actor Timoteo representa *Las bacantes* de Eurípides, arremetiendo constantemente contra el emperador y los clérigos cristianos. El magistrado Lázaro de Capadocia, el equivalente al personaje de Penteo en la tragedia griega, lo persigue sin descanso, pero Dioniso lo liberará milagrosamente y lo salvará de una muerte segura (Soldatos, 2010: 26). Lo más interesante de este filme, que fue premiado en los Festivales de Alejandría y de Tesalónica, es la forma con la que se nos presenta esta dualidad entre el espíritu griego y la intolerancia y el oscurantismo religioso, incluyendo secuencias de diversas partes de la tragedia de Eurípides en las que veremos la ejecución de los cantos corales (Kyriakos, 2016: 206). Esta tensión entre gentiles y cristianos será la piedra angular de otras películas posteriores como *De reditu* (2004, Claudio Bondi), un viaje simbólico hacia el neopaganismo con tonos pesimistas centrado en Rutilio Namanciano, el último poeta pagano de la Roma del siglo V (Lapeña, 2019: 300), y *Ágora* (2009, Alejandro Amenábar), que nos traslada a la Alejandría de finales del siglo IV, en la que desarrolla su labor científica la matemática Hipatia.

Finalmente, queremos citar un último largometraje, *Oi teatrines* (2003), del director Panagiotis Portokalakis, que narra el amor entre una actriz (Antonina) y el hijo de un poderoso general durante la Edad Media Griega. En este caso se trata de una pequeña producción cinematográfica que tampoco tuvo una gran repercusión en el mercado internacional pero que destaca por una exquisita reconstrucción de la vida cotidiana de Bizancio cargada de gran realismo (Agathos & Papadopoulos, 2016: 255).

NUEVAS RELECTURAS Y PERSPECTIVA ACTUAL

Para finalizar nuestro breve recorrido por la filmografía sobre Bizancio queremos citar algunas de las producciones televisivas que actualmente siguen transmitiendo ecos de su historia y de su cultura. Siguiendo los pasos de las grandes superproducciones de la épica digital, inaugurada por *Gladiator* (2000), que recrearon una vez más episodios históricos como la destrucción de Troya, las conquistas de Alejandro Magno, la batalla de las Termópilas o novelas históricas antiguas como *Espartaco*, *Quo vadis* y *Los últimos días de Pompeya*, las grandes productoras televisivas han apostado por series que, a través de distintas temporadas, ofrecen al espectador una compleja trama expuesta con bastante mayor rigor histórico y con una ambientación realista. Sin embargo, igual que sucedía con las antiguas películas de aventuras, muchas veces se sacrifica la coherencia del guion para subrayar las historias de amor o las escenas bélicas, cada vez más explícitas.



Aprovechando el éxito de la película turca *Fetih 1435*, otros países preparan sus distintas aproximaciones a Bizancio y sus periferias, como sucede con el docudrama *Cyryl a Metodej Apostolvé Slovanu* (2013), una coproducción que engloba a Chequia, Eslovaquia, Eslovenia y Rusia, donde se reconstruye el ambiente de la Europa Oriental en el siglo VIII. Por su parte, la serie rusa de ocho episodios *Sofya* (2016) desarrolla pormenorizadamente la biografía de Zoé Paleóloga, abuela de Iván el Terrible, mientras que en la quinta temporada de *Vikings* (2017) podemos ver, como curiosidad, una breve escena en la que la poetisa Cassia canta en una reunión mantenida por los bizantinos con los vikingos.

Quizás nos encontremos en un momento decisivo en el que los productores del cine y de la televisión vuelvan sus ojos a Bizancio para ofrecer a los espectadores recreaciones más inteligentes del milenio bizantino, aprovechando la orientación y los consejos de los grandes especialistas en los estudios bizantinos.

La visión distorsionada que el cine nos ha transmitido de aquella civilización ha estado marcada por prejuicios morales y, sobre todo, por un gran desconocimiento de la realidad histórica. Desde las primeras cintas del cine mudo hasta las últimas superproducciones épicas, pasando por el *péplum*, las hagiografías y los filmes cómicos, Bizancio todavía no ha encontrado su lugar en el cine, si exceptuamos los escasos ejemplos que hemos comentado de cine de autor surgidos en Grecia. En cuanto a las periferias, el mundo de la iconografía y del monacato ha sido especialmente fructífero en la obra fílmica de cineastas de todo el mundo, como queda demostrado con joyas como *Simón del desierto* (1965, Luis Buñuel), *Andrei Rublev* (1966, Andrei Tarkovsky) y *Sayat Nova* (1969, Sergei Parajanov) o como los filmes que incluyen hermosas animaciones *La batalla de Kerzhenets* (1971, Yuriy Norshten - Ivan Ivanov Vano) y *Meteora* (2012, Spiros Stathoulopoulos). El legado bizantino es inmensamente rico, de ahí que esperamos que siga sugiriendo nuevas relecturas que podamos ver pronto en nuestras pantallas. Sin lugar a dudas, la Teodora cinematográfica del siglo XXI está todavía por llegar...



FILMOGRAFÍA

- Les torches humaines / Justinian's Human Torches 548 A. D.* 1908, Georges Méliès
Teodora imperatrice di Bisanzio 1909, Ernesto Maria Pasquali
Justinian and Theodora 1910, Otis Turner
Théodora 1912, Henri Pouctral
L'Agonie de Byzance 1913, Louis Feuillade
In hoc signo vinces 1913, Nino Oxilia
Teodora 1914, Roberto Roberti
Giuliano l'Apostata 1919, Ugo Falena
Teodora 1921, Leopoldo Carlucci
L'Apocalisse 1946, Giuseppe Maria Scotese
Istanbul'un Fethi 1951, Aydin Arakon
Teodora imperatrice di Bisanzio 1954, Riccardo Freda
Kassiani 1960, Ilias Paraskevas
Constantino il Grande 1961, Lionello De Felice
Byzance 1964, Maurice Pialat
Simón del desierto 1965, Luis Buñuel
Sette contro tutti 1965, Michele Lupo
Andrei Rublev 1966, Andrei Tarkovsky
Yedi Dagin Aslani 1966, Yilmaz Güney
Aslanlarin Donusu 1966, Yilmaz Güney
L'Armata Brancaleone 1966, Mario Monicelli
Bizansi Titreten Yigit 1967, Muharrem Gürses
Kampf um Rom 1968, Robert Siodmak
Byzantini rapsodia 1968, George Skalenakis
Sayat Nova 1969, Sergei Parajanov
Secha pri Kerezhentse 1971, Yuriy Norshteyn, Ivan Ivanov-Vano
Battal Gazi Destani 1971, Atif Yilmaz
Battal Gazi'nin intikami 1972, Natuk Baytan
Kara Murat: Fatih'in Fermani 1972, Natuk Baytan
Fratello sole, sorella luna 1972, Franco Zeffirelli
En touto nika 1973-1974, Nikos Foskolos & Kostas Andritsos (TV)
I gyftopoula 1974, Pavlos Matesis (TV)
Battal Gazi'nin Oglu 1974, Natuk Baytan
Byzantio-Yorti Kalendon 976 1976, Yorgos Mijailidis (TV)
The Message 1976, Moustapha Akkad
Porfyra kai aimas 1977-1978, Nikos Foskolos & Kostas Andritsos (TV)
681: Velichieto na hana 1981, Ludmil Staikov
Khan Asparuh 1981, Ludmil Staikov
Alexios Kallergis 1984, Kyros Rossidis (TV)
Rus iznachalnaya 1986, Gennadi Vassilyev
Denyat na vladetelite 1986, Vladislav Ikononov
Doxobus 1987, Fotos Lambrinós
Dyo ilioi ston ourano 1991, Yorgos Stambulópulos



Ku atma Altında A k 1997, Ersin Pertan
Kahpe Bizans 1999, Gani Müjde
Oi theatrines 2003, Panagiotis Portokalakis
Tirante el Blanco 2006, Vicente Aranda
East of Byzantium: War Gods and Warriors Saints 2009, Roger Kupelian
 & William Martens
Fatih 1453 2012, Faruk Aksoy
Meteora 2012, Spiros Stathoulopoulos
Cyril a Metodej Apostolové Slovanu 2013, Petr Nikolaev
Fatih'in Fedaisi: Kara Murat 2015, Aytekin Birkon
Bizans oyunlari / Geym of Bizans 2016, Gani Müjde
Softya 2016, Aleksei Andrianov (TV)
Fatih 2018, Cevdet Mercan (TV)
Vikings 2013-19 (TV)

RECIBIDO: enero 2020; ACEPTADO: febrero 2020.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGATHOS, Th. & PAPADOPOULOS, Y. G. S. (2016): «Imperial palaces and village huts: Byzantium in Greek cinema and television», *Mediterranean Chronicle* 6: 243-258.
- BALBO, L. (1998): «Turkish délices», *CinémAction* 89 (4): 91-94.
- BAYRI, B. K. (2006): «Byzantium as represented in the Turkish cinema», en HAARER, F. K. & JEFFREYS, E. (eds.), *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies. London 21-26 August 2006, vol. 2: Abstracts and Communications*, London, pp. 42-43.
- BAYRI, B. K. (2013): «Contemporary perception of Byzantium in Turkish cinema: the cross-examination of Battal Gazi films with the *Battalname*», *Byzantine and Modern Greek Studies* 37 (1): 81-91.
- CANO ALONSO, P. L. (2014): *Cine de Romanos: Apuntes sobre la tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico*, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, Madrid.
- CARLA, F. (2013): «Prostitute, Saint, Pin-Up, Revolutionary: Theodora in 20th-Century Italian Reception», en KNIPPSCHILD, S. & GARCÍA MORCILLO, M. (eds.), *Seduction and Power: Antiquity in the Visual and Performing Arts*, Bloomsbury, London-New York, pp. 243-262.
- CHRYSOGELOS, K. (2019): «The Byzantine Heritage in Greek Cinema: the (almost) lone case of Doxobous (1987)», en SLOOTJES, D. & VERHOEVEN, M. (eds.), *Byzantium in Dialogue with the Mediterranean. History and Heritage*, Brill, Leiden-Boston, pp. 267-283.
- CONCA, F. (2009): «Teodora, tra skene e palcoscenico», *Koinonia* 33: 47-60.
- CORTÉS ARRESE, M. (2019): *Vidas de cine: Bizancio ante la cámara*, Catarata, Madrid.
- DE ESPAÑA, R. (2009): *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*, T&B, Madrid.
- DE ESPAÑA, R. (2017): *De héroes y dioses. 50 películas sobre la Antigüedad*, UOC, Barcelona.
- GARCÉS ESTALLÓ, I. & MONTSERRAT, J. D. (2019): «El viaje a ninguna parte: las carreras de carros de la Antigüedad vistas por el cine», en LAPEÑA MARCHENA, Ó. (ed.), *El cine va de viaje*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 30-52.



- GÜVEN AKDOĞAN, Ö. (2019): «The Parody of Byzantium in the Turkish cinema: The perfidious Byzantium and Byzantine intrigues», en DİNÇER, S. E. (ed.), *Research and Reviews in Social, Human and Administrative Sciences*, Gege Akademi, Ankara, pp. 89-102.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D. (2014): *Breve historia de Bizancio*, Alianza, Madrid.
- KARALIS, V. (2012): *A History of Greek Cinema*, Continuum, New York.
- KYRIAKOS, K. (2016): *Epithymies kai Politiki. I Queer Historia tou Ellinikou Kinimatografou*, Aigokeros, Athens.
- LAPEÑA MARCHENA, Ó. (2019): «De viaje por el siglo V d.C.: *De Reditu* (C. Bondi, Italia, 2004); el Bajo Imperio en el cine», en LAPEÑA, Ó. (ed.), *El cine va de viaje*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 275-309.
- LILLO REDONET, F. (2011): «Enseñar la civilización bizantina a través del cine», *Methodos. Revista de didáctica dels estudis clàssics* 0: 1-7.
- MARCINIAK, P. (2014): «And the Oscar goes to... the Emperor! Byzantium in the cinema», en NILSSON, I. & STEPHENSON, P. (eds.), *Wanted: Byzantium. The Desire for a Lost Empire. Studia Byzantina Upsaliensia 15*, Uppsala Universitet, Uppsala, pp. 247-255.
- MORENO JURADO, J. A. (2017): *De Bizancio a la Grecia contemporánea. Estudios sobre literatura griega*, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada.
- PASCHALIDIS, G. (2013): «Entertaining the Colonels: Propaganda, Social Change and Entertainment in Greek Television Fiction, 1967-1974», en GODDARD, P. (ed.), *Popular Television in Authoritarian Europe*, Manchester University Press, pp. 53-70.
- PRIETO DOMÍNGUEZ, Ó. (2019): *Casía de Constantinopla. Poemas*, Cátedra, Madrid.
- SALVADOR VENTURA, F. (2015): «La Teodora fílmica de 1954: una emperatriz cristiana y del pueblo», en LAPEÑA MARCHENA, Ó. & PÉREZ MURILLO, M. D. (eds.), *El poder a través de la representación fílmica*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 311-325.
- SCOGNAMILLO, G. (1998): «Türk Sinemasında Bizans Oyunları», *Sanat Dünyamız. Özei Bizans Saymı* 69-70: 155-163.
- SCOGNAMILLO, G. & DEMIRHAN, M. (2005): *Fantastik Türk Sineması*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- SOLDATOS, Y. (2010): *Historia tou ellinikou kinimatografou*, Aigokeros, Athens.
- SOLOMON, J. (2002): *Peplum. El Mundo Antiguo en el cine*, Alianza, Madrid.
- VALVERDE GARCÍA, A. (2012): «Grecia antigua en el cine griego», *Thamyris n. s.* 3: 251-271.



RECENSIONES

Luis UNCETA GÓMEZ; Carlos SÁNCHEZ PÉREZ (eds.), *En los márgenes de Roma. La Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea*, Madrid, UAM Ediciones-Los libros de la Catarata, 2019. 302 pp.

Este volumen es fruto de las jornadas realizadas el 26 y 27 de octubre de 2017 en la UAM por el proyecto de investigación “*Marginalia Classica Hodierna*. Tradición y Recepción clásicas en la cultura de masas contemporánea” (FFI2015-66942-P. MINECO/FEDER). El propósito del proyecto es ahondar en el estudio de las interacciones entre el legado romano y algunas manifestaciones de la llamada “cultura popular” o “cultura de masas”, tema que ha sido incorporado solo muy recientemente al ámbito académico. En los estudios de Tradición Clásica, centrados sobre todo en las obras literarias de la alta cultura, se comenzó hace ya algunos años a incluir trabajos de investigación sobre el cine y su relación con el Mundo Clásico que hoy en día están sólidamente asentados y dan lugar a multitud de publicaciones. Sin embargo, fue más difícil ampliar el campo de la Tradición Clásica a otras manifestaciones de la cultura popular como el cómic, la música contemporánea, los juegos de mesa, los videojuegos o los bestsellers, parcelas menospreciadas durante mucho tiempo, a pesar de que por su alcance a un público masivo son, en muchas ocasiones, la única (o, al menos, la más inmediata) relación que los profanos tienen con el Mundo Antiguo. Este libro es un buen ejemplo de la progresiva consolidación de este tipo de trabajos, realizados con solvencia científica y que no tienen nada que envidiar a los que versan sobre la alta literatura. Es más, con la introducción del concepto de Recepción Clásica se ha modificado el método

tradicional de mera constatación de desviaciones de la “norma” de este tipo de productos culturales. Ahora lo que importa no es tanto en qué difieren estas representaciones de sus modelos clásicos, sino cuáles son las razones que han llevado a estas diferencias o reelaboraciones y nuevas formas de apropiación. Pienso que para este tipo de estudios es válido también lo que se dijo desde un principio del “cine de romanos”: hablan más de los códigos culturales de su tiempo de producción que de los aspectos de la Civilización Clásica que pretenden ilustrar. Precisamente a la discusión de la presencia de los clásicos en el mundo contemporáneo se dedica el primer capítulo del libro que actúa a modo de introducción y marco teórico: “El epítome como representación del original. Algunos ejemplos del diálogo posmoderno con la Antigua Roma” (pp. 17-35) a cargo de Luis Unceta Gómez, de la UAM, uno de los editores del volumen, que propone un novedoso modelo no lineal para el análisis de los clásicos en la cultura popular contemporánea.

Los capítulos 2, 3 y 4 se agrupan bajo el epígrafe “Guerras e imperialismo”. El 2, titulado: “Heavy Rome-Roma de metal. La imagen de Roma en el Heavy metal y el Metal” (pp. 39-62) escrito por Helena González-Vaquerizo (UAM) ahonda en la imagen plural que este género musical proyecta de la antigua Roma subrayando tanto sus aspectos gloriosos como los momentos de decadencia. La Roma imperial es preferida por este género que busca el empoderamiento, tanto el del opresor como el del oprimido y que utiliza la Antigüedad con fines ideológicos. Cristóbal Macías Villalobos en el capítulo 3, “Videojuegos de romanos: entre la realidad y la ficción” (pp. 63-85), analiza el tratamiento de la historia en tres de los videojuegos de tema romano más populares:



Rome: *Total War* (2004), *Shadow of Rome* (2005) y *Ryse; Son of Rome* (2013-2014), así como los *mods* de *Rome: Total War* del fenómeno fan *Iberia: Total War* y *Europa Barbarorum*. Los creadores de los videojuegos, como es lógico, no tienen como objetivo prioritario la fidelidad a los hechos históricos, aunque sí hay una preocupación mayor en los *mods*. Sin embargo, según Macías Villalobos, pueden ser aprovechados con un fin docente para despertar el interés de un alumnado por lo general desmotivado. En el capítulo 4 “Imperios fantasmáticos. La Roma imperial en *Mundodisco* de Terry Pratchett” (pp. 86-105), a cargo de Juliette Harrisson (Newman University, Birmingham) y Martin Lindner (Georg-August-Universität Göttingen), propone que la versión de Roma en esta serie de novelas es “un reflejo de la propia identificación personal británica: la asociación mental del (antiguo) Imperio británico con el Imperio romano y los “dolores fantasmáticos” generados por su pérdida”.

“Roma espectacular” es el epígrafe general que agrupa a los capítulos 5, 6 y 7. En el 5 “Danzas de alteridad. Mujeres “bombásticas” y cine de romanos” (pp. 109-133) Zoe Alonso Fernández (UAM) analiza la forma y el contenido ideológico de las danzas típicas y tópicas que sazonan las películas de romanos. El 6 y el 7 tienen al comediógrafo Plauto como nexo común. Leonor Pérez Gómez (Universidad de Granada) estudia la recepción de las comedias plautinas en Broadway y Hollywood a través de “Transformaciones de las máscaras de la comedia plautina en *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* de Richard Lester” (pp. 134-150), mientras que Rosario López Gregoris (UAM) valora la aparición del comediógrafo latino en dos novelas históricas bien distintas: *Sónnica, la cortesana* (Vicente Blasco Ibáñez, 1901) y *Africanus: el hijo del cónsul* (Santiago Posteguillo, 2006) en su trabajo “Plauto. Personaje de novela histórica” (pp. 151-176).

Los capítulos 8 a 11 responden al epígrafe de “Las grandes figuras” y presentan análisis y enfoques variados. El 8 lleva el provocador título “¿Contratarías a Eneas como Director general de tu empresa?” (pp. 179-199). Su autor, José María Peláez Marqués (Universidad Francisco de Victoria) somete al héroe romano a una evaluación para el puesto directivo con los parámetros de un

proceso de selección de personal actual valorando sus puntos fuertes y sus flaquezas. Los capítulos 9 y 10 están consagrados a la figura de Julio César; el 9 “Julio César en viñetas: una vida de cómic” (pp. 200-223) a cargo de Julie Gallego (Université de Pau et des Pays de l’Adour) expone su fortuna en los cómics siguiendo los episodios de la vida del insigne romano y su plasmación en viñetas, mientras que el de Jesús Bartolomé Gómez (Universidad del País Vasco) se dedica a su presencia televisiva: “La ficcionalización de los personajes históricos en la serie de televisión *Spartacus*: el ejemplo de Julio César” (pp. 224-241). La figura de Espartaco y su época es el tema de “Imágenes de Roma en un bestseller reciente sobre Espartaco (*Spartacus*. Ben Kane. 2012-2013)” (pp. 242-260) escrito por Antonio M^a Martín Rodríguez (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria) que da cuenta de cómo llega el imaginario romano a un público amplio a través de novelas de grandes ventas.

El último apartado del libro de título “El poder del latín” agrupa dos trabajos sobre el uso del latín como lengua de poder mágica en obras de ficción literaria, una de hace un siglo y otra de actualidad. Ana González-Rivas Fernández (UAM) en “M. R. James: el latín y el poder de lo sobrenatural” (pp. 263-282) analiza el uso de las citas en latín en las obras de ese autor (1862-1936). Por parte, Carlos Sánchez Pérez (UAM), el otro editor del libro, se ocupa de “El latín como lengua mágica en las novelas de Harry Potter” (pp. 283-299), un tema de gran relevancia por su repercusión en los jóvenes lectores de nuestro tiempo, para muchos de los cuales ese extraño latín será casi el único acercamiento a la lengua latina que tendrán en su vida.

Dada la variedad temática de los trabajos se ha optado por colocar las abundantes notas y la bibliografía específica al final de cada capítulo para una mayor comodidad. En suma, estamos ante un conjunto de trabajos que cumplen con creces la función de mostrar y reivindicar que la imagen de Roma está muy presente en la cultura de masas contemporánea.

Fernando LILLO REDONET
IES San Tomé de Freixeiro (Vigo)

Fortunatae n° 31, 2020 (1): 245-246
DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.11>

V. M. RAMÓN PALERM - G. SOPEÑA GENZOR - A. C. VICENTE SÁNCHEZ (eds.), *Irreligiosidad y Literatura en la Atenas clásica*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, 426 pp. (Série *Humanitas Supplementum*. Estudos Monográficos, 50).

La publicación, avalada por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad de España, se incluye en el Proyecto de Investigación FFI2011-26414, *Irreligiosidad, agnosticismo y ateísmo en la Grecia Antigua: Literatura griega en la Atenas del siglo V*.

Los investigadores que componían ese Proyecto repararon en la escasez de monografías referentes al objetivo a que está dedicado este libro y vieron que éstas eran bastante dispares, pues no hay ni siquiera acuerdo generalizado sobre la tensión «religiosidad»/ «irreligiosidad» en el periodo estudiado. Por todo ello, creyeron necesario aportar un nuevo enfoque de los datos, viendo que la irreligiosidad y el ateísmo en dicha época tienen muchos puntos de contacto.

La publicación consta de cinco partes de las que señalaré lo más sobresaliente.

1. El prólogo («Irreligiosity in fifth-century Athens») lo escribe M. Domingo Gygax, Professor of Classics (Princeton University) (pp. 11-14), quien indica que el volumen no pretende contestar a preguntas amplias como la del significado del ateísmo en la Atenas del siglo V, sino ofrecer los materiales para poder responder a éstas y otras interrogantes.

2. El prefacio (15-18) corre a cuenta de Ramón Palerm, Catedrático de Filología Griega de la Universidad de Zaragoza, que expone minuciosamente el cuadro general del volumen.

3. Sigue la «Irreligiosidad y Literatura en Atenas. Actualización científica», (19-68) obra también de Ramón Palerm. Partiendo de la recopilación del profesor polaco M. Winiarczyk («Methodisches zum antiken Atheismus», *RbM* 133 (1990), 1-15), el estudio examina las contribuciones más relevantes desde 1991 hasta 2016, ateniéndose al drama, oratoria e historiografía, con algunas observaciones sobre los Sofistas. El investigador, pues, examina, primero, a Protágoras, Pródico y Critias; pasa al drama: primero la tragedia (Esquilo, Sófocles y Eurípides), luego,

el drama satírico, y, a continuación, la comedia aristofánica; entra en la oratoria (Gorgias, Antífonte y Andócides); y, por último, en la historiografía (Heródoto y Tucídides).

4. Es la parte más amplia de todas: «Irreligiosidad y literatura. Comentarios» (63-292), por lo que indicaré sus sucesivas subdivisiones, ateniéndome al volumen.

4.1. Tragedia (65-150). La desarrolla la profesora A. C. Vicente Sánchez, Profesora titular de Filología Griega de la Universidad de Zaragoza, la cual expone ocho pasajes de Esquilo (*Persas*, 807-831; *Siete contra Tebas*, 437-446, 529-532; *Suplicantes*, 418-422; 919-923; *Euménides*, 149-154; 269-272; *Prometeo encadenado*, 937-948), siete de Sófocles (*Ayax*, 764-777, 1342-1345; *Antígona*, 198-210; *Edipo rey*, 1340-1346; 1378-1385; *Electra*, 121-126; *Edipo en Colono*, 275-288) y ocho de Eurípides (*Hipólito*, 1-8; *Heraclidas*, 69-79; *Hécuba*, 787-808; 1232-1239; *Ifigenia entre los tauros*, 939-948; *Helena*, 1137-1150; *Bacantes*, 39-48; 992-1016; 1292-1305), ofreciendo el texto con indicación de la edición seguida, acompañado de *variae lectiones*, *loci similes*, traducción y un amplio comentario. Esta distribución se mantiene asimismo en los cuatro apartados sucesivos.

[Tanto en este punto como en 4.3, he ordenado los pasajes de acuerdo con un cierto criterio cronológico. Dentro de una selección tan abundante e interesante de textos me concentro obligatoriamente en unos pocos, por lo que recojo, entre corchetes y tipo menor, alguna secuencia digna de atención especial. Esquilo: en *Persas* la sombra del muerto Darío, mediante los vocablos *hýbris* y *áttheos*, subraya las ofensas cometidas por los invasores, acciones que los dioses no dejarán impunes; en *Prometeo*, el propio protagonista, incita a Hermes a venerar, rogar y halagar al que tiene el poder, al mismo tiempo que lo tilda de «servidor del nuevo tirano»; el Coro de *Suplicantes* se dirige al rey Pelasgo señalando claramente lo que ha de hacer un próximo piadoso; Eteocles, en *Siete contra Tebas*, transmite cómo Capaneo «incumple el honor debido a los dioses» (*theoús atzōn*); *Euménides* nos muestra a las Erinis recriminando a Apolo por proteger a un impío, «amargo para sus padres», y definiendo, después, la «impiedad», con lo que tienen argumento suficiente para decidir la culpabilidad de Orestes. Sófocles: el Coro de *Electra* le dice a ésta que su madre «había eliminado a Agamenón del modo más impío (*atheótata*)»; a su vez, el personaje central de *Edipo rey* recuerda



la ocasión en que había pedido que todos expulsaran «al impío» (*asebê*), al señalado por los dioses como profanador, a quien era de la estirpe de Layo; en cambio, el viejo rey, en el exilio, dentro de *Edipo en Colono*, proclama que ha llegado allí, a Colono, como «sagrado y piadoso» (*hierôs eusebês te*), y, además, en calidad de portador de un beneficio para los ciudadanos. Eurípides: Afrodita, en *Hipólito*, afirma que favorece a «quienes veneran» (*sebontas*) su poder, insistiendo en que los dioses se alegran cuando son honrados (*timómenei*) por los humanos; Yolao, en *Heraclidas*, alude a la «deshonra de los dioses» (*theôn atimía*); en *Hécuba*, la protagonista expone de forma paradigmática la oposición entre «sagrado»/«sacrilego» (*hósios/anósios*), así como que Poliméstor no fue «ni piadoso ni leal» (*out' eusebê... oúte pistón*) con quien debió serlo; Dioniso, en el prólogo de *Bacantes*, indica que Penteo mantiene una lucha contra la divinidad (*theomachêi*) respecto a sus ritos, y, por su lado, el Coro habla del indicado como de quien está «al margen de la divinidad, de la ley y de la justicia» (*áttheon ánomon ádikon*)

4.2. Drama satírico (151-153), también a cargo de Vicente Sánchez. Se concentra en *Cíclope*, 316-321.

[El Cíclope ridiculiza la creencia en la divinidad, sostiene que «el dinero es dios para los sabios» (*ho plouîtos... toîs sophoîs theôs*) y que él no teme en absoluto a Zeus ni sabe en qué éste es más fuerte que él]

4.3. Comedia (154-205), de la pluma de Ramón Palerm. Selecciona quince pasajes (*Caballeros*, 30-35; *Paz*, 102-110; *Nubes*, 222-230; 243-259; 1493-1511; *Aves*, 464-470; 554-570; 980-991; 1199-1237; *Lisístrata*, 350-372; *Tésμοforiantes*, 352-371; 663-686; *Ranas*, 885-894; *Pluto*, 489-498; 1107-1119).

[El esclavo-Demóstenes de *Caballeros* le pregunta al que representa a Nicias si es que cree en los dioses, y éste le contesta que sí, aduciendo como prueba que es odiado por aquéllos (*theoîs chthróis eimî*); Sócrates interroga con sorna a Estrepsíades, en *Nubes*, tratando de saber por qué dioses hace el juramento, pues los dioses no son moneda legal (*theoî/hēmîn nóμισ' ouk ésti*) entre ellos, entendiéndose en el grupo de los seguidores del primero; Estrepsíades se decide a meterle fuego a la escuela de Sócrates y a éste le echa en cara que todos ellos «ultrajaran a los dioses» (*toûs theoûs hybrízete*) mientras examinaban «el asiento de la luna» (*tês selēnēs... tēn hédran*) y hacían acciones que «ofendían a los dioses» (*toûs theoûs ēdikoun*); Písetero, en *Aves*, sorprende al Coro al decirle que las aves reinan sobre Zeus y son más antiguas que

Crono, Titanes y Tierra; y, a Evélpides, le insta a pedirle el poder a Zeus (*tēn archēn tōn Dî' apaitēin*), y, en caso de que éste no lo aceptara, les hicieran la guerra a los dioses para impedirles que vinieran a la tierra a mantener trato sexual con las Alcmenas, Álopes y Sémeles. Al mismo tiempo crítica duramente los sacrificios hechos en honor de Afrodita, Posidón, Heracles y Zeus soberano; frente al intérprete de oráculos ridiculiza la creencia en éstos y acaba por expulsarlo de Cucolandia de las nubes; en *Tésμοforiantes* observamos la antinomia religiosidad/irreligiosidad, y comprobamos que la condición del «impío» (*asebês*) está íntimamente vinculada con el comportamiento de quien no cree en dios (*átheos*)]

4.4. Oratoria (206-240), obra también del mismo Ramón Palerm. Contiene ocho secuencias de Antífonte (1.21-23; 2.2.11; 3.2.8; 3.3.8; 4.1.2-3; 4.4.10; 5.8; 5.88) y dos de Andócides (1.29-33; 1.132).

[En el primer texto de Antífonte observamos la piedad religiosa y la defensa del legado del padre ya difunto, frente a la perfidia de la madrastra; en el tercero cabe establecer una equivalencia terminológica entre los vocablos «falta» (*hamartía*), «injusticia» (*adikía*) e «impiedad» (*asēbeia*); en el último, se considera que condenar a un inocente es «error e impiedad» (*hamartía kai asēbeia*) que atenta contra los dioses y las leyes», donde cabe decir que en el significado de *hamartía* hay que incluir la idea de una equivocación ligada a cierta culpa religiosa. En la primera secuencia de Andócides el lector hallará siete apariciones de formas distintas del verbo *asebêo*, «cometer impiedad», coronadas con el término técnico *asēbēma*, «acción delictiva de impiedad», vocablo que sólo figura en dicho lugar dentro de la producción del orador. El contexto ofrece, además, dos veces la voz *hamártēma*, error intelectual unido a indudable culpa religiosa]

4.5. Historiografía. La redacta G. Sopena Genzor, Profesor titular de Historia antigua de la Universidad de Zaragoza. Nos ofrece quince pasajes (siete de Heródoto: 1.159.3-160.1; 189.1-190.1; 3.16.1-4; 8.77; 8.105-106; 8.129.1-3; 9.78-79; y ocho de Tucídides: 1.126.1-2; 1.126.10-127.3; 1.128.1; 4.90.1-2; 4.92.7; 4.97.2-4; 4.98.1-2; 4.98.6-7).

[En el primer pasaje herodoteo tenemos la calificación de «el más impío de entre los hombres» (*anosiôtate anthrōpōn*), vocativo emitido por una voz anónima en el interior del templo de Apolo en Dídima (Mileto) contra Aristódico porque éste pretendía expulsar del recinto sagrado a quien allí se había refugiado; en el quinto el halicarnaseo

considera que Panonio de Quíos se ganaba la vida a partir del «más sacrilego de los trabajos» (*ap' érgōn anosiotátōn*), a saber, comprar los jóvenes apuestos que le ofrecían en venta y castrarlos para llevarlos a Sardes y Éfeso, donde los vendía por elevado precio, pues entre los bárbaros, dice el historiador, los eunucos inspiran absoluta confianza y son más caros que los esclavos dotados de sus atributos masculinos; en el sexto, Posidón protege a los griegos en contra de los persas, porque éstos habían cometido impiedad (*ēsēbēsān*) al haber profanado el templo y efigie de la divinidad. Por su lado, en Tucídides, el segundo texto apunta a un asunto que los peloponesios, deseosos de tener pretexto para comenzar la guerra, les estaban reclamando a los atenienses. La secuencia contiene léxico abundante con referencia al objetivo del libro que reseñamos. En resumen se trata de lo ocurrido cuando Cilón y su hermano, apoyados en tropas megarenses, intentaron apoderarse de la Acrópolis, pero, fracasados en su propósito, los dos mencionados se escaparon, pero sus acompañantes se refugiaron en el altar de la Acrópolis, donde algunos iban muriendo por falta de víveres; los atenienses, entonces, al ver lo que sucedía, se los llevaron de allí con la promesa de que no les harían daño, pero los mataron. Así, pues, los peloponesios, doscientos años después del suceso, les exigían a los atenienses que repararan ese sacrilegio (*tò ágos*), con la esperanza de que también sería expulsado de Atenas el propio Pericles, implicado, en cierto modo, en la acción por parte de madre, una Alcmeónida, pues, aunque el historiador guarda silencio, el responsable de la acción sacrílega había sido un antepasado lejano de Pericles, a saber, Megacles, arconte epónimo de Atenas en los años 632-631, cuando ocurrieron los hechos; en el sexto pasaje vemos cómo el historiador expone de modo oblicuo el comunicado que pronunciara el heraldo beocio ante los atenienses, pues, según sus palabras, éstos habían transgredido las normas de los griegos (*parabainontes tà nómina tōn Hellēnōn*) al haber fortificado Delio, sin respetar los lugares sagrados, y haber usado para sus necesidades

el agua allí dedicada a la purificación; en el último, los atenienses, en cambio, exponen que quienes consideran justo devolver los muertos a cambio de santuarios cometen una impiedad (*asebeîn*) en grado mucho mayor (*polý meizōnōs*) que quienes no aceptaban devolver lo que era conveniente a cambio de unos santuarios]

5. Epílogo (295-357) donde se recoge una extensa aportación de F. Frazier, de la Université Paris Ouest-Nanterre La Défense, titulada «Regards grecs sur l'Athènes du V^e siècle et «l'irreligion» de Platon à Plutarque». Esta contribución constituye realmente un ensayo crítico en donde se examina atentamente cómo autores de la talla de Platón y Plutarco reflexionaron sobre la irreligiosidad en Atenas durante el siglo V a. C.

6. Bibliografía (359-395): selecta, oportuna y muy actualizada. El volumen acaba con tres índices (396-422): *Index locorum*, *Index nominum*, *Index verborum*, los cuales facilitan la consulta en todo momento.

En resumen, estamos ante una valiosa aportación dentro de los estudios dedicados a la irreligiosidad tal como se manifiesta en los autores de la Atenas del periodo clásico. El contenido, como hemos visto, aborda aspectos muy diversos siempre bajo el objetivo perseguido. El libro, muy bien editado, será, sin duda, bien acogido por los filólogos clásicos, historiadores, humanistas, amantes de la Antigüedad griega grecorromana y el público culto, en general.

Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ
Universidad Nacional de Educación
a Distancia (UNED). Madrid

Fortunatae nº 31, 2020 (1): 247-249

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.12>



Gabriel LAGUNA MARISCAL - Alberto M. MONTERROSO PEÑA (eds.), *Marco Aurelio y la Roma Imperial: Las raíces béticas de Europa*, Córdoba, Ayuntamiento de Espejo, 2018, 228 pp.

Marco Aurelio y la Roma Imperial: Las raíces béticas de Europa surge de la mano de Gabriel Laguna Mariscal y Alberto M. Monterroso Peña con el objetivo de hacer, desde un punto de vista académico, una valoración y divulgación de la figura del emperador, de su obra política y filosófica, y de su legado.

El libro recoge las principales conclusiones del I Congreso Internacional sobre Marco Aurelio celebrado en España («Marco Aurelio y la Roma Imperial: las raíces béticas de Europa», Córdoba, 22 y 23 de octubre de 2016), que giran en torno al origen hispano del emperador y su estrecha relación con el antiguo municipio romano de Ucubi, localidad de la que era oriunda su familia, también sobre su vida y trayectoria política, así como sobre su recepción moderna en la literatura y cultura de masas.

Tras una magnífica introducción a cargo de los editores, donde se exponen claramente sus objetivos, la obra se estructura en dos grandes bloques. El primero, *El emperador y sus circunstancias* (pp. 19-160), abarca siete capítulos y ofrece una visión general de la vida y trayectoria del emperador a través de un interesante estudio de las fuentes históricas, entre las que, junto a las *Meditaciones*, Casio Dion (siglos II-III d.C.) y la *Vida* en la *Historia Augusta* (finales del siglo IV d.C.) se revelan como los dos testimonios antiguos más fiables para documentar la figura de Marco Aurelio.

En el primero, «Panorama histórico del principado de Marco Aurelio: luces y sombras de un gobierno ilustrado» (pp. 21-49), don Miguel Rodríguez Pantoja nos brinda una semblanza del emperador a través de su obra, *Meditaciones*, y de los testimonios aportados por los historiadores de época imperial, en especial Casio Dion en su *Historia Romana*, llegando a la conclusión de que su praxis como gobernante superó con éxito las innumerables adversidades, políticas, militares y personales, que se le presentaron. El segundo capítulo, «La caracterización de Marco Aurelio en la *Historia Augusta*» (pp. 51-81), a cargo

de Bruce Gibson, comprende un análisis crítico de su biografía, en el que destaca una visión menos idealizada del emperador. Gibson muestra cómo el retrato de Marco Aurelio, paradigma del buen gobernante, gran erudito y hombre virtuoso, se ve empañado por su excesiva amabilidad hacia los miembros de su familia, lo que trae consecuencias aciagas para el Imperio al final de su vida con el nombramiento de Cómodo como heredero. Alberto Manuel Monterroso Peña, destacado autor de novelas históricas como *Diez mujeres en la vida de Séneca*, *El emperador imposable* o *La Córdoba de Claudio Marcelo*, se revela como gran conocedor de la figura del filósofo y del emperador en el siguiente capítulo, «El concepto de *clementia* en Marco Aurelio y Séneca: bases para la ideología de un Imperio» (pp. 83-105), en el que, mediante la comparación del concepto de clemencia establecido por ambos autores, pone de relieve la correspondencia entre el carácter virtuoso y magnánimo del emperador, su humanidad y sentido de la justicia social, y el significado de clemencia como virtud política propuesta por Séneca (*De Clementia*) un siglo antes. En el cuarto capítulo, «La visión sobre la mujer en la obra de Marco Aurelio» (pp. 107-114), Inés Soler Serrano analiza, a partir del testimonio del propio Marco en sus *Meditaciones* y en su correspondencia con su tutor Frontón, la ideología del emperador respecto a la cuestión de género. La concepción de la mujer en Marco Aurelio está fuertemente marcada por la visión androcéntrica de la moral romana en tanto que asocia las virtudes filosóficas con la hombría y atribuye al sexo femenino los principios de debilidad e inferioridad respecto al varón. Sin embargo, el emperador traza un emotivo recuerdo de su madre, quien, a sus ojos, representa los valores de su ideal de vida estoico: una dama piadosa de gran cultura, de quien elogia su sentido religioso y su gusto por la vida sencilla, «lejos de toda clase de lujos y vanidades». El emperador como figura política es objeto de análisis en el quinto capítulo, «Poder, política e Imperio en las *Meditaciones* de Marco Aurelio» (pp. 115-123), por Juan Manuel Carmona Pérez, quien examina la actuación política del emperador, destacando entre sus muchas cualidades su talento para regirse siempre por el bien común y la razón, por gobernar con mesura y equidad, pues, como firma el autor, «la figura



de Marco Aurelio fue un ejemplo de la vida sometida a la razón de Estado» (p. 123). Por consiguiente, la caracterización del emperador como un dirigente al servicio de la comunidad hizo que su legado se convirtiera en referencia para sus sucesores y para la posteridad. A continuación, y partiendo de la idea de que la apariencia física puede reflejar la preferencia cultural o la afinidad política de un personaje público, Manuel Alejandro González Muñoz, en «De Adriano a Marco Aurelio: la barba como fundamento intelectual en la imagen del emperador» (pp. 125-138), nos brinda una curiosa interpretación del simbolismo de la barba en los emperadores de la dinastía de los Antoninos, desde Adriano como elemento helenizante hasta convertirse con Marco Aurelio en símbolo del ideal estoico. La barba, sin duda signo de sabiduría, dignidad y seriedad, convertida en estandarte de filósofos, fue adoptada por Adriano, probablemente siguiendo la moda griega, quien impuso la costumbre en los emperadores de la dinastía Antonina. El séptimo y último capítulo de esta primera parte, «Literatura, ocio y cultura en la época de los Antoninos» (pp. 139-160), obra de Rosario Moreno Soldevila, comprende un detallado análisis del panorama literario y cultural de la época de la dinastía de los Antoninos (96 d.C. - 192 d.C.) con el que la autora profundiza en algunos aspectos de la vida del emperador para una mejor comprensión de este período, en el cual se gestan una serie de cambios que desembocarán en una transformación radical del mundo romano.

El segundo bloque, *La recepción de un paradigma* (pp. 161-216), engloba aspectos de la recepción de Marco Aurelio en épocas posteriores y en la modernidad. Comenzando por «Un emperador para la eternidad: la construcción de una imagen en la cultura occidental» (pp. 163-183), a cargo de Gabriel Laguna Mariscal, obtenemos una visión panorámica de la huella que la ideología y praxis de Marco Aurelio ha dejado en distintos momentos de la historia: en la Antigüedad tardía (*Historia Augusta*, Casio Dion), en la Edad Media (Alfonso X, Jorge Manrique), en el Renacimiento (*Libro áureo de Marco Aurelio* de Fray Antonio de Guevara), en algunos escritores e historiadores modernos (Edward Gibbon, Indro Montanelli) y en el cine (*La caída del Imperio Romano*, *Gladiator*). El autor concluye que,

con el tiempo, se ha construido una imagen positiva del emperador, alimentada por la admiración que su integridad moral y su buen ejercicio en el poder despertó en los autores posteriores y que ésta ha sido perpetuada por la tradición hasta el presente. A continuación, Giulia Fasano en «La filosofía política nelle epoche di crisi: A se stesso di Marco Aurelio e *Monarchia* di Dante a confronto» (pp. 185-193) estudia la recepción indirecta de las ideas de Marco Aurelio en Dante Alighieri. La autora intenta demostrar cómo las obras de dos autores tan distantes en el tiempo pueden ser literariamente afines desde el punto de vista ideológico, en tanto que la teoría de una monarquía universal propuesta por Dante en su tratado *De Monarchia* encuentra sus antecedentes más inmediatos en las *Meditaciones* de Marco Aurelio: la Roma imperial, asediada por las guerras fronterizas, por la peste y problemas religiosos y económicos, y la Italia del siglo XIV, devastada por las luchas internas y la corrupción política. Se concluye que la validez universal de los escritos de Marco Aurelio y Dante los convierte en lecturas legítimas y actuales para las crisis de hoy y mañana. En el penúltimo capítulo, «*Vale, anima infelicissima!*: Marco Aurelio en *Mario el Epicúreo*» (pp. 193-205), Gema María Molina Mellado realiza un estudio de la novela de Walter Pater *Mario el epicúreo* (1885), cuya trama se desarrolla en la Roma de Marco Aurelio y cuyo protagonista, el joven Mario, tras un breve encuentro con el emperador, de quien, en un principio, le atrae su filosofía de vida, finalmente se inclina por la doctrina cristiana. La confrontación entre ambos personajes refleja a la perfección el ambiente religioso de Roma: el avance de la doctrina cristiana frente al paganismo. Como afirma la autora, la novela de Pater, que encierra un importante componente filosófico y donde el papel que juega el emperador va más allá de una mera referencia histórica, señala la superioridad del cristianismo como la única solución posible para la salvación del hombre. Cierra este segundo bloque de contribuciones «Marco Aurelio, destinatario de las *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar» (pp. 207-216), de Mónica M. Martínez Sariago, con un magnífico análisis de la figura del emperador en uno de los textos más brillantes de la literatura del siglo XX. La obra de Yourcenar, escrita en forma epistolar y dirigida a Marco Aurelio,



encierra las confesiones y reflexiones del emperador Adriano a quien habría de sucederle, su nieto por adopción Marco Aurelio. «La confrontación de ideales» entre ambos personajes, hedonismo frente a estoicismo, nos hace reflexionar sobre la actualidad del pensamiento de ambos autores.

Un último apartado nos proporciona una bibliografía final (pp. 217-227), muy completa y ordenada alfabéticamente.

Como principales conclusiones se deduce que Marco Aurelio desarrolló en sus *Meditaciones* un conjunto de ideas que tienen vigencia y aplicabilidad actuales, tales como la búsqueda del bienestar social, el respeto por los derechos humanos, la igualdad ante la ley, la protección social, o cualidades como la humanidad, la humildad

y la clemencia. De las fuentes se desprende una imagen muy positiva del emperador, como hombre, gobernante y filósofo, la cual ha pervivido hasta la actualidad, llegando incluso hasta los modernos medios de comunicación.

El libro en su conjunto nos invita a reflexionar sobre la presencia y actualidad de una obra política y filosófica que la tradición ha convertido en algo universal y atemporal. Su gran acierto es, sin duda, el de suscitar el interés por nuevas investigaciones sobre el legado de Marco Aurelio y sobre su contribución a la historia de Europa.

Carolina REAL TORRES
Universidad de La Laguna

Fortunatae n° 31, 2020 (1): 250-252

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.13>



M. A. Sánchez Manzano, *El escepticismo humanista de Francisco Sánchez*, Madrid, Clásicos Dykinson, 2018, 145 pp.

La recuperación del escepticismo en el Renacimiento es un campo de investigación muy reciente, en el que María Asunción Sánchez Manzano, catedrática de Latín de la Universidad de León, irrumpe con esta magnífica obra sobre el médico y filósofo renacentista Francisco Sánchez, uno de los principales representantes del escepticismo filosófico de su época. El legado de este autor, cuya patria se disputan tanto España como Portugal, resulta muy valioso para comprender no solo el pensamiento filosófico y científico de su tiempo, sino, además, para conocer la recepción humanista de los saberes sobre la naturaleza y el hombre.

La vida de Francisco Sánchez, conocido como el Escéptico, y la repercusión de su obra capital, la que le daría fama y por la que ha pasado a la posteridad, *Quod nihil scitur* (1581), es el tema central de este libro, que devuelve, de alguna manera, actualidad a una de las figuras más polémicas del humanismo tardío.

Su planteamiento sobre la incapacidad del conocimiento tuvo cierta repercusión durante el siglo XVII y pronto su discurso fue asociado con el escepticismo considerado más radical, el pirrónico. Como han señalado varios autores, en *Quod nihil scitur* la prioridad de Sánchez era el combate contra todo tipo de saber que se diese por inapelable antes que aportar los conocimientos ciertos propios de una filosofía dogmática; de ahí que su trayectoria de búsqueda de la verdad lo llevara a dudar de todo, dogma perfectamente resumido en el lema que caracteriza su obra, *Quid?*.

Dicho planteamiento y una revisión de las diversas interpretaciones que ha sufrido su obra son expuestos en la Presentación (pp. 9-13), donde Sánchez se perfila como erudito conocedor de los clásicos y hombre de gran competencia retórica en sus argumentos y en su estilo de escritura, pues, como afirma la autora, «su persuasión es buena prueba de que las enseñanzas de la retórica y de la dialéctica eran eficaces, y de que el lenguaje es un instrumento poderoso en la comunicación de las propuestas científicas» (p. 13).

Un primer capítulo versa sobre las «Principales características de la enciclopedia antigua»

(pp. 15-30), abarcando la transmisión del conocimiento por los autores griegos al tiempo que se fijaba una lengua literaria y filosófica, el desarrollo de las primeras teorías sobre el lenguaje y de la retórica en función del arte pedagógico que ejercitaban las distintas escuelas de pensamiento, el avance de la educación romana desde los saberes helenísticos, las primeras compilaciones y la ordenación de las materias de aprendizaje en Roma, la fijación del canon escolar y su influencia en el origen del latín literario, y el nacimiento de la enciclopedia en época imperial y la integración total de las dos culturas de Grecia y Roma como fundamento de la ciencia medieval.

Las «Dificultades en la recepción y transmisión de los saberes sobre la naturaleza hasta el humanismo» (pp. 31-56) constituye el segundo capítulo que comprende, en primer lugar, «La recepción de las disciplinas antiguas» tras la caída del Imperio Romano en torno a las siete artes liberales (gramática, retórica y dialéctica, aritmética, geometría, astronomía y música) o según el esquema helenístico (que incluía la física, ética y metafísica), destacando la importancia de las traducciones en la transmisión del saber científico y el desarrollo de la teoría gramatical y de los estudios del lenguaje; en segundo lugar, «La evolución de los saberes sobre la naturaleza» con la gran difusión que desde la primera mitad del siglo XIII alcanzaron las traducciones de los comentarios de obras filosóficas y científicas, así como la transmisión de saberes en obras enciclopédicas o compilaciones que se nutrían de autores latinos; por último, «La medicina medieval», con la revisión de las principales obras de este período, en el que destacan personalidades relevantes como Ramón Llull, Bartolomé Anglico y Arnau de Villanova, con mención especial de las contribuciones decisivas de Averroes y Avicena, así como de la Escuela médica de Salerno y de la Universidad de Montpellier, centros importantes donde los estudios de medicina alcanzaron un mayor desarrollo.

El tercer capítulo, «Razones para el escepticismo: hacia un cambio en el lenguaje de la ciencia» (pp. 57-76), distingue entre «Platonismo y Aristotelismo: el debate sobre el conocimiento humano», donde se analizan las principales aportaciones de las dos escuelas socráticas al humanismo filosófico y la renovación de las artes del lenguaje propuesta por Lorenzo Valla. La importancia del





lenguaje como instrumento de comunicación de los avances científicos da paso al comentario sobre «Gerolamo Cardano y la crítica de Giulio Cesare Scaliger», autores en cuya obra se encuentran los antecedentes de Francisco Sánchez y en cuya confrontación ya se aprecia un cambio de actitud entre los humanistas: la independencia crítica del humanismo frente a la tradición.

Las «Interpretaciones y sentido del discurso escéptico de Francisco Sánchez» (pp. 77-98) son objeto de estudio en el siguiente capítulo, comenzando por «Los métodos persuasivos en las artes del lenguaje humanistas», entre los que despuntan los tratados de retórica y dialéctica de Jorge de Trebisonda, y su contemporáneo Lorenzo Valla; seguido de «La relación entre retórica y dialéctica en la primera mitad del S. XVI» con la reforma de Rodolfo Agrícola y Lorenzo Valla, así como las valiosas contribuciones de Bartolomé Latomus, Mario Nizolio o Juan Luis Vives, cuyos planteamientos influirían en el discurso de Sánchez, para terminar con «La disposición persuasiva en el discurso *Quod nihil scitur*», englobando distintos aspectos teóricos y metodológicos desde el punto de vista de la retórica de la citada obra.

Por último, «La desactivación de la duda: posteridad del debate expuesto por Sánchez» (pp. 99-122) constituye el último capítulo que trata los «Aspectos de la recepción y de la crítica al discurso publicado en 1581», en cuyos debates posteriores, determinados por el cartesianismo, destaca la obra de Christian Thomasius y su nueva visión de la enseñanza de la oratoria, así como el nuevo movimiento cultural del humanismo, encabezado por los grandes racionalistas del XVII e impulsado por el avance de la imprenta. A las críticas realizadas por Gottfried Leibniz a la obra de Sánchez, se suman «Los comentarios de Daniel Hartnack en la reedición de 1665», que suponen una total refutación del *Quod nihil scitur*, al incluir en forma de notas las réplicas y objeciones de otros filósofos. Por último, un breve comentario sobre «El manuscrito de 1732 y la recepción en España» muestra

cómo el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional prueba la lectura del discurso en nuestro país, encerrando una vez más atisbos de crítica hacia la doctrina de Sánchez.

Cierra el libro un apartado de Referencias bibliográficas (pp. 123-132), muy completas, ordenadas alfabéticamente y clasificadas (textos antiguos, traducciones, estudios sobre Sánchez y bibliografía secundaria), seguidas de un Índice temático (pp. 133-134) y un Índice onomástico (pp. 135-141) de términos y autores citados por orden alfabético.

En resumen, resulta gratificante imbuirse en la lectura del escepticismo humanista de Francisco Sánchez, a pesar de que se trata de una obra densa y compleja, no solo por su temática, sino por la gran cantidad de datos que aporta. De ella se desprende que la interpretación del discurso de Sánchez ha sido motivo permanente de especulación y debate, llegando a relacionarse con las divisas de los grandes escépticos renacentistas. Su *Quid?* corresponde a su convicción de que el conocimiento adquirido nunca sería definitivo y que siempre y sobre cualquier cosa habría que continuar indagando indefinidamente.

Resumir las interpretaciones que se han hecho de su obra nos obliga a adoptar una doble perspectiva: la filosófica, enlazándolo con el escepticismo dominante en el siglo XVI, que sigue encontrado en *Quod nihil scitur* el texto fundamental, y otra que prioriza su faceta como médico y su búsqueda de un método apropiado para la medicina. Pero una cuestión ineludible es que su importancia histórica está fuera de cualquier duda, ya que su obra, situada en el siglo más fecundo del humanismo, se caracteriza por su universalidad y atemporalidad, pues, como declara la autora, «con pretensiones de llegar a lo particular consiguió un discurso universal que interpela a los hombres de cada generación» (p. 13).

Carolina REAL TORRES
Universidad de La Laguna

Fortunatae n° 31, 2020 (1): 253-254
DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.14>

En 2020 se cumplen 20 años del primer número de la revista *Panace@*, cuya publicación en España se realiza, desde 2006, por Tremédica, la Asociación Internacional de Traductores y Redactores de Medicina y Ciencias Afines. Se trata de una publicación semestral cuyos trabajos versan sobre diversas cuestiones de la traducción y el lenguaje de las ciencias médicas, siendo una revista de un gran interés y desarrollo.

En este aniversario ha visto la luz el número correspondiente al segundo semestre de 2019, cuyo hilo conductor es la medicina y ciencias afines en el contexto de al-Andalus, con un enfoque innovador, original y atractivo. Como afirma Ana M. Cabo González en el editorial de este volumen, la aportación investigadora de los Departamentos y Áreas de Estudios Árabes de las universidades y centros de investigación españoles es fundamental, y este número de *Panace@* es un perfecto ejemplo de ello. En él, algunos de los más renombrados investigadores en estudios árabes de nuestro país analizan la importancia de la investigación de la naturaleza en el contexto manuscrito de al-Andalus, donde estas ciencias gozaron de un enorme desarrollo que sería fundamental para la historia de la ciencia.

Este número especial de *Panace@*, que nos es introducido por Ana M. Cabo González, centra sus trabajos en la aportación árabe a las ciencias de la salud y de la vida en el Mediterráneo desde el siglo IX hasta el XV. En el editorial, Ana M. Cabo, aparte de presentar los diferentes trabajos que componen el volumen, nos señala la importancia del estudio de las ciencias naturales en al-Andalus, sobre todo entre los siglos XI y XIII, así como el estado de las traducciones, ediciones y estudios de estas obras en el campo de los Estudios Árabes en nuestro país. Es una muy interesante introducción a una publicación cuyos trabajos presentan, fundamentalmente, dos elementos en común: por un lado, el carácter temático, y, por otro, el metodológico.

Se trata de artículos originales, innovadores y de gran interés, que nos acercan a cuestiones tradicionalmente dejadas de lado o, en cualquier caso, poco desarrolladas. Desde los conceptos que

se tenía en al-Andalus sobre la medicina y sus practicantes, de mano de Camilo Álvarez de Morales, hasta las terapias alternativas en la medicina árabe, por parte de Concepción Vázquez de Benito, los trabajos que forman parte de este número toman aspectos muy interesantes y, como decimos, poco desarrollados de la transmisión manuscrita de la ciencia médica no solo en el contexto andalusí, sino del mundo árabe en general, focalizado, sobre todo, en el entorno mediterráneo.

Así, vemos contribuciones como la de Indalecio Lozano Cámara, que nos muestra un tema innovador e interesante: un acercamiento a las fuentes árabes que tratan el opio y la adormidera, y su valor como recursos heurísticos para futuras investigaciones.

Nos encontramos también con trabajos que se acercan a la historia de las traducciones de estas obras, por ejemplo en el artículo firmado por Juan Pedro Monferrer-Sala, que analiza las traducciones árabes de los fitónimos griegos y sus correspondencias arameas y hebreas.

Incluso vemos artículos que se acercan a la alimentación y a la agricultura en el contexto árabe medieval; así, Miquel Forcada, en su trabajo «Granada *safari* e higo *dunniqāl*: la transmisión de nombres y especies en al-Andalus» investiga el origen y transmisión de estas variedades desde el Mediterráneo oriental hasta al-Andalus, haciendo uso de un heterogéneo grupo de fuentes árabes, castellanas y portuguesas para estudiar sus descripciones y su aclimatación al contexto peninsular.

Pero este volumen de *Panace@* también nos ofrece otro tipo de contenidos, como reseñas, breves y variados artículos bajo el nombre de *Entremeses*, e incluso un acercamiento a las artes visuales por medio de la aportación de María Luisa Rodríguez Muñoz, que nos presenta el interesante trabajo de la artista Inmaculada Rodríguez-Cunill y su relación con los cuasicristales que, a su vez, recuerdan a los motivos decorativos de los mosaicos del mundo árabe.

De esta forma, este número especial de la revista *Panace@*, ilustrado, de hecho, por Rodríguez-Cunill, se nos presenta como una publicación poliédrica, transversal y de gran interés, que viene a llenar un tradicional vacío en la historiografía de los Estudios Árabes en nuestro país. Estamos seguros de que este volumen de *Panace@* será



ampliamente leído, consultado y citado, dada la gran calidad del material que nos ofrece. En este sentido, una buena definición del rico contenido de este volumen es una afirmación de Ana M. Cabo en el editorial, afirmación que suscribimos por completo:

“Los autores de los trabajos que componen este volumen reflexionan sobre estas ciencias y aportan con sus investigaciones nuevas miradas

hacia el pasado para convertir el presente en un lugar más rico en erudición y sapiencia.”

Kevin RODRÍGUEZ WITTMANN
Instituto de Estudios Medievales
y Renacentistas

Universidad de La Laguna

Fortunatae n° 31, 2020 (1): 255-256

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.15>



La Dirección de la revista agradece la inestimable colaboración de quienes desinteresadamente han accedido a participar en el sistema de evaluación ciega, realizando el trabajo de lectura y valoración anónima de los artículos que han llegado a esta redacción para optar a ser publicados en el presente número:

EVALUADORES

- María Teresa AMADO RODRÍGUEZ (Universidade de Santiago de Compostela)
Giovanni CASADIO (Università di Salerno)
- David ÁLVAREZ CINEIRA (Estudio Teológico Agustiniano de Valladolid)
- María Isabel CONDE MORENO (Universidad Complutense de Madrid)
- Pascual ESPINOSA ESPINOSA (Universidad Complutense de Madrid)
- Alicia ESTEBAN SANTOS (Universidad Complutense de Madrid)
- Arsenio FERRACES RODRÍGUEZ (Universidade da Coruña)
- Ramiro GONZÁLEZ DELGADO (Universidad de Extremadura)
- Berta GONZÁLEZ SAAVEDRA (Universidad Complutense de Madrid)
- Fernando LILLO REDONET (IES San Tomé de Freixeiro - Vigo)
- María del Pilar LOJENDIO QUINTERO (Universidad de La Laguna)
- Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
- Jesús María NIETO IBÁÑEZ (Universidad de León)
- María del Socorro PÉREZ ROMERO (Universidad de La Laguna)
- Luis Miguel PINO CAMPOS (Universidad de La Laguna)
- Miguel Ángel RÁBADE NAVARRO (Universidad de La Laguna)
- Vicente RAMÓN PALERM (Universidad de Zaragoza)
- Míreia ROMERO RECIO (Universidad Carlos III de Madrid)
- Josep RIUS CAMPS (Ateneu Universitari Sant Pacià. Facultat de Teologia de Catalunya)
- María Victoria SPOTTORNO DÍAZ-CARO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
- Chiara TOMMASI (Università di Pisa)
- José Miguel DE TORO VIAL (Universidad Católica de la Santísima Concepción)
- Javier VERDEJO MANCHADO (Universidad de Oviedo)

ARTÍCULOS

«La visión estética de las Amazonas en la Edad Media: una aproximación a la belleza femenina en las crónicas y literatura de la materia de Troya (ss. XII-XV)»

Pablo Castro Hernández. Recibido: diciembre 2019; Aceptado: enero 2020.

«The Greek Column of the Complutensian New Testament and the Implausibility of Vatican Manuscripts»

Thomas W. Hudgins. Recibido: octubre 2019; Aceptado: enero 2020.

«*Sacra ethnogeographica celtica*. Mythos, epos e religio nelle fonti classiche e tardoantiche della Britannia e dell'Irlanda»

Fausto Iannello. Recibido: octubre 2019; Aceptado: noviembre 2019.

«Eros en Eurípides»

Juan Antonio López Férrez. Recibido: enero 2020; Aceptado: febrero 2020.

«Desafío al orden Olímpico. Agua, caos y corceles en el carácter y personalidad mítica de Posidón»

Julio López Saco. Recibido: mayo 2019; Aceptado: junio 2019.

«Introducción al *Περὶ διαγνώσεως σφρηγῶν* de Galeno: libros II-III»

Luis Miguel Pino Campos. Recibido: octubre 2019; Aceptado: enero 2020.

«Varia suerte de la recepción de la literatura clásica: los casos de Ramón Gómez de la Serna y Francisco Ayala»

Jordi Redondo. Recibido: octubre 2019; Aceptado: octubre 2019.

«Jesús rechaza de plano la pretensión de los Once de restaurar el círculo de los Doce apóstoles»

Josep Rius Camps. Recibido: diciembre 2019; Aceptado: enero 2020.

«La estética musical en Galeno de Pérgamo»

Inmaculada Rodríguez Moreno. Recibido: marzo 2020; Aceptado: marzo 2020.

«Bizancio en la pantalla»

Alejandro Valverde García. Recibido: enero 2020; Aceptado: febrero 2020.

INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE FORTVNATAE N.º 31, 2020 (1)

El promedio de tiempo de publicación desde la llegada de los artículos a la redacción de la revista hasta su publicación (pasando por el proceso de selección, lectura, evaluación, maquetación y corrección de pruebas) es de 4,64 meses. Cada artículo es estudiado por un revisor (o dos, si fuera el caso), miembro de esta Universidad, y mediante el sistema de evaluación ciega se asigna a dos evaluadores externos (o tres, si las características del artículo lo requirieran), generalmente de otras universidades nacionales. Alguno de ellos puede formar parte del Consejo Asesor de la revista. Los evaluadores pueden variar en cada número, según los temas presentados, atendiendo a criterios de especialidad.

Estadísticas:

- N.º de artículos recibidos para esta edición: 12
- N.º de artículos aceptados: 10
- N.º de artículos rechazados: 2
- Promedio de evaluadores por artículo: 1,92
- Promedio de tiempo entre llegada y aceptación de artículos: 1,55 meses
- Promedio de tiempo entre aceptación y publicación: 3,08 meses

El 83,33 % de los materiales remitidos a FORTVNATAE ha sido aceptado para su publicación.



Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna