

NOVAS VOCES SOBRE O MUNDO CLÁSICO

ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS E CULTURAIS

Edición a cargo de
MARCOS DIESTE TRILLO
ADRIÁN BOULLOSA FRAGA

NOVAS VOCES SOBRE O MUNDO CLÁSICO

Estudos lingüísticos, literarios e culturais

Edición a cargo de
MARCOS DIESTE TRILLO
ADRIÁN BOULLOSA FRAGA

2026
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



This work is licensed under a Creative Commons BY NC ND 4.0 international license. Any form of reproduction, distribution, public communication or transformation of this work not included under the Creative Commons BY-NC-ND 4.0 license can only be carried out with the express authorization of the proprietors, save where otherwise provided by the law. You can access the full text of the license at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-ND 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

A financiación deste volume foi posible grazas á Sección Galega da Sociedade Española de Estudos Clásicos



Comité Científico

Manuel ALBALADEJO VÍVERO · María Teresa AMADO RODRÍGUEZ · Miriam BLANCO CESTEROS · Helena Rosa DE CARLOS VILLAMARÍN · José CARRACEDO FRAGA · David CHAO CASTRO · Alba DE FRUTOS GARCÍA · José Virgilio GARCÍA TRABAZO · Miguel GIADÁS QUINTELA · Leía JIMÉNEZ TORRES · Marina MARTOS FORNIELES · Marcos MEDRANO DUQUE · Jesica NAVARRO DIANA · Brianda OTERO MOREIRA · Amelia del Carmen PEREIRO PARDO · Pedro RIESCO GARCÍA · Ángel RUIZ PÉREZ · Joel VARELA RODRÍGUEZ

© Universidade de Santiago de Compostela, 2026

Edita

Edicións USC
Campus Vida
15782 Santiago de compostela
<https://www.usc.gal/publicacions>

Maqueta

Tania Sanmartín
Imprenta Universitaria

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/9791388118296>

ISBN 979-13-88118-29-6

ÍNDICE

Introducción	5
<i>Audite, stulti</i> : la didáctica del insulto en los vocativos de Persio	9
PAULA BLANCO GRAU	
¿Una gramaticalización atípica? El caso de ὅτι y ὥς	27
GIULIANA MADONIA	
<i>Eolosisón</i> de Aristófanes: ¿uno de los primeros ejemplos de Comedia Media?	41
ALBA MARTÍN RODRÍGUEZ	
Frutos del camino: léxico, simbolismo y función de los términos frutales en la <i>Anábasis</i> de Jenofonte	59
ANA FERNÁNDEZ-LUNA ALVARADO	
Mujeres de carne y letra. Aspectos literarios en la recepción antigua de las poetisas griegas.....	69
MARIA NAVARRO LÓPEZ	
Traducció i comentari de l'elegia 3.17 de Sulpícia	87
NATÀLIA NAVARRETE LUQUE	
Santa Inés, virgen y mártir: la construcción de la heroína cristiana y la retórica de género en las obras de Ambrosio y Prudencio	97
MARÍA SÁNCHEZ MANDA	
Estereotipos de género en las poblaciones de la geografía zodiacal ptolemaica.....	115
NICHOLAS SPERZAGNI	
Creta en el imaginario griego en la Antigüedad: una aproximación a través de las paremias.....	127
JIMENA DE HIPÓLITO PÉREZ	

Fantasmies de Virgili: el poeta i el poder a <i>La mort de Virgili</i> , de Hermann Broch.....	143
ETNA MIRÓ	
Miradas lúdicas en el simposio. Frontalidad y juego visual en un vaso ático.....	157
ESTELA NOVO VÁZQUEZ	
Los pigmeos de la India. Símbolos de poder entre las elites euroasiáticas de la Antigüedad Tardía	173
JON MATEO GABILONDO	

INTRODUCCIÓN

O presente volume nace coa vontade de conformar un espazo de articulación e consolidación do traballo investigador desenvolvido polas investigadoras que están a iniciar a súa traxectoria académica no eido dos estudos clásicos no ámbito académico estatal. En moitas ocasións, estes primeiros pasos vense reflectidos baixo a voz «novel», que procede do diminutivo latino de *novus*. O termo defínese, deste xeito, como «[persoa] que está ao inicio da súa carreira profesional ou que realiza as primeiras experiencias nunha actividade» (*DRAG s.v. novel*). Porén, o rigor, a capacidade analítica e o compromiso coa investigación que subxacen aos doce traballos que compoñen este volume amosan unha madurez pouco habitual aos inicios do *cursus honorum*. Precisamente, son estas novas voces —voces novas— as que lle dan nome a este libro; voces tamén amigas coas que nós mesmos tivemos a oportunidade de traballar e coincidir xa nalgunhas ocasións. Por iso, queremos comezar expresando o noso máis profundo agradecemento a todas as persoas que fixeron posible a publicación deste volume.

En primeiro lugar, á Asociación Ganimedes. Os seus encontros anuais son xa un espazo que acolle e fai posible compartir o noso traballo, ao mesmo tempo que permite tecer, neste longo camiño, redes de contacto que en non poucas ocasións desbordan o estritamente profesional para se converteren en vínculos persoais sólidos. A investigación, tal e como se practica hoxe, vese atravesada por dinámicas de illamento estrutural —a precariedade, a fragmentación institucional, a hiperespecialización— que desembocan con frecuencia nunha experiencia solitaria do traballo intelectual. Fronte a isto, o presente volume non só pon de manifesto o potencial das novas investigadoras como axentes activos na produción de saber, senón que tamén esboza unha comunidade científica incipiente na que os intercambios, a lectura mutua e a confianza impulsan a calidade das contribucións e reflicten un xeito renovado de abordar o estudo do pasado.

Tamén ao Comité Científico deste volume, pola súa implicación na revisión dos traballos *gratis et amore*, pola boa fe e a súa actitude receptiva que facilitou o arduo proceso de edición. Os seus comentarios e suxestións contribuíron á mellora (se cabe) da calidade dos traballos.

En terceiro lugar, á sección galega da Sociedade Española de Estudos Clásicos, que prestou o financiamento para que a publicación deste volume poida ver a luz, e particularmente ao seu presidente, José Carracedo Fraga, e á tesoureira, M^a Teresa Amado Rodríguez, pola súa constante dispoñibilidade, o apoio continuado e o seu trato sempre amigable.

Do mesmo xeito, temos que agradecer a Edicións USC o interese co que acolle este libro, dándolle así visibilidade ás contribucións que o forman; particularmente ao director, Juan L. Blanco Valdés, e a Natalia Villar Conde pola súa confianza e axuda no desenvolvemento deste proxecto.

Finalmente, este volume non podería existir se non fose por todas e cada unha das investigadoras que participan nel. O seu interese, a calidade e a solidez das súas achegas e, sobre todo, a súa paciencia, fixeron posible este proceso de edición.

A publicación comeza co traballo de Paula Blanco Grau, unha análise pragmático-discursiva dos vocativos na obra de Persio, entendidos como mecanismos de singularización de locutores con funcións interactivas no discurso. De seguido, cunha aproximación lingüística e diacrónica, Giuliana Madonia estuda a gramaticalización dos complementadores gregos ὅτι e ὥς e cuestiona a súa excepcionalidade, relacionándoos co proceso visible nos complementadores do hitita e o hebreo antigo.

Na liña dos estudos literarios, Alba Martín Rodríguez examina o *Eolosición* de Aristófanes como un dos primeiros testemuños da Comedia Media, baseándose no papel e a función do coro, a influencia trágica e ditirámbica, as personaxes da obra e a trama da comedia. A continuación, Ana Fernández-Luna Alvarado realiza unha análise do léxico da froita na *Anábase* de Xenofonte, que presenta unha función simbólica que contribúe á estruturación da experiencia da viaxe.

Entre a literatura e a súa recepción, e cunha perspectiva de xénero, María Navarro López investiga os testemuños antigos sobre as poetisas gregas e analiza a construción da súa imaxe pola tradición literaria posterior, con particular interese na relación entre corporalidade e escritura feminina. Natàlia Navarrete Luque céntrase tamén na poeta Sulpicia, e traduce así ao catalán a súa elegía 3.17 xunto cun comentario filolóxico que afonda na expresión da subxectividade feminina no poema. Igualmente, María Sánchez Manda examina a figura de santa Inés nas obras de Ambrosio e Prudencio co obxectivo de comprender a nova visión do modelo feminino impulsado polo cristianismo primitivo. De xeito análogo, Nicholas Sperzagni pon o

foco de atención na xeografía zodiacal tolemaica e na proxección dos estereotipos de xénero nos pobos descritos por Ptolomeo no *Tetrabiblos*.

A medio camiño entre literatura e cultura sitúase o traballo de Jimena de Hipólito Pérez, que estuda os cretenses no imaxinario grego a través das paremias, entendidas como vehículos de transmisión duns estereotipos culturais concretos.

A continuación, Etna Miró interpreta *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch (1945) como unha relectura da figura do poeta centrada na tensión entre estética e poder e na problematización da autonomía da creación artística fronte á súa instrumentalización política e ideolóxica. Seguidamente, Estela Novo Vázquez analiza un vaso ático do Museo Arqueolóxico Etrusco de Florencia para mostrar o papel da frontalidade e o xogo visual no simposio como recursos que activan unha interacción simbólica co espectador. Finalmente, Jon Mateo Gabilondo adéntrase na figura dos pigmeos da India na Antigüidade Tardía como unha construción cultural flexible, xerada pola converxencia entre tradicións grecorromanas, asiáticas e redes de circulación cultural.

Todas estas contribucións foron avaliadas por un Comité Científico mediante o sistema de pares cegos (*peer review*) que garantiu a súa calidade académica no proceso de revisión.

Adrián BOULLOSA FRAGA & Marcos DIESTE TRILLO (eds.)

Audite, stulti: la didáctica del insulto en los vocativos de Persio¹

PAULA BLANCO GRAU
Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

Con tan solo un conjunto de seis *Saturae*, Aulo Persio Flaco se ha consagrado con el paso de los siglos como *auctor difficillimus y obscurissimus uates*, pese al gran éxito que le proporcionó dicha obra poética entre sus contemporáneos². La complejidad que envuelve a este autor se debe parcialmente a su estilo: lleva al extremo la técnica horaciana de la *iunctura acris* y le añade una expresión altamente figurativa, presentada en construcciones sintéticas y elípticas, con transiciones rápidas y sin ningún nexo de unión aparente³. A su vez, este estilo conciso dificulta la identificación de los personajes, que ya es difícil de discernir *per se* en el género satírico, a

¹ El tema del presente artículo surge del Trabajo Final del Máster en Culturas y Lenguas de la Antigüedad de la Universidad de Barcelona, tutorizado por la Dra. Esther Artigas Álvarez. Quisiera agradecerle a la Dra. Artigas su ayuda en esta y otras investigaciones, así como a mi colega y amiga María Navarro por sus comentarios y sugerencias. Asimismo, me gustaría dar gracias a los revisores por sus consejos sobre el borrador de este artículo.

² Así se refieren al autor numerosas ediciones antiguas como el *Laurentianus* 37, 19 del siglo XI (cf. Dolç, 1954, pp. 24-29). En cambio, Quintiliano (10, 1, 94) afirmaba: *Multum et uerae gloriae quamuis uno libro Persius meruit* («Mucha y verdadera gloria mereció Persio, aunque con un solo libro»). De hecho, se han hecho famosas las anécdotas de cómo san Ambrosio lanzó el libro gritando: *Si non uis intellegi non debes legi* («Si no quieres ser entendido, no debes ser leído») y las que afirman que san Jerónimo imitó sus pasos arrojando la obra a las llamas para liberarse de esta enrevesada lectura.

³ La técnica de la *iunctura acris* consiste en la combinación estratégica de términos aparentemente excluyentes o incongruentes. Por ejemplo, se contraponen conceptos abstractos con físicos (*os populi meruisse*, «merecerse la boca de la gente», Pers. 1, 42) o elementos relacionados con sentidos diferentes (*cantare* [...] *Pegaseium nectar*, «cantar el néctar de Pégaso», Pers. *Pro*l. 14).

causa de su diversidad formal. En efecto, la indefinición de las voces es uno de los mayores problemas entre los editores de Persio, quienes se esfuerzan por entrever algún tipo de sistematización en la alternancia de locutores. Por otra parte, el contenido de sus *Saturae* también le ha valido el título de *philosophus satiricus*, puesto que su obra es esencialmente didáctica y se centra en transmitir los valores de la filosofía cínico-estoica. En cada una de sus sátiras expone un tema concreto desde un punto de vista ético, como lo son la educación, la religiosidad y la libertad. De hecho, el peso doctrinal y la abundancia de preceptos que contienen las piezas han sido considerados factores añadidos que dificultan la comprensión del texto.

Además, la voluntad instructiva y la forma de *sermo* propician que las llamadas de atención al receptor sean constantes y tengan lugar mediante múltiples recursos. Es interesante destacar, entre estos mecanismos fáticos, el vocativo, por su capacidad de señalar la presencia de un interlocutor y, además, de particularizarlo. En las *Saturae*, Persio evoca al oyente con sustantivos genéricos como *puer*, términos aparentemente positivos como *bonus* o bien alusiones peyorativas como *pessimus*. Son estas interpelaciones ofensivas las que más destacan y que pueden analizarse como muestras de descortesía verbal, las cuales, cabe pensar, alejarían al receptor del mensaje.

Dada esta particular maniobra de mantener el contacto con el interlocutor por medio de palabras despectivas, el presente trabajo busca analizar estos vocativos para entender cómo actúan en el nivel discursivo y dilucidar qué motiva su uso en un determinado movimiento, qué objetivo persiguen y cuál es su efecto final. Para ello, debido a la naturaleza polifónica del texto⁴, se pone de manifiesto la necesidad de abordar el estudio desde la perspectiva del discurso referido para discernir cómo se organizan las múltiples voces⁵. Y, teniendo en cuenta que la *satura* se desarrolla en un formato dialógico, esta aproximación debe combinarse con la de la teoría del análisis conversacional (en adelante, AC) y considerar también las variables pragmáticas, para así identificar los principios de la interacción y la naturaleza de las intervenciones en un determinado marco comunicativo. Por otro

⁴ Utilizamos el concepto de «polifonía» de acuerdo con el planteamiento de Bajtín (1984), que fue el primero en aplicar esta noción al ámbito literario. Así pues, entendemos «polifonía» como la superposición de voces en un relato, hecho que convierte al autor en un interlocutor más que dialoga con los personajes para confrontar ideas.

⁵ Entendemos por «discurso referido» uno de los mecanismos que permite a un hablante reproducir las palabras de otro, ya sea a partir de citas propias o bien de citas impropias. Concretamente, es una enunciación que cita otra enunciación, que puede ser ajena o propia, real o imaginada y anterior, presente o futura.

lado, la interpretación de estas formas como insultos permite examinar su utilidad de acuerdo con el carácter pedagógico de la obra y el retrato que hacen tanto del emisor como del receptor. De esta manera, se pretende evaluar la estrategia didáctica del insulto y sus efectos perlocutivos. Además, este estudio servirá para sacar a la luz un autor rehuido por su renombrada oscuridad, a la vez que pondrá de relieve un caso gramatical infravalorado por su aparente simplicidad.

2. EL *SERMO* SATÍRICO

Las diferentes propuestas etimológicas para el término *satura* permiten extraer la idea que caracteriza este género literario: una mezcla de elementos⁶. El texto satírico es conocido por mostrar una gran variedad de temas, personajes, formas, registros y métodos satíricos (invektiva, burla, ironía y parodia). Además, cada cultivador ha podido adoptar un enfoque particular, condicionado por su entorno político y social, limitado únicamente por un requisito en materia de contenido: la preocupación por las cuestiones que afectan a la vida en sociedad de la *urbs*. Por ese motivo, el texto se configura en torno al lenguaje cotidiano de la población educada o *uerba togae* (Pers. 5, 14). Sirviéndose del *sermo cotidianus*, se incorporan deliberadamente parodias del estilo elevado junto con vulgarismos o expresiones obscenas para conseguir un efecto de choque especial (Coffey, 1976, p. 6). Como resultado, la obra satírica se expresa con un tono informal que se enriquece con la contraposición de helenismos, arcaísmos, expresiones populares, sentencias, citas literarias y alusiones mitológicas o históricas.

La sátira latina clásica, a partir de su *inuentor* Lucilio, se distingue por la crítica de la sociedad por parte del autor, mediante la cual pretende incidir en los contemporáneos para que acaben compartiendo sus normas morales. Aunque se sirve del humor, este género no busca divertir como la comedia, sino instruir en cuestiones de ética, literatura y educación. Por ende, Coronel Ramos (2002, p. 26) califica la sátira de «forma de seducción literaria» que toma técnicas de la retórica como la variedad estilística y el recurso a la magnificación y la degradación poéticas.

⁶ Diomedes (*Gramm.* I 485, 30-486, 14) recoge cuatro etimologías: del griego σάτυροι, que conformaban los coros de las tragedias griegas; de la expresión *lanx satura*, una bandeja grande de alimentos variados; una metáfora culinaria de un tipo de relleno (Varro *frg. Non.* 5, 2); de *lex satura*, que englobaba diferentes disposiciones legales en una sola propuesta.

Respecto a su estructura, la sátira latina recibe una fuerte influencia estilística de la diatriba filosófica helenística, que, a su vez, bebe de la tradición del diálogo socrático. Estos breves discursos éticos pretendían exponer de manera conversacional las preocupaciones morales de la filosofía cínico-estoica y tratar los temas que afectan al *homo urbanus*. Así pues, el *sermo* satírico se caracteriza por representar de manera escrita una discusión informal entre un grupo de amigos. Por lo tanto, la diatriba filosófica y la persuasión retórica sitúan al destinatario de la sátira en un primer plano de importancia, dado que es quien determina la adecuación del contenido moral y el éxito o el fracaso del mensaje.

En este marco conversacional, el *ego* del satírico encuentra siempre un *tu* que defiende la opinión contraria (por lo que recibe el nombre de *adversarius*), equivalente a la *communis opinio*, y lo incorpora en su monólogo. La presencia de la voz del interlocutor forma parte de las características del género desde Lucilio. Asimismo, a partir de Horacio este interlocutor generalizado o adversario indefinido se convierte puntualmente en un personaje concreto. Por ejemplo, una forma recurrente de la sátira es la epístola, en la cual el interlocutor ficticio es el destinatario de la carta. De esta manera, se incorporan las reacciones que el emisor se imagina que contendrá la respuesta de su receptor. Por otro lado, a este interlocutor ficticio con estas dos facetas determinadas se añaden además otros personajes externos, que pueden ser referidos por el satírico (Pers. 3, 87-97), por el propio interlocutor (Pers. 1, 27-30) o incluso por uno de estos personajes, el cual introduce una voz ajena (Pers. 4, 19-22).

En consecuencia, la forma del texto satírico exige precisar el famoso concepto de «polifonía» de Bajtín (1984)⁷, incorporando la noción de «diafonía» enunciada por Roulet (1997, p. 137). Para su análisis discursivo, este lingüista de la Escuela de Ginebra restringe el sentido de «polifonía» y lo diferencia de «diafonía», que sería un caso particular dentro de un discurso polifónico: «polifonía» es la incorporación de discursos ajenos en general y «diafonía», del discurso del interlocutor. Concretamente, con este segundo término se hace referencia a la integración del discurso del interlocutor en el del locutor mediante una reinterpretación (y no como simple citación), a menudo para establecer una oposición argumentativa (Gallucci, 2018, p. 115).

⁷ Vid. *supra* n. 4.

En resumen, el *sermo* satírico es un discurso monologal (*i.e.*, con un solo locutor) en el que, sin embargo, se incluyen múltiples voces, que surgen todas en último término de la *persona* del satírico. Esencialmente, el texto es un monólogo diafónico que incorpora el discurso del receptor inmediato y, en última instancia, este monólogo diafónico gana complejidad con escenas polifónicas, en las cuales aparece el discurso de voces particulares que llegan a entablar un diálogo entre ellas.

3. ANÁLISIS CONVERSACIONAL

Pese a que los diálogos que conforman los textos satíricos sean introducidos por medio del mecanismo del discurso referido, son abundantes las secciones interaccionales que pueden ser estudiadas siguiendo los principios marcados por la teoría del AC (Sacks *et al.*, 1974). Esta forma de comunicación tiene como característica inherente la progresividad, dado que todo enunciado se entiende en referencia al anterior y, a su vez, afecta el siguiente. La unidad dialogal mínima son los llamados «pares adyacentes» o «intercambios», compuestos por dos «turnos de habla» o «movimientos» sucesivos de diferentes interlocutores. Este formato estructural es el más habitual e incluye conjuntos como pregunta-respuesta, ofrecimiento-aceptación/rechazo, elogio-respuesta o, el más rutinario, saludo-saludo. En cualquier caso, el primer par es un «movimiento iniciativo» porque tiene la intención de incitar el habla de otro interlocutor, el cual emite un segundo par que es un «movimiento reactivo». Si bien estas parejas son la base, un intercambio generalmente se amplía con un tercer turno, un «movimiento evaluativo», donde se hace un comentario sobre los dos movimientos previos o simplemente sobre el movimiento reactivo.

Ahora bien, en una situación comunicativa determinada, la referencialidad no se limita al enunciado precedente, sino que puede derivar de acciones o enunciados previos que hayan tenido lugar en otros intercambios separados del presente diálogo. Por ese motivo, es necesario establecer diferentes niveles y tipos de reacciones (Monserrat Roig, 2013, p. 82). Por un lado, distinguimos dos niveles: el «nivel estructural» explica las relaciones entre los movimientos de un mismo intercambio y el «nivel interaccional», las relaciones entre secuencias (*i.e.*, conjunto de intercambios) de una misma conversación o de conversaciones diferentes. Por otro lado, diferenciamos dos reacciones: la «reacción conversacional» es la correspondiente a

un movimiento reactivo dentro de un mismo intercambio y la «reacción interaccional», la relativa a un movimiento que inicia un intercambio, pero que solo se puede entender como movimiento reactivo a un intercambio previo. En consecuencia, la primera reacción pertenece al nivel estructural y la segunda, al nivel interaccional.

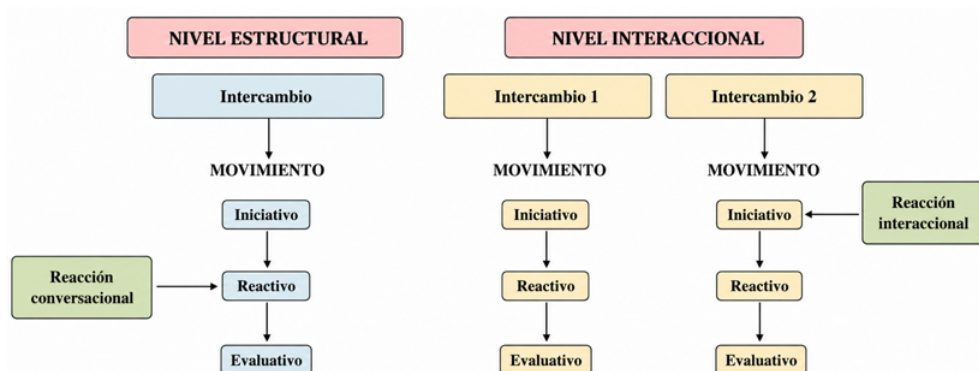


Figura 1. Diagrama de los tipos de movimientos, niveles y reacciones⁸

4. Los VOCATIVOS

La complejidad del *sermo* satírico, por su variación formal y su naturaleza polifónica, exige buscar indicadores que permitan discernir el cambio de locutores. Estos mecanismos pueden dividirse en marcadores explícitos, subdivididos en verbales y no verbales, y marcadores implícitos o cero⁹. El estilo proverbialmente *obscurus* de Persio dificulta la particularización de los interlocutores, pero aun así se puede percibir una mínima restricción en el uso de marcadores según el tipo de discurso y de locutor. Sobre todo, los marcadores cero están fuertemente vinculados a la conversación y al monólogo diafónico (para incorporar la reacción del *aduersarius*), ya que la ausencia de un marco enunciador posibilita la alternancia aparentemente espontánea y libre como si de un diálogo real se tratase. Este grupo incluye el contexto inmediato, el conocimiento compartido entre el autor y el

⁸ El presente diagrama y las traducciones de los ejemplos lingüísticos son de elaboración propia.

⁹ Seguimos la clasificación de Mikulová (2022, pp. 27-34) en su estudio sobre los marcadores del discurso directo latino.

público, el significado del enunciado y sus características gramaticales. En este último apartado se encuentran los vocativos, especialmente relevantes porque son elementos miméticos del discurso directo que encabezan una transición discursiva o bien advierten de la presencia de un receptor (quien, a su vez, se convierte en un potencial locutor). Concretamente, reflejan un cambio de centro deíctico, siempre que no tengan valor de interjección como *mehercules* o *ecastor*.

Además de marcadores clave, desde el punto de vista pragmático, los vocativos son formas de tratamiento y responden a unas determinadas normas conversacionales. Este sistema se sustenta en dos factores y puede verse afectado por un tercero. Los dos elementos básicos son la relación entre los interlocutores —que tiene en consideración la identidad y la relación social— y el contexto interaccional —constituido por el marco situacional, la audiencia y el tema de la conversación (Dickey, 2002, pp. 7-8)—. Y un tercer elemento esencial son los sentimientos del emisor hacia el receptor, pero estos no siguen una regla fija: solo se percibe dicha emotividad si se rompen las normas delimitadas por los dos primeros factores y se utilizan «formas marcadas» (Dickey, 2002, p. 9). Entre estas formas se pueden encontrar tanto términos afectivos como despectivos, que pueden ser adjetivos, nombres comunes o nombres propios. Así pues, muchos de los vocativos que aparecen en las *Saturae* de Persio (ya sea en boca del satírico, del *aduersarius* o de *personae* externas) responden a este tercer factor y se alejan de las «formas no marcadas».

5. EL INSULTO

En virtud de su uso, entendemos estos vocativos como insultos, es decir, como «una acción verbal y/o no verbal, sancionada como ofensiva; cuyas unidades léxicas pueden, o no, representar en sí mismas una carga insultante al evocar conceptos socialmente convenidos para ello», de manera que «TODO lo que tenga un EFECTO COGNOSCITIVO O CONTEXTUAL que pueda parafrasearse como DESCALIFICANTE es un insulto» (Colín Rodea, 2003, p. 467)¹⁰.

Al margen de la intención del emisor del insulto (en adelante, Ei), estas acciones no cumplirán su objetivo si el receptor del insulto (en adelante, Ri) no consigue reconocerlas. Para ello, el Ri debe recurrir a distintos mecanismos interpretativos de inferencia, siendo este procedimiento más fácil y

¹⁰ Las mayúsculas son de la autora.

productivo si ambos interlocutores comparten un mismo entorno cognitivo. Más allá del significado léxico, al Ri le será esencial conocer el significado social y las implicaciones culturales que convierten una palabra en un insulto. Por lo tanto, el estudio de los insultos se fundamenta en una base pragmático-cognitiva e incluye también el plano lingüístico, permitiendo una división en distintos tipos de insultos según el proceso inferencial aplicado y el significado léxico del término. No obstante, el intento de discernir términos despectivos en la lengua latina cuenta con la dificultad añadida de saber qué connotaciones tenían determinados objetos o características y por qué eran ofensivas ciertas palabras en situaciones comunicativas concretas (Dickey, 2002, p. 167).

5.1. Tipos de insultos

Los insultos se clasifican en dos grandes grupos: «codificados» y «no codificados»¹¹. Por un lado, el primer tipo se subdivide en «insulto con léxico lingüísticamente marcado», cuando el significado léxico del término es esencialmente calificable de ofensivo, vulgar o grosero; e «insulto con léxico lingüísticamente no marcado», cuando adquiere valores negativos de descalificación al dirigirlo al interlocutor por las cualidades que le atribuye. Por otro lado, los no codificados son términos con un significado léxico neutro o positivo que reciben su carga insultante del contexto de uso, atribuyendo al Ri cualidades que no tiene (a menudo por medio de la ironía, la metáfora y la metonimia).

A nivel cognitivo, los insultos codificados con léxico lingüísticamente marcado son los más directos y prototípicos, dado que el interlocutor tan solo necesita su conocimiento de la lengua para descodificar conceptualmente el significado. Por ejemplo, cuando alguien es apelado como *baro* «imbécil, estúpido, gilipollas», reconoce de manera inmediata que está siendo insultado¹². En cambio, tanto los codificados con léxico no marcado como los no codificados requieren un proceso inferencial más complejo: la identificación del insulto depende del conocimiento pragmático y semántico del interlocutor y de su capacidad de relacionar estos elementos con el marco comunicativo en que se encuentra. Entre estos dos tipos, el léxico

¹¹ Seguimos la clasificación canónica de Colín Rodea (2003, pp. 159-172, 468-470) y la complementamos con las consideraciones de Monserrat Roig (2013, p. 83; 2015, p. 135) para el estudio de los vocativos latinos.

¹² Para un ejemplo en Persio (5, 138), *vid. infra* ejemplo lingüístico (3).

no marcado se reconoce como insulto con mayor facilidad, ya que son términos que se han convencionalizado en la lengua con un uso ofensivo (aunque sean palabras neutras o polisémicas). Tal es el caso del adjetivo *miser*, el cual cuenta con diversos valores semánticos y puede denotar tanto compasión como desprecio. Por consiguiente, es necesario examinar la intención del emisor en cada situación. Este adjetivo aparece en el caso vocativo hasta cuatro veces en la *Satura* 3 (Pers. 3, 15; 66; 107), la cual tiene un marcado contenido moral y constituye una defensa del estudio de la filosofía. En este contexto, *miser* actúa como insulto con léxico lingüísticamente no marcado: no apostrofa a alguien que suscita lástima, sino que lo señala por su falta de ética. De hecho, es un adjetivo habitual en el lenguaje de los autores estoicos, como el griego *τάλας* (Dolç, 1949, p. 144). Para ilustrar este valor insultante, es especialmente útil el siguiente pasaje¹³:

- (1) Iam liber et positis bicolor membrana capillis / inque manus chartae nodosaque uenit harundo: / tunc querimus, crassus calamo quod pendeat umor. / nigra sed infusa uanescit sepia lympha, / dilutas querimus, geminet quod fistula guttas. / o **miser inque dies ultra miser**, hucine rerum / uenimus? at cur non potius teneroque columbo / et similis regum pueris pappare minutum / poscis et iratus mammae lallare recusas? («Ya el libro, el pergamino bicolor despojado de su cabellera, el papel y la caña nudosa llegan a sus manos: entonces nos quejamos de que el espeso líquido se queda colgado del cálamo. Pero, al añadir agua, la negra tinta se desvanece: nos quejamos de que la pluma eche de dos en dos las gotas diluidas. ¡Oh miserable y cada día más miserable! ¿Es que a tal punto hemos llegado? Y, ¿por qué mejor no exiges, semejante al tierno palomo y a los hijos de los señores, un ñam-ñam desmenuzado y, enrabiado, rechazas la nana de la mamá?», Pers. 3, 10-18).

La *Satura* 3 empieza con la presentación de un joven rico que se despierta perezoso a media mañana, después de una noche de fiesta. El satírico describe cómo, cuando por fin se dispone a cumplir con su estudio, todo son excusas para no trabajar. Así pues, interpela directamente al joven holgazán y *miser* se convierte, mediante el sarcasmo, en un arma para censurar el vicio de la procrastinación. A su vez, compara su comportamiento con el de un niño mimado a partir de expresiones propias del lenguaje infantil (como *pappare minutum* o *mammae lallare*), reforzando así la carga humillante de este apóstrofe.

Por otro lado, el insulto no codificado nace totalmente del contexto y fuera de este no consigue un efecto ofensivo de manera directa. A modo

¹³ Todas las citas del texto de Persio corresponden a la edición de Kissel (2007).

de ejemplo, en boca del satírico vemos cómo el nombre de Rómulo pierde toda su dignidad y se convierte en un insulto no codificado:

- (2) 'Fur es' ait Pedio. Pedius quid? crimina rasis / librat in antithetis, doctas posuisse figuras / laudatur: 'bellum hoc'. hoc bellum? an, **Romule**, ceues? («¡Eres un ladrón!», dice a Pedio. Y, ¿Pedio qué hace? Sopesa las acusaciones en antítesis limadas, es alabado por haber incluido doctas figuras: «¡Qué bonito esto!». ¿Esto, bonito? ¿Acaso te hace menear las nalgas, Rómulo?», Pers. 1, 85-87).

Nos hallamos en su sátira programática, donde el autor critica la forma, el contenido y los objetivos de la literatura de su tiempo. En este punto, está denunciando el carácter inmoral y artificial de la oratoria contemporánea. Para ello, menciona como caso particular los discursos judiciales de Pedio, elogiado por su dominio retórico¹⁴. Entonces, cuando refiere un comentario positivo sobre un discurso de esta índole, se dirige a este locutor indefinido con el nombre del fundador mítico de Roma y le atribuye una identidad aparentemente positiva. Normalmente, esta mención aludiría a un origen noble del personaje o su pertenencia a un grupo con unos valores tradicionales. Sin embargo, a partir de la ironía como método satírico por excelencia, en este contexto el nombre de ecos épicos se convierte en un término despectivo que subraya la decadencia de los descendientes de Rómulo. Concretamente, lo que el satírico nos dice es que el discurso de Pedio solo gusta a los romanos de la nobleza más rancia.

5.2. Tipos de ataques

Otro aspecto que hay que tener en cuenta es qué motiva un insulto dentro del estudio del nivel interaccional. Sin importar de qué tipo de movimiento se trate en el nivel estructural, su contenido será interpretado como un ataque por parte del que será el Ei. Se concibe «ataque» como la «acción de atacar, acometer o emprender una ofensiva» y una «impugnación, crítica, palabra o acción ofensiva» (RAE, s. f., s. v. ataque 1, 5). Por ello, mediante el insulto, el Ei buscará expresar la emoción negativa que le ha causado su interlocutor (el futuro Ri) y comunicarle verbalmente que se ha percatado de la injuria.

El insulto más frecuente es el que responde a un ataque verbal explícito, que suele ser otro insulto directo. También se incluyen en este grupo los

¹⁴ Seguramente se trate de Pedio Bleso, quien, según Tácito (*Ann.* 14, 18), fue expulsado del Senado porque los cireneos lo acusaron de haber violado el tesoro de Esculapio (Dolç, 1949, pp. 99-100).

enunciados con valor ofensivo o amenazante o bien simplemente contrarios a las expectativas marcadas por las normas conversacionales. Es decir, ante una petición o una orden, la respuesta preferente es una aceptación, mientras que una negativa puede ser interpretada por el primer interlocutor como un fracaso de su intención comunicativa. En esta línea se enmarca el único vocativo despectivo originado por un ataque verbal del interlocutor:

- (3) Mane piger stertis. ‘surge,’ inquit Auaritia, ‘eia, / surge’. negas. instat, ‘surge,’ inquit. ‘non queo.’ ‘surge’. / ‘et quid agam?’ ‘rogat! en saperdas aduehe Ponto, / castoreum, stuppas, hebenum, tus, lubrica Coa, / tolle recens primus piper et sitiente camelo; / uerte aliquid; iura.’ ‘*sed* Iuppiter audiet.’ ‘eheu, / *baro*, regustatum digito terebrare salinum / contentus perages, si uiuere cum Ioue tendis’ («Por la mañana roncas perezoso. “¡Levántate!”, dice la Avaricia, “¡Venga, levántate!” Dices que no. Insiste: “¡Levántate!”, dice. “No puedo.” “¡Que te levantes!” “¿Y qué haré?” “¡Y me lo pregunta! Pues mira, importa saperdas del Ponto, castóreo, estopa, ébano, incienso, finos vestidos de Cos; sé el primero en descargar del camello todavía sediento la pimienta recién llegada; intercambia alguna cosa; perjura.” “Pero Júpiter podría oírlo.” “Ay, imbécil, te pasarás la vida contento de horadar con el dedo el salero de tanto relamerlo, si intentas vivir en consonancia con Júpiter”», Pers. 5, 132-139).

Este diálogo tiene lugar en una escena entre un personaje indefinido y el vicio de la avaricia personificado, con el fin de mostrar cómo los hombres se dejan llevar por las pasiones. El personaje, esclavizado por el afán de tener éxito en los negocios, recibe unas órdenes ante las cuales expresa su recelo y, por ello, es objeto de un insulto codificado con léxico lingüísticamente marcado. Conforme a las dinámicas conversacionales, el emisor espera que *aduehe*, *tolle*, *uerte* y *iura* reciban como reacción una expresión verbal o un gesto de aceptación. Ahora bien, la respuesta no es la preferida como segundo par ante un mensaje imperativo, puesto que el interlocutor se opone explícitamente por temor a ofender a Júpiter mediante sus palabras. Entonces, la Avaricia interpreta este enunciado negativo como un ataque y esto le impulsa a responder con un insulto, el cual tiene como desencadenante verbal el marcador verbal representado por la partícula *sed*. Se trata, pues, del uso de *baro* en un movimiento evaluativo donde se advierte al Ri de las pobres condiciones de vida que se derivarán si desoye sus preceptos.

En cambio, el resto de los vocativos despectivos en Persio forma parte de la segunda tipología, constituida por ataques no verbales. Del mismo modo en que los insultos pueden ser acciones no verbales, también sus causantes pueden ser actos o contenidos no verbales valorados como negativos. Dado que esta interpretación depende de múltiples factores, a menudo

puede parecer que no hay ningún ataque y que el insulto sea una reacción a un acto aparentemente neutro. Son ataques no verbales los enunciados donde «uno de ellos —el Ri— expresa una postura, un estado de ánimo, una intención o unos sentimientos que el otro interlocutor —el Ei— no aprueba» (Monserrat Roig, 2015, pp. 152-153). Una muestra de desacuerdo se encuentra en el uso del superlativo de *malus*:

- (4) Rem struere exoptas caeso boue Mercuriumque / accersis fibra: ‘da fortunare penates, / da pecus et gregibus fetum’. Quo, **pessime**, pacto, / tot tibi cum in flammis iunicum omenta liquescant? / ac tamen hic extis et opimo uincere ferto / intendit («Ansías, sacrificando un buey, construir una fortuna e invocas Mercurio con entrañas: “Concédeme hacer prosperar mi hogar, concédeme ganado y crías para los rebaños.” ¿Cómo, gran vil, cuando te fundes en las llamas las vísceras de tantas novillas? Y, sin embargo, este se propone lograr sus deseos con entrañas y una rica coca», Pers. 2, 44-49).

El mensaje de Persio en esta sátira se centra en la defensa de un tipo determinado de plegarias y en la crítica a la avaricia e hipocresía de los hombres. Su discurso se resume en que la divinidad solo recompensará el esfuerzo de las personas virtuosas. En este pasaje, de hecho, el satírico refiere el discurso de un personaje que pide fortuna con un medio que no va acorde con sus recursos ni con sus metas. Y, ante una plegaria contradictoria, apela a esta voz con el vocativo de *pessimus*, que es un insulto codificado con léxico lingüísticamente marcado tanto por su forma de superlativo absoluto como por su propio significado negativo. En consecuencia, aunque no haya ningún ataque directo contra su persona, la acción contraria a su ideología motiva el inicio de un intercambio encabezado por un insulto para intentar mostrar la correcta práctica religiosa y censurar la incongruencia de pedir ganado mientras se sacrifica un buey.

6. FUNCIONES DEL VOCATIVO

Para analizar los usos del vocativo, es preciso dividir el discurso en distintos niveles y así poder especificar su función en cada contexto de aparición. Kroon (1995, pp. 59-62) propone un sistema organizado en tres niveles: representacional, presentacional e interaccional. El primero corresponde a la relación entre los estados de hechos o acciones del mundo y la forma lingüística que los codifica; el segundo se ocupa de la organización y estructuración de este contenido; y el tercero considera su función en una situación comunicativa concreta.

Tanto en (3) como en (4) es evidente que el vocativo es un marcador cero que actúa en el nivel presentacional indicando un cambio discursivo, ya que es un mecanismo que hace patente el inicio de un nuevo enunciado por parte de un nuevo emisor. Además, en estos ejemplos el vocativo ejerce su función de «focalización apelativa» (Bañón, 1993, p. 71): llama la atención de alguien sobre algo con un fin persuasivo. Es decir, más allá de su función más pura, destaca los elementos que requieren mayor énfasis y la información que el emisor considera más importante. En el caso de (3), la posición de *baro* después de la interjección *eheu* aporta dramatismo al vaticinio de pobreza con el cual la Avaricia condena a todo aquel que no le escuche. Y, en (4), la disposición de *pessime* después de *quo* (remarcado gracias a la tmesis de *quo [...] pacto*) permite al satírico insistir en la falta de lógica en el comportamiento de su interlocutor. Esta función apelativa frecuentemente se sustenta en las emociones y los deseos del emisor. En consecuencia, el vocativo incide en el nivel interaccional y está condicionado por el factor de la emotividad: recurriendo a una forma marcada, el Ei intenta transmitir su mensaje con más fuerza y conseguir una mayor implicación de su interlocutor. Por lo tanto, el efecto perlocutivo que se persigue es que las palabras del Ei se acepten como correctas y se cumpla con las acciones o las reglas que plantea (Montserrat Roig, 2005, p. 678).

Sin embargo, según las normas conversacionales, ante un contexto de desacuerdo, el emisor recurriría a muestras de cortesía verbal para rebajar la ofensa que pueda suponer su mensaje (Haverkate, 1994, pp. 28-34)¹⁵. Dentro de la obra del satírico más filósofo, estos vocativos reflejan la *acerbitas* con la cual rechaza las costumbres de la sociedad de su época y se convierten en un método para influir en su conducta. En concreto, los apóstrofes forman parte de la crítica negativa a partir de la cual quiere reconducir a la población general fuera del vicio, acercándola a su línea de pensamiento. De hecho, es la clara finalidad instructiva lo que relaja la tensión que normalmente conlleva un insulto y con ello se justifica que no haya una reacción negativa por parte del Ri. Este carácter didáctico hace que el efecto perlocutivo no sea la ofensa o el rechazo, sino la atención y la adhesión. Además, de acuerdo con el análisis de Dickey (2002, p. 183), el significado léxico del término puede condicionar la intensidad del insulto,

¹⁵ Haverkate sostiene que en estas situaciones el hablante hace uso de estrategias de mitigación para preservar su imagen positiva y no dañar la relación interpersonal. Por ejemplo, la atenuación se consigue expresando duda, manteniendo una ficción de acuerdo parcial o recurriendo a formas impersonales.

y las acusaciones de ignorancia y estupidez (como *stulte* «necio», *inepte* «torpe» o *fatue* «insensato») se encuentran entre los más suaves¹⁶. De todos modos, en último término, es la interpretación del receptor la que determina si se trata de una muestra de cortesía o de descortesía, puesto que es quien juzga el efecto perlocutivo.

6.1. El receptor de los insultos de Persio

Por otro lado, la aparición de términos despectivos predomina cuando uno de los interlocutores se sitúa un nivel por debajo en la escala de poder. En el caso de Persio, por el propósito de los vocativos y la contundencia con que dicta la doctrina, se percibe que su *persona* está totalmente formada, mientras que el resto todavía debe adquirir este conocimiento que él mismo está dispuesto a proporcionarle en sus composiciones (Anderson, 2014, pp. 180-181). Entre los casos de relaciones desiguales entre Ei y Ri encontramos profesores y alumnos (*Saturae* 3 y 4), un médico y un enfermo (*Satura* 3), una divinidad y un mortal (*Satura* 5) o un amo y su esclavo (*Satura* 5). En su conjunto, las *Saturae* constituyen la lección de un maestro y Persio hace explícita esta dinámica en dos apologías a la sabiduría. En estas, el satírico da voz a dos profesores que se dirigen a sus alumnos para advertirles de un mal comportamiento: un profesor indefinido y un joven adinerado y perezoso (*Satura* 3) y Sócrates, el profesor por antonomasia, y su discípulo Alcibíades (*Satura* 4).

Si bien la diversidad de formas del *sermo* satírico puede dificultar la identificación del emisor, la teoría del discurso referido nos hace ver que el locutor es siempre el mismo. Es decir, aunque se pongan en escena múltiples personajes, todos forman parte del discurso monologal del satírico. Por el contrario, como en la comedia, es necesario diferenciar dos tipos de receptores: los internos o directos y los externos o *auditores*. Por un lado, los primeros son un gran abanico de *personae*, cada una particularizada con un defecto, pero todas marcadas por la ociosidad y la ignorancia y retratadas como *stulti*. Por otro lado, los receptores externos son a quienes el satírico se dirige continuamente (con el uso de vocativos o de la segunda persona general) y quienes deben realmente extraer una lección filosófica de la obra.

¹⁶ Según esta misma autora, los más ofensivos serían los insultos sexuales o los referidos a crímenes (como *fur* «ladrón», *parricida* «parricida» o *scelus* «criminal») y castigos (como *furcifer* «cuello de horca, canalla», *mastigia* «saco de golpes, bribón» o *uerbero* «carne de látigo, perdulario»).

Al éxito de la enseñanza contribuirá la ilustración tan desfavorable de los receptores internos, puesto que el primer instinto de los *auditores* será querer diferenciarse de los *stulti* y situarse al nivel del emisor. Este método de Persio para conseguir el seguimiento de sus preceptos es comparado por D'Alessandro (2005, p. 292) con la estrategia de Hesíodo con Perses en *Opera et dies* y de Lucrecio con Memio en *De rerum natura*. Vemos, pues, que la técnica del satírico proviene de los inicios de la poesía didáctica, donde los elegidos como receptores internos encarnan la decadencia moral de su época y viven en el vicio, desentendidos del trabajo y de la filosofía.

7. CONCLUSIONES

En este trabajo se han reunido dos perspectivas de análisis de los estudios lingüísticos modernos y se han aplicado a un corpus latino con la voluntad de discernir las dinámicas conversacionales definidas por la teoría actual. Ciertamente, la naturaleza literaria del texto y la singularidad de este género hacen que no sea equiparable al análisis de una conversación real. Por ejemplo, se pierde parcialmente la espontaneidad del diálogo a causa de factores como los condicionamientos argumentales y métricos o la ausencia de los aspectos no verbales. No obstante, en las secciones dialogales se puede reconocer el mismo funcionamiento y se puede afirmar que se rigen por las mismas reglas básicas. Como muestra, se ha evidenciado que responder a un insulto con otro insulto constituye el movimiento más natural, tanto a nivel estructural como interaccional. Por ello, con conciencia de las limitaciones, es provechoso actualizar el estudio de los textos clásicos con los métodos de la pragmática moderna.

Dentro de la riqueza polifónica del *sermo* satírico, se ha resaltado el valor de los vocativos como mecanismo para singularizar los locutores tras el baile de máscaras que configura el juego satírico. Por tal razón, y pese a ser un caso desatendido en los estudios gramaticales, esta forma se convierte en un elemento clave en todos los niveles discursivos. Así pues, no es conveniente reducirlo a un mero marcador discursivo con una función apelativa, sino que es igual de importante su papel como marcador pragmático en una situación comunicativa determinada.

Al interés del análisis de este caso se suma la particularidad de los vocativos despectivos que pueden ser cualificados de insultos. En el corpus persiano hemos podido encontrar modelos de los distintos tipos de insultos

(codificados y no codificados) y de ataques que pueden motivarlos (verbales y no verbales). Ahora bien, no se debe olvidar la distancia existente con el contexto sociocultural del texto, la cual dificulta nuestra habilidad para discernir las connotaciones de algunos términos despectivos. Por lo que se refiere a los ataques, en línea con el contenido, sobresalen los ejemplos de insultos sin un ataque previo aparente que responden a un fin interaccional concreto. Estos apóstrofes surgen como movimiento reactivo que pretende hacer explícito el desacuerdo entre interlocutores y convencer al Ri del mensaje del Ei. Por más que el texto satírico esté lleno de voces, el Ei siempre se encuentra en una posición de superioridad y, como receptores, desfilan una pluralidad de *stulti*. De hecho, dado que la relación que predomina en las conversaciones es la de profesor y alumno, hemos determinado que la figura del satírico se convierte en un *magister*. De esta manera, hemos establecido también un paralelismo con la repartición de papeles prototípica de la poesía didáctica, donde el poeta es el maestro y el destinatario de la obra es el alumno.

Por otro lado, el estudio del discurso referido nos ha permitido diferenciar dos tipos de receptores (interno y externo) y fijar el satírico como verdadero emisor de todas las voces del discurso, como si se tratase de un juego de muñecas rusas. En cualquier caso, tanto la forma como la finalidad de la *satura* hacen evidente que el receptor adquiere un papel de vital importancia: además de incluirse su voz como reacción al monólogo del satírico, es él quien decreta la adecuación del mensaje y su efecto perlocutivo. Con respecto a las *Saturae* de Persio, junto con el retrato negativo de los receptores internos, los vocativos insultantes incitan al receptor externo a alejarse del interno y a aproximarse al satírico. En otras palabras, Persio recurre a formas marcadas para romper con la norma y llamar así la atención de su receptor externo con el objetivo de garantizar la recepción de sus enseñanzas. Por lo tanto, la función interaccional es claramente inseparable de la función apelativa y los vocativos se convierten en recursos a favor de la persuasión retórica. De esta manera, también queda probado que no todo insulto supone una ruptura de la cortesía y de la educación conversacional; y que el propósito especial del término despectivo justifica que no haya una reacción negativa. Más bien, estas formas rebajan la seriedad y el peso doctrinal de la obra a la vez que potencian su voluntad didáctica. En consecuencia, muestran el carácter carnavalesco de la *satura*, que la convierte en el primer exponente de este tipo de literatura subversiva según la clasificación de Bajtín.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, W. S. (2014) «Persius and the Rejection of Society». En: Anderson, W. S. (ed.) *Essays on Roman Satire*. Princeton: Princeton University Press, pp. 169-194.
- BAJTÍN, M. M. (1984) *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BAÑÓN, A. M. (1993) *El Vocativo: propuestas para su análisis lingüístico*. Barcelona: Octaedro.
- COFFEY, M. (1976) *Roman Satire*. London: Methuen.
- COLÍN RODEA, M. (2003) *El insulto. Estudio pragmático-textual y representación lexicográfica*. Tesis doctoral inédita. Universitat Pompeu Fabra.
- CORONEL RAMOS, A. (2002) *La Sátira latina*. Madrid: Síntesis.
- D'ALESSANDRO BEHR, F. (2005) «Open Bodies and Closed Minds? Persius' *Saturae* in the light of Bakhtin and Voloshinov». En: Bracht Branham, R. (ed.) *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*. Groningen: Barkhuis, pp. 260-296.
- DICKEY, E. (2002) *Latin forms of address: from Plautus to Apuleius*. Oxford: Oxford University Press.
- DOLÇ, M. (1949) *Persio. Sátiras*. Barcelona: Escuela de Filología de Barcelona.
- DOLÇ, M. (1954) *A. Persi Flac. Sàtires*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- GALLUCCI, M. J. (2018) *Contribución al estudio del discurso referido en un corpus oral del español americano*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza.
- HAVERKATE, H. (1994) *La cortesía verbal: estudio pragmlingüístico*. Madrid: Gredos.
- KISSEL, W. (2007) *A. Persius Flaccus. Saturarum liber*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- KROON, C. (1995) *Discourse Particles in Latin: A Study of nam, enim, autem, vero and at*. Leiden: Brill.
- MIKULOVÁ, J. (2022) *Evolution of Direct Discourse Marking from Classical to Late Latin*. Leiden: Brill.
- MONSERRAT ROIG, C. (2005) *Anàlisi pragmàtica i conversacional dels vocatius a les comèdies plautines*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.
- MONSERRAT ROIG, C. (2013) «Els vocatius despectius en Plaute: anàlisi dels insults en la reacció interaccional», *Anuari de filologia. Antiqua e Mediaevalia*, 3, pp. 79-96.

- MONSERRAT ROIG, C. (2015) «Otras perspectivas para el análisis lingüístico de Plauto: los vocativos insultantes en la reacción conversacional», *Minerva*, 28, pp. 133-161.
- ROULET, E. (1997) «A Modular Approach to Discourse Structures», *Pragmatics*, 7(2), pp. 125-146.
- SACKS, H. *et. al.* (1974) «A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation», *Language*, 50(4), pp. 696-735.

¿Una gramaticalización atípica? El caso de ὅτι y ὥς

GIULIANA MADONIA

Universidad de Salamanca / Università degli Studi di Palermo

1. INTRODUCCIÓN

El propósito central de este estudio es profundizar en el análisis de la distribución sincrónica y la evolución diacrónica de los dos complementadores más recurrentes en el corpus del griego antiguo: ὅτι y ὥς. Mediante una minuciosa examinación de sus diversas funciones, se postula que los usos de ambas partículas, aunque aparentemente divergentes o independientes en la sintaxis de superficie, pueden y deben relacionarse como el resultado de un proceso de transferencia semántica. Sin embargo, existe una distinción funcional inicial entre los dos complementadores, que se explica por su trayectoria diacrónica y por la consideración de que, si bien ambos derivan de la misma raíz pronominal con función relativo-deíctica (*h₂ió-), ὅτι representaba la forma en caso nominativo-acusativo (Dunkel, 2014, p. 313), mientras que ὥς, muy probablemente, se habría desarrollado a partir de la forma instrumental (Schwyzer & Debrunner, 1959, p. 645). Por consiguiente, ambos elementos han experimentado un profundo proceso de gramaticalización o descategorización progresiva, lo que implica una transición desde categorías léxicas plenas o abiertas hacia categorías relacionales secundarias o cerradas.

El estado actual del debate teórico ha puesto de manifiesto que el fenómeno de la gramaticalización permite ser abordado desde, al menos, dos marcos conceptuales fundamentales y distintos. En primer lugar, se concibe la *gramaticalización léxico-sintáctica* (*sentence-based*), la cual se ocupa de manera exclusiva del desarrollo de elementos gramaticales a partir de elementos puramente léxicos (Meillet, 1958; Kuryłowicz, 1976). En segundo

lugar, se define la *gramaticalización discursivo-pragmática* (*discourse-based*) como un fenómeno mucho más amplio que concierne al desarrollo de estructuras gramaticales en un sentido general (Givón, 1979). Es crucial destacar que, bajo esta última perspectiva, el punto de partida no se limita a los elementos léxicos, sino que abarca también otras estrategias pragmáticas y construcciones discursivas (Herring, 1991).

Al dirigir la atención al caso específico de la gramaticalización de ὄτι y ὥς y a la transferencia semántica inherente a este proceso, es ineludible reconocer su naturaleza dual. Por una parte, el desarrollo inicial de estos elementos se ajusta al dominio de la gramaticalización léxico-sintáctica, dada su derivación pronominal. No obstante, por otra parte, la posterior evolución de sus funciones relacionales ofrece un ejemplo paradigmático de la gramaticalización discursivo-pragmática. Este dualismo se debe a que, al proceder ambos de la misma raíz, se trata de dos formas pronominales con función anafórica que inicialmente se emplean como complementadores y subordinadores adverbiales. Progresivamente, y en etapas subsiguientes, estas formas experimentan una serie de fenómenos de refuerzo pragmático de la informatividad (en la acepción precisa definida por Traugott & König, 1991), un mecanismo que las desplaza decisivamente de su dominio original de uso. Como culminación del proceso, finalmente, se observa la paulatina pérdida de sus rasgos distintivos semánticos, pragmáticos e, incluso, en ciertas ocasiones, sintácticos, siendo eventualmente reemplazados en la lengua por nuevas formas de vinculación oracional.

Al considerar su trayectoria completa, se ha pensado durante mucho tiempo que ὄτι y ὥς constituían dos ejemplos atípicos dentro del marco de la gramaticalización. Porque, en una fase inicial, es perfectamente posible identificar y verificar las etapas de la gramaticalización postuladas por Hopper (1991): la superposición (*layering*), la especialización (*specialization*), la diversificación (*divergence*), la persistencia (*persistence*) y el cambio semántico (*semantic shift*). Sin embargo, pese a la evidencia que sugiere que el proceso de gramaticalización se ha llevado a cabo, no es posible constatar la presencia de ninguno de los rasgos esperables en las etapas finales de la gramaticalización, según la tipología de Lehmann (1982): la condensación (*condensation*), la coalescencia (*coalescence*), la paradigmaticización (*paradigmaticization*) y la pérdida irreversible (*loss*). Además, el estatus atípico de ὄτι y ὥς se refuerza por varias razones: en primer lugar, la gramaticalización se produce desde una categoría menor (pronombres)

hacia otra categoría menor (conjunciones); en segundo lugar, el proceso no ejerce un impacto simultáneo y uniforme sobre los planos morfológico, fonológico, sintáctico y semántico; en tercer lugar, la ausencia documentada de las etapas finales sugiere que el proceso de gramaticalización permanece incompleto; y en cuarto lugar, la expresión adverbial δῆλον ὅτι / δῆλονότι, a pesar de su fijación, no puede ser analizada de manera satisfactoria ni como un tipo de gramaticalización ni como un proceso de derivación.

En virtud de estas consideraciones, este trabajo tiene como objetivo primordial analizar la gramaticalización de ὅτι y ὥς mediante un enfoque rigurosamente comparativo, dado que se observa la manifestación de un proceso análogo en otras lenguas indoeuropeas y semíticas, tales como el hebreo bíblico y el hitita. Consecuentemente, la investigación se propone rebatir la consideración de que estos complementadores sean casos meramente atípicos o aislados en el panorama lingüístico.

El objetivo de este estudio y de eventuales profundizaciones sucesivas consiste en recopilar las investigaciones llevadas a cabo sobre el desarrollo y la evolución diacrónica de los complementadores, como resultado de un proceso de gramaticalización, para poder llegar a un cambio de paradigma interpretativo de la gramaticalización. Considerar el desarrollo de complementadores primariamente como el resultado de una gramaticalización léxico-sintáctica (cuyo análisis se concentra en la pérdida del carácter léxico en contextos específicos) limita inevitablemente el número de elementos que hayan tenido una gramaticalización completa. Sin embargo, centrándonos más en una óptica discursivo-pragmática, el acento pasa a las estrategias efectivas de vinculación entre las oraciones (Traugott & Heine, 1991) y la gramaticalización se puede entender en su sentido más amplio.

Por lo tanto, este artículo se estructurará de la siguiente manera para desarrollar la argumentación: (i) se presentará y se explicará concisamente el marco teórico y la metodología específica adoptada en este estudio; (ii) se procederá al análisis detallado de los datos del griego, a partir de un corpus que se extiende cronológicamente desde los poemas homéricos hasta el siglo III de nuestra era; (iii) se abordará y se discutirá el desarrollo de los complementadores en hitita y hebreo bíblico para el análisis comparativo; y (iv) se formularán las conclusiones y consideraciones generales finales sobre la naturaleza del fenómeno de la gramaticalización en estos contextos.

2. MARCO TEÓRICO

Este estudio se inscribe en el marco teórico de la gramática descriptivo-funcional, con el objetivo de analizar el rol de los complementadores. Se entiende por complementadores a aquellas conjunciones subordinantes que cumplen la función de introducir diversas clases de cláusulas: sustantivas, adjetivas y adverbiales.

Tal como establece la tipología lingüística, los complementadores en las lenguas del mundo proceden típicamente de categorías léxicas como nombres, pronombres, verbos, adposiciones y marcadores de caso (Noonan, 1985, p. 47). La formación de los complementadores es un claro ejemplo del fenómeno de la gramaticalización, entendido como un proceso lingüístico mediante el cual una unidad léxica, que inicialmente posee un significado concreto y referencial, evoluciona gradualmente hacia una forma gramatical más abstracta y funcional, menos dependiente de su semántica original. Esta nueva forma pasa a desempeñar un papel estructural clave en la construcción de la sintaxis y en el desarrollo de nuevas formas gramaticales (Givón, 1979, pp. 219-23).

La gramaticalización posee dos características fundamentales: es *unidireccional*, puesto que se mueve desde categorías mayores y abiertas (como sustantivos y verbos) hacia categorías menores y cerradas (tales como aposiciones, auxiliares, conjunciones, demostrativos y pronombres), y nunca a la inversa (Croft, 1990, p. 230). Además, siempre avanza en la dirección de una subjetivización (Traugott & König, 1991), transitando de un dominio objetivo y referencial a uno que incorpora las actitudes y las opiniones del hablante. Adicionalmente, el proceso se considera *irreversible*, puesto que una vez iniciado, no hay retroceso.

A partir de estas premisas, el presente trabajo analizará la gramaticalización de los complementadores más comunes en griego antiguo. Mediante una comparación con otras lenguas y desde la perspectiva de la lingüística comparativa, se argumentará que la aparente atipicidad en la gramaticalización de ὅτι y ὥς no constituye un caso aislado. Por el contrario, este fenómeno se verifica también en otros casos y sirve como prueba para postular una acepción más amplia de la gramaticalización en sentido discursivo-pragmático.

3. DESARROLLO DE COMPLEMENTADORES

3.1. Griego antiguo

3.1.1. Desarrollo y funciones de ὅτι

Los complementadores (o conjunciones completivas) más comunes en griego antiguo son ὅτι y ὥς, que proceden de la misma raíz pronominal deíctico-relativa **h₂ló-*. De la forma del nominativo-acusativo neutro del pronombre ὅ con aglutinación del pronombre indefinido τι procede ὅτι, cuyo primer testimonio se encuentra en los poemas homéricos (Chantraine, 1999, p. 834; Dunkel, 2014, p. 313). Este puede presentarse en contextos en los que hay un antecedente pronominal en la oración principal:

(1)	πυνθάνομαι	γάρ	ταῦτα	ἀπολογήσεσθαι
	saber: PRES-IND-1SG	de hecho	DEM-ACC-PL-N	defender: FUT-INF-MD
	αὐτόν,	ὅτι	ἐκείνῳ	φίλος
	DEM-ACC-SG-M	COMPL	DEM-DAT-SG-M	amigo: NOM-SG-M
	ἦν	καὶ	τῶν	αὐτῶν
	ser: IMPF-3SG	γ	ART-GEN-PL-N	DEM-GEN-PL-N
	ἔργων	μετεῖχε.		
	acción: GEN-PL-N	participar: IMPF-3SG		
	«De hecho, sé esto: que defenderá a este , ya que (que) era amigo de aquel y había participado en las mismas acciones» (Lys. 12.62) ¹ .			

Como demuestra este primer ejemplo, el complementador ὅτι tiene función completiva-explicativa de la oración principal, designando una situación o propiedad de esta (Crespo *et al.*, 2003, p. 392). Sin embargo, ὅτι se puede encontrar en algunas cláusulas que no presentan ningún antecedente directo, como en (2):

(2)	οὐκ	ἴσασιν	ὅτι	Ἱππίας
	NEG	saber: PERF-IND-3PL	COMPL	Hippias
	μὲν [...]	πρεσβύτατος	ὦν	
	PTCL	ADJ-SUP-NOM-M	ser: PART-PRES-NOM-SG-M	
	ἦρχε			
	mandar: IMPF-3SG			
	«no sabían que Hippias, siendo el más viejo, mandaba»			(Th. 1.20.2) ² .

¹ Para Lisias, *Contra Eratóstenes*, se hace referencia a la edición de Lamb (1930).

² Para Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, se hace referencia a la edición de Jones & Powell (1942).

Este segundo ejemplo muestra cómo ὅτι ha desarrollado cierta autonomía de su antecedente y puede encontrarse en otros contextos con la función de conjunción subordinante.

3.1.2. Desarrollo y funciones de ὥς

Por otro lado, aunque su origen sea aún dudoso, el complementador ὥς parece ser la forma instrumental de la raíz pronominal **h₂ió-* (Schwyzer & Debrunner, 1959, p. 645; Chantraine, 1999, p. 1305) a la que se añadiría la terminación adverbial -ς (Dunkel, 2014, p. 315). Precisamente debido a su cierta función originaria, la distribución de ὥς es mucho más amplia; desde la época homérica, ὥς ha sido utilizado para introducir cláusulas que indican la causa, el fin, el tiempo, el modo y también la comparación. Por lo tanto, se le suele definir como un subordinador universal (Chantraine, 1999, p. 1305).

(3)	ἀλλὰ	μέν'	ὄφρα	κέ	τοί
	<i>pero</i>	<i>quedar: PRES-IMP-2SG</i>	<i>hasta</i>	PTCL	PTCL
	μελιηδέα		οἶνον	ἐνείκω,	
	<i>dulce: ADJ-ACC-SG-M</i>		<i>vino: ACC-SG-M</i>	<i>traer: AOR-SUBJ-1SG</i>	
	ὥς	σπέισης		Διὶ	πατρὶ
	COMPL	<i>verter libaciones: AOR-SUBJ-2SG</i>		<i>Zeus-DAT</i>	<i>padre-DAT</i>
	καὶ	ἄλλοις	ἀθανάτοισι		
	γ	<i>otro-DAT-PL-M</i>	<i>inmortales-ADJ-DAT-PL-M</i>		
	«pero quédate hasta que te haya traído un vino dulce como la miel, (Hom. <i>Il.</i> 6.258-9) ³ . para que (con el que) puedas verter libaciones a Zeus padre y a los otros inmortales»				

El ejemplo (3) y la traducción entre paréntesis ὥς «con el que» sirven como explicación para ver de forma práctica cómo, a partir de un valor instrumental originario, se pudo desarrollar la función de introductor de una oración subordinada de finalidad.

A partir del valor final, se han desarrollado todos los demás aproximadamente según el siguiente esquema:

³ Para Homero, *Ilíada*, se hace referencia a la edición de Monro & Allen (1963).

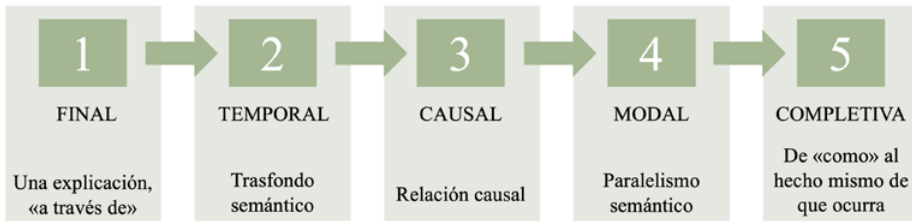


Figura 1. Desarrollo de los valores de ὡς

Al ser originariamente un pronombre relativo, ὡς establece un paralelismo entre dos procesos: o porque ocurren de manera similar o porque los sujetos involucrados presentan características similares (Monteil, 1963, pp. 330-335).

3.1.3. Diferente distribución de ὅτι y ὡς

La distribución de ὅτι y ὡς en las cláusulas de complemento se caracteriza, al menos hasta el siglo IV a. C., por rasgos semánticos y pragmáticos muy específicos (Cristofaro, 1998, pp. 73-75). Ambas formas pueden presentarse en contextos fácticos, donde ὅτι típicamente vehiculiza información nueva, focalizada y no tópica, mientras que ὡς introduce información ya conocida, no focalizada y tópica. Lo dicho puede ser resumido en el siguiente esquema:

	factual	focus	new	topic
ὡς «como»	+ –	–	–	+
ὅτι «que»	+	+	+	–

Tabla 1. Diferente distribución de ὅτι y ὡς

En contextos fácticos, ὅτι introduce información en primer plano con alto valor comunicativo, mientras que ὡς introduce información de fondo con bajo valor comunicativo. Esto también explica por qué ὡς es elegido para contextos no fácticos, mientras que ὅτι no es admisible: en este tipo de contextos, la información vehiculizada por la cláusula de complemento no puede ser afirmada como un hecho y, por lo tanto, tiene un bajo valor comunicativo, al igual que la información vehiculizada por ὡς en contextos fácticos (Cristofaro, 1998, pp. 73-75).

3.1.4. Problemas en diacronía

El sistema descrito en la Tabla 1 es válido hasta el siglo IV a. C., momento en el que surgen los primeros problemas. En primer lugar, es precisamente en este período cuando la expresión adverbial *δηλον ὅτι* / *δηλονότι* «claramente» cobra cada vez más relevancia. Esta expresión, derivada de la unión de *ὅτι* y de un predicado adjetival, *δηλον*, no puede considerarse un caso de gramaticalización; al contrario, demuestra que el complementador está perdiendo su característica de entidad autónoma. En segundo lugar, *ὅτι* y *ὥς* comienzan a utilizarse conjuntamente en las formas superlativas del adjetivo, donde antes solo se permitía *ὥς*.

- | | | |
|--|--|--|
| (4) <i>ὥς ὅτι</i> ,
PTCL COMP
<i>γενέσθαι</i>
<i>ser</i> : AOR-INF
«que yo alcance la máxima excelencia posible» | <i>βέλτιστον</i>
<i>bueno</i> -ADJ-SUP-ACC-SG-M | <i>ἐμὲ</i>
<i>yo</i> -ACC-SG-M

<i>(Plat. Sym. 218d)⁴.</i> |
|--|--|--|

El tercer y último problema es que, a partir de la época helenística, el uso de *ὥς* se reduce significativamente y, por el contrario, se produce una progresiva generalización de *ὅτι* (Cristofaro, 1998, p. 76).

3.2. Hitita

Para establecer una primera comparación interlingüística, se presenta una lengua cuyo complementador funciona de la misma forma y tiene el mismo origen que el griego: el hitita. En las fases más tardías de la lengua, la cláusula subordinada sustantiva podía ser introducida por el complementador *kuit*, conjunción que también se empleaba para introducir cláusulas causales y temporales (Justus, 1980; Lehmann, 1980):

- | | | | |
|---|--|--|-----------------------------|
| (5) <i>[KINUN?/GIM?]-ya</i>
<i>[ahora?cuando?]-PTCL</i>
<i>^{uru}Mizri</i>
<i>Egipto</i>
<i>1^{EN}KUR^{TIM}</i>
<i>una tierra</i>
«y ahora yo sé que la tierra de Egipto y la tierra de Hatti se convierten en una única tierra» | <i>IDI</i>
<i>saber</i> : 1SG
<i>KUR</i>
<i>tierra</i>

<i>kišari</i>

<i>convertirse</i> : 3SG | <i>kuit-za</i>
COMPL-PTCL
<i>^{uru}Hatti</i>
<i>Hatti</i> | <i>KUR</i>
<i>tierra</i> |
|---|--|--|-----------------------------|

⁴ Para Platón, *Simposio*, se hace referencia a la edición de Burnet (1903).

El ejemplo (5) muestra el funcionamiento del complementador *kuit*, formado por la partícula *ku-*, que deriva de la raíz pronominal indoeuropea **k^ui-* / *k^ue-*, origen del relativo. Concretamente, *kuit* constituye la forma de instrumental **k^ui-t*, que se alinea con su etimología, uso y distribución funcional, idéntica a ὥς del griego.

Existen pruebas que demuestran que, en su origen, *kuit* funcionaba como un díptico correlativo (Haudry, 1973), sirviendo para señalar la conexión pragmática y la relevancia discursiva entre cláusulas diferentes. Posteriormente, fue reanalizado como un conector que indicaba la relación entre las cláusulas a nivel estrictamente sintáctico, asumiendo así el rol genérico de subordinador.

3.3. Hebreo bíblico

En el hebreo bíblico antiguo (Givón, 1979, p. 219; 1991), las cláusulas subordinadas sustantivas pueden ser introducidas por los complementadores *ki* o *ve-hine*.

La forma originaria de *ki* era probablemente una partícula preposicional locativa que, con el tiempo, expandió sus funciones para servir como adverbio de tiempo y como marcador de la condición o la comparación. Esta evolución se ejemplifica claramente en el siguiente caso, donde se observan sus usos:

(6)	<i>va-yar'</i>	<i>'elhoim</i>	<i>ki-ton</i>
	<i>y-ver: IMPF-3SG-M</i>	<i>Dios</i>	COMPL- <i>bueno</i>
	«y Dios veía que era algo bueno»		

(Givón, 1991, p. 272).

Por otro lado, el complementador *ve-hine* está compuesto por la conjunción *v* «y» y el verbo arcaico **hn* «ser / estar». Su principal función discursiva es la de transmitir información sorprendente o aquella que el hablante considera inesperada o que el interlocutor no tenía en cuenta.

Este uso se alinea con la característica de la gramaticalización denominada subjetivización (o dominio discursivo), ya que la forma *ve-hine* no solo establece una relación sintáctica, sino que también codifica la actitud subjetiva del hablante (la sorpresa o el énfasis) hacia el contenido de la cláusula que introduce.

- | | | | |
|-----|---|----------------|---------------------------|
| (7) | <i>va-yar'</i> | <i>ve-hine</i> | <i>harvu</i> |
| | <i>y-ver</i> : IMPF-3SG-MS.C. | COMPL | <i>secar</i> : PERF-3PL-M |
| | <i>pney</i> | | <i>ha-'adamah</i> |
| | <i>caras</i> | | <i>de la-tierra</i> |
| | «y veía que la superficie de la tierra se había secado» | | (Givón, 1991, p. 272). |

Asimismo, ciertos verbos específicos, como «ver», «pensar» o «saber», pueden manifestar otra estrategia de gramaticalización. Originariamente, estos verbos presentaban un objeto directo léxico seguido por una cláusula relativa. En una fase subsiguiente, la cláusula relativa completa fue reanalizada como el objeto directo del verbo principal, transformándose así en una cláusula subordinada sustantiva objetiva. De esta forma, el pronombre relativo *she* / *asher* se ha convertido en un complementador.

- | | | | | |
|-----|--|-----------------------|-------------|------------------------|
| (8) | <i>yada"ti</i> | <i>she-gam</i> | <i>Zeh</i> | <i>hu</i> |
| | <i>Saber</i> : PERF-1SG | COMPL- <i>también</i> | <i>esto</i> | <i>esto</i> |
| | <i>ra"yon</i> | <i>ruah</i> | | |
| | <i>conocimiento</i> | <i>de viento</i> | | |
| | «y supe que también esta era una cosa absurda» | | | (Givón, 1991, p. 297). |

En el ejemplo (8) se puede observar directamente el uso del complementador *she*. Ahora bien, al analizar la evolución del sistema, se constata que, en el hebreo tardo-bíblico, el uso de *ve-hine* se ha reducido de manera consistente. En paralelo, *ki*, que es la forma numéricamente predominante, se ha difundido en los contextos donde antes se empleaba *ve-hine*. Por lo tanto, la introducción del nuevo complementador *she* / *asher* en el sistema de complementadores parece concernir únicamente a *ki* (Givón, 1991, p. 275).

4. CONCLUSIÓN

Los ejemplos ilustrados han servido para poner de relieve cómo los casos de desarrollo de los complementadores a partir de un pronombre deíctico en hitita y hebreo bíblico presentan fundamentalmente los mismos rasgos que caracterizan el desarrollo de ὅτι y ὡς. Estos procesos muestran muchas de las características que definen los estadios iniciales de los fenómenos de gramaticalización (estratificación, especialización, divergencia); sin embargo, ninguno de ellos parece llegar a completarse o a mostrar alguno de los rasgos típicos de la gramaticalización tardía (Cristofaro, 1998, p. 82).

Además, en las tres lenguas, la gramaticalización se produce desde una categoría menor (pronombre) a otra (complementador). No obstante, es indudable que se trata de fenómenos de gramaticalización, como se ha visto en los ejemplos, y representan claras instancias de una gramaticalización discursivo-pragmática. El desarrollo de los complementadores y de las estrategias de conexión de cláusulas en general procede, por lo tanto, de la pragmática y la semántica a la sintaxis, y de estructuras menos integradas a estructuras más estrechamente integradas.

Al principio, la función de las formas pertinentes es totalmente dependiente del contexto: estas pueden señalar la conexión de cláusulas solo en la medida en que el contexto lo permite (ὅτι y ὡς pueden funcionar como conectores solo porque pueden ser referidos a un elemento de la cláusula precedente, y lo mismo ocurre con los complementadores en hitita y en hebreo bíblico). En una fase posterior, esta misma función es generalizada y asociada a las formas de manera constante y estable.

LISTA DE ABREVIATURAS

ACC = acusativo
ADJ = adjetivo
AOR = aoristo
COMP = comparativa
COMPL = complementador
DAT = dativo
DEM = pronombre demostrativo
FUT = futuro
GEN = genitivo
IMP = imperativo
IMPF = pretérito imperfecto
IND = indicativo
INF = infinitivo
M = masculino
MD = medio
N = neutro
NEG = negación
NOM = nominativo
PART = participio

PERF = pretérito perfecto

PL = plural

PRES = presente

PTCL = partícula

SG = singular

SUBJ = subjuntivo

SUP = superlativo

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURNET, J. (1903) *Platonis Opera*. Vol. 3. Oxford: Oxford University Press.
- CHANTRAINE, P. (1999) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- CRESPO, E. *et. al.* (2003) *Sintaxis del griego clásico*. Madrid: Gredos.
- CRISTOFARO, S. (1998) «Grammaticalization and clause linkage strategies: a typological approach with particular reference to Ancient Greek» En: Giacalone Ramat, A. & Hopper, P. J. (eds.) *The limits of grammaticalization*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 59-88.
- CROFT, W. (1990) *Typology and universals*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DUNKEL, G. E. (2014) *Lexikon der indogermanischen Partikeln und Pronominalstämme*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- GIVÓN, T. (1979) *On Understanding Grammar*. New York: Academic Press.
- GIVÓN, T. (1991) «The evolution of dependent clause morpho-syntax in Biblical Hebrew». En: Traugott, E. C. & Heine, (eds.) *Approaches to grammaticalization*. Vol. 2. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 257-307.
- HAUDRY, J. (1973) «Parataxe, hypotaxe et corrélation dans la phrase latine», *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, 68(1), pp. 147-186.
- HERRING, S. C. (1991) «The grammaticalization of rhetorical questions in Tamil». En: Traugott, E. C. & Heine, B. (eds.) *Approaches to grammaticalization*. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 253-284.
- HOPPER, P. J. (1991) «On some principles of grammaticalization». En: Traugott, E. C. & Heine, B. (eds.) *Approaches to grammaticalization*. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 17-35.
- JUSTUS, C. (1980) «Typological symmetries and asymmetries in Hittite and IE complementation». En: Ramat, P. *et. al.* (eds.) *Linguistic Reconstruction*

- and Indo-European Syntax*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 183-203.
- KURYŁOWICZ, J. (1976) «The evolution of grammatical categories». En: Kuryłowicz, J. *Esquisses linguistiques*. München: Wilhelm Fink Verlag, pp. 38-54.
- LAMB, W. R. M. (1930) *Lysias*. Cambridge: Harvard University Press.
- LEHMANN, C. (1980) «The reconstruction of non-simple sentences in Proto-Indo European». En: Ramat, P. *et al.* (eds.) *Linguistic Reconstruction and Indo-European Syntax*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 113-144.
- LEHMANN, C. (1982) *Thoughts on Grammaticalization: A Programmatic Sketch*. Köln: Institut für Sprachwissenschaft Universität.
- MEILLET, A. (1958) «L'évolution des formes grammaticales». En: Meillet, A. (ed.) *Linguistique historique et linguistique générale*. Paris: Champion, pp. 130-148.
- MONTEIL, P. (1963) *La phrase relative en grec ancien*. Paris: Klincksieck.
- MUNRO, D. B. & ALLEN, T. W. (1963) *Homeri opera*. Vol. 1. Oxford: Oxford university Press.
- NOONAN, M. (1985) «Complementation». En: Shopen, T. (ed.) *Language Typology and Syntactic Description: Complex Constructions*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 42-140.
- SCHWYZER, E. & DEBRUNNER, A. (1959) *Griechische Grammatik*. München: C. H. Beck.
- STUART JONES, H. & POWELL, J. E. (1942) *Thucydidis historiae*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- TRAUGOTT, E. C., & HEINE, B. (1991) *Approaches to Grammaticalization*. Vols. 1-2. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- TRAUGOTT, E. C., & KÖNIG, E. (1991) «The semantics-pragmatics of grammaticalization revisited». En: Traugott, E. C. & Heine, B. (eds.) *Approaches to grammaticalization*. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 189-218.

***Eolosicón* de Aristófanes: ¿uno de los primeros ejemplos de Comedia Media?**

ALBA MARTÍN RODRÍGUEZ
Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio busca identificar las características formales de la última comedia fragmentaria de Aristófanes, *Eolosicón*, para determinar si esta obra sería uno de los primeros ejemplos de la nueva tendencia dramática del siglo IV a. C. En primer lugar, se enumerarán brevemente las características atribuidas a la Comedia Media. Posteriormente, se estudiarán diferentes características de la obra. Concretamente, los puntos a tratar serán la función y el rol del coro, la influencia trágica y ditirámica, los personajes y la trama de la obra. La identificación de estos aspectos nos permitirá finalmente responder a la pregunta que da nombre a este estudio: ¿*Eolosicón* de Aristófanes es uno de los primeros ejemplos de Comedia Media?

2. CARACTERÍSTICAS ATRIBUIDAS A LA COMEDIA MEDIA

La comedia griega antigua suele dividirse en tres períodos: la Comedia Antigua, para nosotros representada sobre todo por el ateniense Aristófanes; la Comedia Media, conservada de forma fragmentaria, y la Comedia Nueva, encabezada por Menandro¹. Esta concepción tripartita del género cómico posiblemente surgió en época helenística gracias a la tarea de clasificación y estudio de los filólogos alejandrinos, que identificaron similitudes formales

¹ Esta división sirve para distinguir cronológicamente las obras cómicas representadas en Atenas. Las comedias sicilianas, las cuales influenciaron el género cómico ateniense, no son incluidas en esta división.

y temáticas entre obras y autores de un mismo período². Sin embargo, esta división es muy discutible y está llena de incertidumbres. Las diferencias entre la comedia de Aristófanes y la de Menandro es muy clara, pero en el caso de la Comedia Media la distinción se hace mucho más difícil por su estado fragmentario, que dificulta asimismo la definición de sus rasgos. Por esta razón, en este estudio utilizamos la categoría *Comedia Media* para referirnos a las obras que se compusieron desde la muerte de Aristófanes (ca. 385 a. C.) hasta el debut cómico de Menandro (321 a. C.).

Aun con las dificultades para definir la cronología y características de este período, actualmente se considera que la Comedia Media es una época de experimentación e innovación en el tratamiento de temáticas y formas ya existentes en la Comedia Antigua. Algunas características atribuidas a este período son la desaparición de la parábasis y la disminución del papel del coro dentro de la obra; la reducción de los comentarios de carácter político y de las invectivas personales; la disminución de los argumentos fantásticos, utópicos y políticos; la aparición de elementos propios de las tramas domésticas de la Comedia Nueva (Konstantakos, 2015, pp. 165-166); el surgimiento de los personajes arquetípicos propios de la Comedia Nueva, que empiezan a tener un papel protagonista durante los años 350-320 a. C. (Nesselrath, 1990, p. 336; Hartwig, 2014, p. 209), y el auge de la parodia mitológica a inicios del siglo IV a. C. (Olson, 2007, p. 23; Hartwig, 2014, p. 209). A pesar de que la parodia mitológica ya era un tema propio de la Comedia Antigua, en la Comedia Media la aproximación al tema y su tratamiento son diferentes, puesto que no se tiende a explotar al máximo los aspectos fantásticos o absurdos del mito para lograr la máxima comicidad ni tampoco se aprovecha la parodia del mito para criticar personajes de la época, sino que se tiende a racionalizar los mitos y se intentan integrar dentro de la cotidianidad ateniense, de forma que los personajes míticos se introducen dentro de situaciones mundanas y cotidianas en contextos griegos o bárbaros.

En el ámbito métrico y formal, disminuye la variedad métrica. En la mayoría de fragmentos conservados predomina el trímetro yámbico y el tetrámetro trocaico. También hay un número elevado —20 en total— de fragmentos extensos en dímetros anapésticos (Nesselrath, 1990, pp. 267-70). En el ámbito lingüístico, el estilo poético elevado propio del género

² En el presente estudio no discutiremos la polémica cuestión de si para Aristóteles y otros autores anteriores existió o no la Comedia Media.

trágico y ditirámico se emplea usualmente para presentar narraciones de sucesos cotidianos y vulgares en boca de personajes corrientes, de manera que se establece un contraste cómico entre el personaje y su forma particular de hablar (Nesselrath, 1990, pp. 243-247). Concretamente, en el período de la Comedia Media, este recurso empieza a ser empleado sobre todo para narrar la preparación de manjares.

3. LA ELIMINACIÓN DE LAS CANCIONES CORALES

De la comedia *Eolosción* conservamos 7 testimonios antiguos y 16 fragmentos atribuidos con certeza (*Fr.* 1-16 K.-A.). De estos fragmentos, 8 son trímetros yámbicos que debían ser recitados (*Fr.* 1-7 y 13 K.-A.), 3 son fragmentos con una métrica lírica (*Fr.* 8-10 K.-A.)³ y los 5 restantes recogen tópicos literarios (*Fr.* 11 K.-A.), expresiones (*Fr.* 12 K.-A.) y palabras que aparecían en la obra (*Fr.* 14-16 K.-A.).

Según el testimonio del autor prebizantino Platonio, *Eolosción* presentaba una forma propia de la Comedia Media, puesto que la obra carecía de una parábasis y de canciones corales:

- (1) τοιοῦτος οὖν ἐστὶν ὁ τῆς μέσης κωμῳδίας τύπος οἷός ἐστιν ὁ Αἰολοσίκων Ἀριστοφάνους καὶ οἱ Ὀδυσσεῖς Κρατίνου καὶ πλείστα τῶν παλαιῶν δραμάτων οὔτε χορικὰ οὔτε παραβάσεις ἔχοντα («Esta es, pues, la forma de la Comedia Media, que está presente en *Eolosción* de Aristófanes, en *Odiseos* de Cratino y en muchas otras comedias antiguas que no tienen ni partes corales ni parábasis», Platon. *Diff. [Proleg. de com. 1]* 35-38).

Ciertamente, esta afirmación no parece correcta, puesto que, como hemos mencionado anteriormente, los fragmentos 8-10 K.-A. presentan una forma y métrica lírica y, por ende, es plausible que fueran interpretados por el coro de la comedia.

Se han propuesto diferentes hipótesis para justificar esta aparente incoherencia. La investigadora Franca Perusino (1987, pp. 71-72; 1989, p. 51) comparó la comedia *Pluto* y *Eolosción* para intentar solucionar esta discrepancia. En la obra anónima *Prolegomena de comoedia* (5.24-26) se explicita que el *Pluto* carecía de partes corales, pero en esta comedia encontramos igualmente una párodo con una canción coral. Perusino consideró plausible que la alusión a las partes corales (χορικά) en el testimonio de Platonio no incluyera la párodo, puesto que la párodo era una de las partes

³ El fragmento 8 está formado por 3 dímetros trocaicos; el fragmento 9 está estructurado en 5 dímetros coriámicos catalécticos y el fragmento 10 son 2 coriambos.

más importantes en la estructura de una comedia. De acuerdo con esta interpretación, Perusino consideró posible que el fragmento 9 K.-A. fuera el inicio de la párodo interpretada por un coro femenino y que los fragmentos 10 y 715 K.-A. también se encontraban en esta parte⁴. Respecto al fragmento 8 K.-A., el metro y el texto del fragmento no le permitieron especular dónde se encontraba dentro de la obra. Según Perusino, las demás intervenciones corales eran poco relevantes para la trama, ya fuera porque tan solo eran interludios de danza y música o porque se encontraban totalmente desvinculadas de la trama de la comedia. Su escasa relevancia en la trama ocasiona que las intervenciones del coro aparezcan en los guiones a través del término XOPOY, «(canción o parte) del coro», tal como sucede en los manuscritos conservados del *Pluto*. Este hecho explica por qué Platonio llegó a la conclusión de que el *Eolosción* no tenía cantos corales. Orth (2017, p. 76) cuestionó posteriormente la hipótesis de Perusino, puesto que en los fragmentos 9 y 10 K.-A. no hay ningún elemento interno que pueda justificar su posición exclusiva en el prólogo de la obra y, por tanto, no se puede corroborar que las partes líricas de la comedia estuvieran únicamente en la párodo de la comedia.

Tal como indicó por primera vez Wilamowitz-Moellendorff (1921, p. 396 n. 2), resulta plausible que la afirmación de Platonio hubiera surgido debido a la existencia de dos versiones del *Eolosción*. Conocemos este hecho gracias a la noticia del gramático Querobosco, que fue recopilada en el *Manual sobre los versos* de Hefestión (Choerob. in *Heph. Ench.* c. 9 p. 235 Consbr.). De los 16 fragmentos que han llegado hasta nuestros días, solo uno, el fragmento 5 K.-A., es citado como un pasaje procedente de la segunda versión. Sommerstein (2009, pp. 281-283) y Orth (2017, p. 21), basándose en la coexistencia de guiones trágicos parciales y completos en época helenística⁵, consideraron posible la existencia de dos guiones del

⁴ ὅστις ἐν ἡδυόσμοις / στρώμασι παννυχίζων / τὴν δέσποιναν ἐρείδεις («Alguien que pasa toda la noche en la cama de olores agradables, embistiendo a la señora de la casa, Ar. Fr. 715 K.-A.). Este fragmento se ha vinculado al *Eolosción* por su afinidad métrica con el fragmento 9 K.-A. Véase Dindorf (1829, p. 84); Bergk ap. Meineke (1840, p. 948); Kock (1880, p. 396) y Perusino (1987, p. 64; 1989, p. 51). Aun así, este fragmento no aparece en las ediciones actuales del *Eolosción* (Orth, 2017, p. 20).

⁵ En fragmentos conservados de tragedias, algunos versos son separados con los términos μέλος χοροῦ. Un caso paradigmático es *PSorb.* 2252, un fragmento de mediados del siglo III d. C. que contiene los versos 1-106 del *Hípólito* de Eurípides. En dicho fragmento hay una omisión intencional de los versos 58-72, justamente un pasaje que corresponde al coro (Sommerstein, 2009, p. 282 n. 41).

Eolosción: uno con todos los cantos corales y otro donde se omitían la mayoría de las canciones y las intervenciones del coro, que tan solo eran indicadas con el término XOPOY. La omisión de canciones corales, según Sommerstein (2009, p. 282), podría haber ocasionado cambios sustanciales en la trama y la estructura de la comedia. Esta hipótesis, por tanto, intenta aportar una explicación racional al testimonio de Platonio: *Eolosción* no tenía cantos corales ni parábasis porque Platonio nunca conoció la versión que sí los presentaba. Aunque esta hipótesis pueda resultar tentadora, las pruebas a nuestro alcance no nos permiten corroborarla.

La revisión y reescritura de obras no era un fenómeno desconocido en la escena dramática ateniense. Sin ir más lejos, el mismo Aristófanes había desarrollado esta misma práctica en *Las Nubes*, *Las Tesmoforiantes* y *Pluto*, todas ellas comedias que gozaron de dos versiones. En el caso de la versión conservada de *Pluto*, que se creó posiblemente en el mismo período que la segunda versión del *Eolosción*, encontramos que la mayoría de intervenciones corales son indicadas con el término XOPOY. Es plausible que en la segunda versión de *Eolosción* hubiera sucedido un fenómeno parecido, pero, nuevamente, no podemos corroborar dicha hipótesis.

Para justificar la ausencia de canciones corales en *Eolosción*, también se puede plantear la posibilidad de que los fragmentos considerados corales, sobre todo el fragmento 9 K.-A., fueran realmente monodias en lugar de intervenciones corales, pero resulta mucho más difícil corroborar esta hipótesis con los testimonios que tenemos a nuestro alcance.

4. LA INFLUENCIA TRÁGICA Y DITIRÁMBICA

Es interesante destacar que el testimonio del gramático Platonio nos aporta información sobre el tema central de la comedia: la crítica de una tragedia basada en el mito de Eolo:

- (2) σκοποῦ γὰρ ὄντος τῇ ἀρχαίαι κωμῳδαί τοῦ σκώπτειν δημαγωγούς καὶ δικαστὰς καὶ στρατηγούς, παρὲς ὃ Ἀριστοφάνης τοῦ συνήθως ἀποσκῶψαι διὰ τὸν πολὺν φόβον Αἰόλον τὸ δράμα τὸ γραφὲν τοῖς τραγωδοῖς ὡς κακῶς ἔχον διασύρει («De hecho, el objetivo de la Comedia Antigua era ridiculizar a demagogos, jueces y estrategas; Aristófanes, por temor, renunció a esta costumbre y dirigió sus críticas a la tragedia *Eolo*, argumentando que estaba mal compuesta» Platon. *Diff.* 31-35).

Eolo es el nombre del rey mítico de Eolia, una isla ficticia donde vivía felizmente en compañía de su mujer y sus 6 hijos y 6 hijas, los cuales se

encontraban casados entre sí. Este monarca también controlaba los vientos, tal como se nos explica en la *Odisea* (10.1-7). Eurípides, en el siglo v a. C., toma este relato idílico y añade una relación incestuosa entre los hermanos Macareo y Cánace para convertir la historia en una tragedia. El hijo mayor de Eolo, Macareo, se enamora de su hermana Cánace y la viola. Tras el ataque, Cánace queda embarazada y da a luz a escondidas. Para salvar la vida de Cánace y su hijo, Macareo persuade a su padre de casar a sus hijos entre sí. Sin embargo, los intentos de Macareo son en vano, puesto que él no obtiene la mano de su amada, el bebé es descubierto y Cánace se ve obligada a acabar con su vida.

A pesar de que *Eolosción* es supuestamente una parodia de la tragedia *Eolo*, ningún fragmento de la tragedia presenta similitudes con los de la comedia y los fragmentos cómicos no parodian la trama trágica. Orth propuso una posible vinculación entre el fragmento 9 K.-A. de la comedia y el fragmento 24b *TrGF* del *Eolo*. En el fragmento cómico, el coro femenino, posiblemente las hijas de Eolosción, lamenta los abusos que sufren por parte de los hombres, pero posteriormente reconocen que son merecidos:

- (3) οὐκ ἐτός, ὦ γυναῖκες / πᾶσι κακοῖσιν ἡμᾶς / φλώσιν ἐκάστοθ' ἄνδρες / δεινὰ γὰρ ἔργα δρῶσαι / λαμβανόμεσθ' ὑπ' αὐτῶν («No cada año, ¡oh mujeres! En todo momento los hombres nos machacan por todos los males: dichos castigos los hemos recibido al haber actuado por nuestra parte», Ar. *Fr.* 9 K.-A.).

En el fragmento trágico, las hijas de Eolo exaltan la facultad invectiva de los humanos:

- (4) ΧΟΡΟΣ. ἦ βραχύ τοι σθένος ἀνέρος· ἀλλὰ / ποικιλίᾳ πραπίδων / δεινὰ μὲν πόντου χθονίων τ' ὀρέων / δάμναται παιδεύματα («CORO. Sin duda la fuerza física del hombre es escasa, pero a través de la variedad de sus ingenios somete las criaturas del mar, de bajo tierra y de las montañas», E. *Fr.* 24b *TrGF*).

Suponiendo que esta exaltación surgió por la noticia de las nupcias entre hermanos, Orth (2017, p. 77) planteó la posibilidad de que en el fragmento cómico las mujeres aceptaban sus culpas, puesto que habían sido ellas quienes habían tramado un plan para casarse con sus hermanos. Aunque esta hipótesis resulta tentadora, ningún fragmento o testimonio nos permite corroborarla.

Dos autores de Comedia Media, Érifo y Antífanos, escribieron también un *Eolo* cómico para ridiculizar la obra de Eurípides. En los fragmentos conservados de estas dos comedias se habla del papel del vino como un

arma de persuasión (Eriph. *Fr.* 1 K.-A.) y como una herramienta para obtener coraje (Antiph. *Fr.* 19 K.-A.). A pesar de que en ambas producciones se habla explícitamente sobre esta bebida alcohólica, ni en los fragmentos del *Eolo* trágico ni en el *Eolosición* es mencionada. Es bastante probable que en la tragedia el vino no tuviera un papel importante en la trama y quizás ni se mencionaba, pero en el *Eolosición* quizás sí, porque cinco de los 16 fragmentos conservados hacen alusión a la compra de víveres y a la gastronomía (*Fr.* 1, 2, 4, 5, 7 y 11 K.-A.). En cualquier caso, si la obra *Eolosición* fuera una parodia explícita de la tragedia de Eurípides, nos encontraríamos delante de uno de los primeros ejemplos conocidos de una comedia centrada en parodiar una obra trágica concreta. La parodia exclusiva de una tragedia es un tema cómico que solo había sido tratado en la Comedia Antigua por Estratis y Aristófanes⁶ y, posiblemente, fue retomado y explotado en la Comedia Media⁷. Aun así, con la información a nuestro alcance no podemos corroborar de momento esta hipótesis.

Sí que sabemos que el fragmento 1 K.-A. del *Eolosición* parodia los dos primeros versos de la tragedia *Hécuba* de Eurípides:

- (5) ἦκω Θεαρίωνος ἀρτοποιίον / λιπών, ἔν' ἐστὶ κριβάνων ἐδώλια («Vengo habiendo dejado atrás la panadería de Tearión, donde está la morada de los clíbanos», *Ar. Fr.* 1 K.-A.).
- (6) ἦκω νεκρῶν κευθμώνα καὶ σκότου πύλας / λιπών, ἔν' Ἄιδης χωρὶς ὤκισται θεῶν («Vengo habiendo dejado atrás la morada de los muertos y las puertas de la oscuridad, donde habita Hades lejos de los dioses», *E. Hec.* 1-2).

Ambos textos presentan dos trímetros yámbicos que inician con las mismas palabras (ἦκω / λιπών, ἔν'). Asimismo, los dos pasajes presentan un contenido semántico similar pero no idéntico, puesto que los personajes provienen de lugares diferentes: en el caso de Polidoro, este llega desde el Hades, mientras que el personaje cómico acaba de salir de una panadería. También hay paralelismos entre este fragmento y los tres primeros versos

⁶ Ambos cómicos crearon una obra llamada *Fenicias*, en las cuales se criticaba explícitamente la tragedia homónima de Eurípides y la parodia era el tema central de la comedia. Quisiéramos destacar que no es lo mismo la parodia explícita de tragedias, en la cual el cómico se centra en criticar y hacer mofa de la forma en que un dramaturgo ha llevado a escena un tema mitológico, que la parodia de temas mitológicos, que era una práctica habitual en la Comedia Antigua y Media. En la Comedia Antigua también se parodiaban tragedias coetáneas, pero solo en escenas y momentos muy concretos, de manera que este elemento no definía la trama de una comedia.

⁷ Conservamos títulos de la Comedia Media que parecen aludir a tragedias conocidas en la escena ateniense. Aun así, como conservamos un número ínfimo de fragmentos, no podemos confirmar que dichas obras se centraran exclusivamente en parodiar la trama de una tragedia.

de *Las Bacantes* de Eurípides, puesto que ambos inician con el verbo ἤκω e indican también de dónde proviene el personaje⁸. De esta misma tragedia, también encontramos similitudes entre el fragmento 1 K.-A. y los versos 660 y 661, porque también inicia con el verbo ἤκω y se indica de dónde proviene el personaje (ἔν’):

- (7) ἤκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίαν χθόνα / Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ’ ἡ Κάδμου κόρη / Σεμέλη λοχευεῖσ’ ἀστραπηφόρῳ πυρί («Vengo a la tierra tebana yo, el hijo de Zeus, Dionisio, a quien dio a luz hace tiempo la hija de Cadmo, Sémele, en un parto producido por el fuego fulminante», E. Ba. 1-3).
- (8) ἤκω Κιθαιρῶν ἐκλιπών, ἔν’ οὔποτε / λευκῆς χιόνος ἀνείσαν εὐαγεῖς βολαί («Vengo habiendo dejado atrás el Citerón, donde nunca se ausentan las capas inmaculadas de blanca nieve», E. Ba. 660-661).

Ciertamente, el verbo ἤκω era habitual en las intervenciones de los personajes trágicos que entraban en escena. Asimismo, Eurípides era el autor que más utilizaba este término⁹. Concretamente, en cinco ocasiones Eurípides une en un mismo verso el verbo ἤκω, «vengo», y el participio en aoristo λιπών, «habiendo dejado atrás»¹⁰. El uso conjunto de ambos verbos muestra, pues, una parodia trágica y, sobre todo, una parodia de la producción de Eurípides. Gil Fernández (1996, p. 136) también considera que en estos versos del *Eolosción* hay un eco literario del verso 1393 de la *Electra* de Sófocles:

- (9) ἀρχαιόπλυντα πατρὸς εἰς ἐδῶλια («A la morada en otro tiempo rica de su padre», S. El. 1393).

Como se puede observar, en ambos textos aparece el término «morada» (ἐδῶλια), una palabra propia del lenguaje trágico¹¹ que aparecía en la comedia para parodiar dicho género dramático.

Las similitudes entre el fragmento 1 K.-A. y el inicio de *Hécuba* pueden dar la impresión de que *Eolosción* se iniciaba con estos versos, pero realmente esta intervención podía encontrarse o en el prólogo o en cualquier entrada de un personaje en escena. La carencia de contexto nos imposibilita saber quién decía estos versos. El contexto cotidiano de la escena nos hace pensar que, efectivamente, estos versos emplean un estilo poético elevado

⁸ Muchas gracias al doctor Xavier Riu por advertirnos de las similitudes entre ambos textos.

⁹ Orth (2017, p. 41) contabiliza hasta doce ocasiones repartidas en ocho de sus tragedias completas en las cuales aparece este verbo debido a la entrada de algún personaje en escena.

¹⁰ E. Andr. 1232; E. Tr. 1; E. Ba. 661; E. Fr. 472, 4 TrGF; E. Fr. 1084 TrGF.

¹¹ A. Th. 454-5; A. Ch. 71; S. El. 1393; S. Fr. 566, 1 TrGF; E. Fr. 223, 123 TrGF.

para parodiar el género trágico. Aun así, es importante destacar que este aspecto no muestra un avance hacia la Comedia Media, puesto que este recurso ya era utilizado en la Comedia Antigua para establecer un contraste hilarante entre el estilo vulgar o cotidiano y el estilo elevado.

En el fragmento 5 K.-A. encontramos uno de los primeros ejemplos cómicos de una descripción culinaria en un estilo poético elevado.

- (10) τῶν δὲ γηθύων / ῥίζας ἐχούσας σκοροδο(μῖ)μητον φύσιν («De cebollas teniendo raíces parecidas a un ajo», Ar. Fr. 5 K.-A.).

En la obra aristofánica es habitual que los versos con un estilo poético elevado finalicen con sustantivos acabados en -σις. El término compuesto σκοροδο(μῖ)μητον es una conjetura de Toup que encaja con el estilo elevado del pasaje. En época clásica prolifera la creación de términos compuestos con -μπος en la tragedia y en los estilos poéticos más elevados, como por ejemplo el ditirambo. Es plausible que este fragmento recogiera un diálogo de un cocinero especializado que describía de forma excéntrica la preparación de un plato y, por ende, este fragmento posiblemente evidencia un avance hacia la Comedia Media.

5. LOS PERSONAJES DE LA OBRA

El título de la obra, *Eolosisión*, es un término compuesto por dos nombres propios, Eolo y Sicón, de manera que el protagonista era realmente una fusión entre un personaje mítico y uno mundano, tal como sucede recurrentemente en las comedias atenienses, sobre todo en obras creadas a finales del siglo V e inicios del IV a. C. Sicón es un nombre propio de hombre, que está testimoniado sobre todo en la epigrafía ática. En la Comedia Nueva, Sicón es el nombre de un cocinero charlatán y fanfarrón en la obra de Menandro *El Arisco*. De igual manera, en el único fragmento conservado del autor de Comedia Nueva Sosípater se llega a afirmar que un hombre llamado Sicón había fundado el arte gastronómico. Asimismo, en este período cómico se consolidó el arquetipo del μάγειρος, un personaje caracterizado por su rol como cocinero, su fanfarronería¹², su gusto estafalario y su habla grandilocuente y elevada. Es importante señalar que este arquetipo no surgió de la nada en el género cómico, sino que es un personaje que tiene sus orígenes en la Comedia Antigua, concretamente en una variante de la máscara

¹² Como afirmaba Ateneo de Náucratis: ἀλαζονικὸν δ' ἐστὶ πᾶν τὸ τῶν μαγείρων φῦλον («toda la tribu de los cocineros es fanfarrona», 7.36.1-2).

ἀλαζών, «fanfarrón», el *doctus*, «erudito», un personaje que se vanagloria de su supuesta sabiduría, pero acaba siendo encarado en el final de la obra por su ignorancia e impostura (Bádenas de la Peña, 1986, p. 25, 171; Olson, 2007, p. 23). Entre el *doctus* de la Comedia Antigua y el μάγειρος de la Nueva, por tanto, hubo una evolución y posterior fijación del arquetipo que posiblemente se había producido durante el período de la Comedia Media¹³.

Los primeros estudiosos del *Eolosción* fueron también conscientes de la vinculación existente entre el nombre Sicón y el arte gastronómico en la Comedia Nueva. Debido a esta relación, se empezó a considerar la posibilidad de que Eolosción fuera un μάγειρος propio de la Comedia Nueva¹⁴. Dos argumentos se pueden esgrimir a favor de esta hipótesis. En primer lugar, el nombre Sicón puede ser interpretado como el diminutivo del gentilicio «siciliano» (Σικελός). A finales del siglo v a. C., los cocineros sicilianos eran considerados maestros del arte gastronómico en Atenas y, por tanto, no resulta imposible que el nombre del personaje indicara su maestría culinaria (Gil Fernández, 1996, p. 134; García Soler, 2011, pp. 95-96). El segundo argumento es que diversos fragmentos conservados del *Eolosción* presentan un contenido gastronómico (*Fr.* 1, 4, 5, 7 K.-A.). Concretamente, como hemos indicado anteriormente, el fragmento 5 es el primer ejemplo conservado en Comedia Antigua del uso de un lenguaje elevado y poético para narrar la preparación de un plato, un aspecto que después será habitual en las narraciones de los μάγειροι de la Comedia Media y Nueva.

Si nos basamos en estos argumentos, resulta tentador afirmar que el protagonista del *Eolosción* era un arquetipo de la Comedia Media y Nueva y, consecuentemente, Aristófanes ya se estaba acercando a la nueva tendencia dramática del siglo iv a. C. De igual manera, si Eolosción era un personaje corriente como un cocinero, también se discerniría un avance hacia la Comedia Media: en esta obra, un personaje mítico y elevado como es el rey de la isla de Eolia es convertido en un personaje mundano, un cocinero que hace la compra y prepara un banquete. Aunque esta idea concuerda de forma espléndida con nuestra hipótesis, es necesario destacar las problemáticas de esta especulación tan extendida. En primer lugar, ningún

¹³ En el fragmento 4 K.-A. del cómico Axionico, aparece una de las primeras pruebas de un μάγειρος en la Comedia Media. En este fragmento, un cocinero excéntrico canta una monodia inspirada en Eurípides para relatar la preparación de un manjar.

¹⁴ Véase Dindorf (1829, p. 81); Grauert (1829, p. 502); Bergk *ap.* Meineke (1840, pp. 942-943); Kock (1880, p. 392).

fragmento conservado explicita que Eolosción fuese un cocinero y, de igual manera, tampoco se indica en ninguno de ellos que Eolosción se encargase de la compra y de la preparación del banquete. Como en los fragmentos no se dice quién desarrollaba estas tareas, se puede especular que estas recaían realmente sobre otros personajes, como por ejemplo la mujer del fragmento 2 K.-A., un esclavo o un cocinero contratado para la ocasión. Si Eolosción no era un cocinero, entonces es posible que el protagonista se encargara de gestionar las nupcias de sus hijos y el desarrollo correcto del banquete nupcial. De momento, ningún fragmento ni testimonio puede corroborar ninguna de estas hipótesis.

Debido a la métrica del fragmento y el uso de la primera persona del plural (ἡμᾶς / λαμβανόμεσθ'), generalmente se ha aceptado que el fragmento 9 K.-A. es una intervención lírica del coro femenino (γυναῖκες). Por los paralelismos con la tragedia de Eurípides y el mito de Eolo, también se ha llegado a la conclusión de que el coro estaba conformado por las hijas de Eolosción (Kassel-Austin, 1986, p. 34).

El fragmento 2 K.-A. recoge una conversación entre un personaje indeterminado y una mujer, en la cual el personaje desconocido indica a la mujer que comprará todo lo que ella le pida.

- (11) ἀλλ' ἄνυσον· οὐ μέλλειν ἐχρῆν, ὥς ἀγοράσω / ἀπαξάπανθ' ὅς' ἂν κελεύης, ὃ γύναι («Pero date prisa: conviene no demorarse, así iré a comprar todas aquellas cosas que pides, mujer», Ar. Fr. 2 K.-A.).

Perusino (1987, p. 63) atribuyó esta intervención a Eolosción, de manera que la mujer que aparece con él debía tener algún tipo de autoridad o, al menos, debía existir una cierta igualdad entre ambos personajes para que la mujer llegara a darle órdenes. Además, la mujer es denominada γυνή en el fragmento y, por tanto, no podía ser una esclava. Si Eolosción era, efectivamente, el interlocutor del fragmento, es posible que esta mujer fuera su esposa. Si ese fuese el caso, esta comedia debía mostrar la creciente importancia de los cónyuges de los protagonistas en la última producción aristofánica¹⁵, un hecho que quizás estaba conectado con el surgimiento de las tramas domésticas en la Comedia Media. Aun así, tampoco se puede ignorar que el fragmento 2 K.-A. quizás era recitado por otro personaje, fuera un hombre o una mujer y, por tanto, no se puede corroborar que la

¹⁵ Las dos últimas obras completas de Aristófanes, *Las mujeres en la asamblea* y *Pluto*, son las únicas producciones en que los cónyuges de los protagonistas ejercen un rol relevante en la trama e interactúan verbalmente con los demás personajes.

cónyuge del protagonista intervenía en la obra y ejercía un rol importante (Orth, 2017, pp. 42-46).

El fragmento 11 K.-A., que proviene de un escolio a *La Paz* de Aristófanes, nos informa que el héroe Heracles era un personaje retratado como un glotón en la comedia *Eolosción*:

(12) καὶ αὐτὸς δὲ ὁ Ἀριστοφάνης ὡς γαστρίμαργον τὸν Ἡρακλέα κωμῶδει καὶ ἐν Ὅρνισι [...] καὶ ἐν Αἰολοσίκωνι («Y el mismo Aristófanes caracteriza a Heracles como un glotón en las comedias las *Aves* [...] y *Eolosción*», Ar. Fr. 11 K.-A.).

La caracterización de Heracles como un héroe de apetito insaciable que no podía disfrutar nunca de un banquete era ya un tópico literario en la Comedia Antigua, tal como evidencia el prólogo de *Las Avispas* de Aristófanes (vv. 54-61). A pesar de ser un tópico en la comedia del siglo v a. C., Heracles solo aparece como personaje principal en dos comedias atenienses completas, *Las Aves* y *Las Ranas* de Aristófanes¹⁶. Mark W. Padilla (1998, pp. 220-226), en su estudio sobre el Heracles satírico y cómico, discierne que el héroe era un personaje propio del Drama Satírico ateniense hasta la segunda mitad del siglo v a. C., período en que este género dramático cae en decadencia y la Comedia Antigua se apodera de Heracles y su mitología y, consecuentemente, lo incorporan desde entonces a las tramas de las comedias atenienses. Posteriormente, en la Comedia Media, la mitología vinculada a Heracles suscita un gran interés entre los cómicos¹⁷. En el caso del *Eolosción*, es evidente que el héroe no tenía un papel protagonista en el mito que recogía la obra. Ciertamente, es posible que Heracles desarrollara un papel secundario y tuviera una caracterización propia del género cómico. Por estos motivos, la aparición de Heracles en la comedia no demuestra un avance hacia la Comedia Media.

¹⁶ Es importante mencionar que en las comedias sicilianas (s. VI-V a. C.) Heracles ya es caracterizado como un glotón. Asimismo, seguramente ejercía un rol protagónico en 5 obras de Epicarmo (*Las bodas de Hebe*, *Busiris*, *Dexámeno*, *Heracles a la conquista del cinturón de Hipólita* y *Heracles junto a Folo*).

¹⁷ Respecto a la cantidad de obras dramáticas que podían presentar a Heracles como un personaje principal, según Padilla (1998, pp. 221-224), este hecho podía suceder en 23 dramas satíricos, en 13 obras de la Comedia Antigua, en 20 de la Comedia Media y dos de la Comedia Nueva. Respecto a cuántas veces ejercía un rol protagónico en la comedia, a través de los estudios de Padilla hemos concluido que este hecho debía suceder 10 veces en la Comedia Antigua y 16 en la Comedia Media.

6. LA TRAMA DE LA OBRA

A través de los 16 fragmentos conservados se pueden especular posibles escenas de la comedia. Los fragmentos 1, 2, 3 y 14 parecen formar parte de una escena, posiblemente en el inicio de la comedia, en la cual unos personajes se encuentran comprando víveres para un banquete. Primero, estos personajes habían visitado la panadería del coetáneo Tearión (*Fr.* 1 K.-A.) y, posteriormente, querían dirigirse hacia el ágora (*Fr.* 2 K.-A.). El fragmento 3 K.-A. parece aludir a un cambio en la política monetaria de la Atenas de finales del siglo v a. C:

- (13) ὅπερ <δὲ> λοιπὸν μόνον <ἔτ'> ἦν ἐν τῇ γνάθῳ / διώβολον, γεγένητ' ἐμοὶ δικόλλυβον
(«Precisamente la única moneda de dos óbolos que permanecía en mi boca se ha vuelto un dicólipo en mí», *Ar. Fr.* 3 K.-A.).

Los fragmentos 4 y 5 K.-A. recogen la preparación de un banquete. Por un lado, el fragmento 4 habla de la cocción de cuatro patas de cerdo para ser consumidas por un personaje no identificado:

- (14) καὶ μὴν, τὸ δεῖν', ἀκροκώλιά γε σοι τέτταρα / ἤψησα τακερά («Y ciertamente, esto, he hervido cuatro tiernas patas de cerdo para ti», *Ar. Fr.* 4 K.-A.).

Por el otro, el fragmento 5 menciona que la forma de las raíces de una cebolla recuerda a un ajo. Dindorf (1829, p. 82) consideró plausible que ambos fragmentos fueran recitados en la misma escena, pero no hay ningún elemento que lo pueda corroborar.

El fragmento 7 K.-A. posiblemente está vinculado también a la preparación de un banquete, puesto que recoge una enumeración de utensilios de cocina. Sin embargo, como los términos enumerados se encuentran en nominativo, no es fácil imaginarse el contexto que propiciaba la enumeración de estos objetos:

- (15) δοῖδυσ, θυνεία, τυρόκνηστις, ἐσχάρα («Mano de mortero, mortero, rallador de queso, fogón», *Ar. Fr.* 7 K.-A.).

El resultado del proceso culinario es un banquete abundante en platos. Esta es la información que nos proporciona el fragmento 12 K.-A., donde se llega a afirmar que el festín duró toda una noche:

- (16) [...] εἶτα πῶς δειπήσομεν τοσαῦτα δεῖπνα; ἴσως διὰ νυκτός, ὥς <ὁ> χαρίεις Ἀριστοφάνης ἐν Αἰολοσίκωνι εἶπεν, οὕτως λέγων οἶονεὶ δι' ὅλης νυκτός [...] («[...] ¿Y entonces cómo comeremos tantos alimentos? Probablemente a través de

toda una noche, como dijo (el) gracioso Aristófanes en *Eolosción*, para así decir durante toda una noche [...], Ar. *Fr.* 12 K.-A.).

Es posible que en la obra se celebrara un banquete nupcial, un acontecimiento que suele suceder habitualmente en las comedias griegas y, además, sería congruente que sucediera si la comedia parodiaba la tragedia de Eurípides. Es plausible que el glotón Heracles apareciera justamente en el momento en que se desarrollaba el banquete, ya fuera porque había sido invitado como comensal o porque había acudido en nombre de los dioses.

Aunque hemos remarcado varias veces a lo largo de este trabajo que posiblemente los hijos de Eolosción se casaban entre sí, no hemos conservado ningún fragmento ni testimonio que explicita que este hecho sucedía en la comedia. El fragmento 6 es el único que indirectamente puede mostrar la nueva situación de las hijas de Eolosción tras las nupcias, puesto que se menciona que una misma habitación y bañera servirá para todas las mujeres:

(17) κοιτῶν ἀπάσαις εἷς, πύελος μί' ἀρκέσει («Será suficiente un solo dormitorio para todas, una sola bañera», Ar. *Fr.* 6 K.-A.).

El resto de fragmentos son difíciles de analizar por una carencia de contexto. Los fragmentos 8-10 K.-A. se han atribuido al coro femenino de la comedia. En el fragmento 8 K.-A., un personaje colectivo, posiblemente el coro, está viendo las cosas que se transparentan a través de un exomis, una pieza de vestir que debía llevar un personaje masculino:

(18) καὶ διαστίλβονθ' ὁρώμεν, / ὥσπερ ἐν καινῷ λυχνοῦχῳ, / πάντα τῆς ἐξωμίδος («Y lo vemos todo brillando a través del exomis como en una nueva lámpara», Ar. *Fr.* 8 K.-A.).

A partir de este fragmento no se puede precisar qué personaje era observado y qué se veía a través del exomis. Cualquier propuesta alrededor de este fragmento, pues, no se puede corroborar por el momento.

En el fragmento 9 K.-A. el coro femenino lamenta los abusos que ha sufrido por culpa de los hombres, pero simultáneamente reconoce que son merecidos. Desconocemos por qué motivo las mujeres merecen ser castigadas y tan solo podemos formular hipótesis. En los fragmentos 10 y 15 K.-A. tan solo conservamos tres palabras de la obra: «agujero», «techo» y «llave pequeña». Con estas palabras tampoco podemos llegar a conclusiones claras sobre la obra.

Finalmente, el fragmento 16 solo recoge la palabra *σηματοφορεῖον*, «recipiente para el jabón» o «jabón», que está incluida en una entrada de la obra de Julio Pólux (10.127) dedicada a accesorios que llevaban los personajes femeninos en escena. Es posible que en algún momento de la obra este objeto apareciera como atrezo o quizás era mencionado, ya que en el fragmento 6 se habla sobre una bañera. En cualquier caso, esta información no nos permite conocer nada significativo sobre la comedia.

7. CONCLUSIONES

Llevar a cabo un análisis global de la comedia fragmentaria *Eolosción* nos ha permitido valorar y considerar hasta qué punto es posible identificar la pertenencia de una obra perdida en una tendencia dramática poco estudiada y conocida. El análisis de diferentes parámetros, tanto de carácter formal como temático, nos ha permitido concluir que la inclusión del *Eolosción* en la Comedia Media se fundamenta sobre todo en hipótesis y paralelismos con otras obras, puesto que los fragmentos del *Eolosción* no presentan datos explícitos sobre el argumento y la estructura de la obra.

El primer parámetro que ha sido estudiado en este trabajo ha sido el papel y la función del coro. Es importante destacar que se han atribuido tres fragmentos de esta comedia (*Fr.* 8-10 K.-A.) a un coro femenino. Esta atribución, por tanto, pone en evidencia el testimonio de Platonio, el cual afirmaba que no había canciones corales en el *Eolosción*. En la actualidad, la mayoría de estudiosos consideran que había dos versiones del *Eolosción*, una con canciones corales y una sin una parte o la totalidad de las mismas. Con las pruebas a nuestro alcance, no podemos conocer cómo participaba el coro en la comedia ni cuántas veces intervenía. De todas maneras, si la versión revisada había experimentado unos cambios tan grandes que había llegado a ser considerada una obra independiente de la primera, sí que resulta plausible que la función del coro hubiera variado mucho y su participación en la obra se hubiera reducido considerablemente en la segunda versión.

El segundo parámetro explorado ha sido la influencia trágica y ditirámica. Los fragmentos y testimonios conservados no nos permiten corroborar si esta obra parodiaba íntegramente la tragedia *Eolo*, pero en el caso que lo hiciera, sería uno de los primeros ejemplos de este tipo de obras en la Comedia Antigua, una temática que posiblemente se consolidó después

en la Comedia Media. En el fragmento 1 K.-A., eso sí, se puede ver una parodia del estilo trágico, aunque el fragmento más interesante es el cinco, puesto que en él aparece el primer ejemplo en la comedia griega del uso de un lenguaje poético y ditirámico para describir la preparación de un plato, un elemento que después será habitual en las narraciones de los μάγειροι de la Comedia Media y Nueva.

El tercer punto que se ha tratado en esta investigación han sido los personajes de la obra. Por una parte, no se puede afirmar que el protagonista, Eolosción, fuera un μάγειρος de la Comedia Media y Nueva, ya que ningún fragmento o testimonio lo explicita. Sabemos que el coro de la comedia estaba formado por las hijas de Eolosción, pero desconocemos su caracterización. Si algún día se puede corroborar que en el fragmento 2 K.-A. aparecía la mujer de Eolosción, entonces esta obra también mostraría la importancia creciente de los cónyuges de los protagonistas en la última producción aristofánica. En cualquier caso, globalmente se puede observar que la trama de la obra tocaba cuestiones domésticas y, por ende, la familia mítica y elevada del rey Eolo era rebajada a una esfera mundana y vinculada a la realidad coetánea del cómico. Este hecho, pues, sí que muestra un avance hacia la Comedia Media. Respecto a la aparición de Heracles en la obra, esta no puede ser interpretada como un avance hacia la Comedia Media, puesto que el héroe presenta una caracterización propia del género cómico.

El último punto que hemos tratado ha sido la trama de la comedia. A través de los fragmentos conservados, es posible especular sobre una serie de escenas que pueden ser ordenadas de manera más o menos lógica. Quisiéramos destacar que, aunque la mayoría de los fragmentos traten cuestiones gastronómicas, que es un tema recurrente en los fragmentos de Comedia Media, es posible que este aspecto no fuera tan relevante ni fuera el tema central de la obra completa.

Respecto a la pregunta que da nombre a este estudio, en el ámbito más especulativo, *Eolosción* sí que puede ser considerado uno de los primeros ejemplos de Comedia Media, ya que presenta características propias de este período. No obstante, para llegar a esta conclusión también se deben dar por válidos una serie de supuestos basados únicamente en el testimonio de Platonio y las hipótesis de los investigadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÁDENAS DE LA PEÑA, P. (1986) *Menandro. Comedias*. Madrid: Gredos.
- DINDORF, K. W. (1829) *Aristophanis Fragmenta*. Berlin: Libraria Weidmannia.
- GARCÍA SOLER, M. J. (2011) «Entre lo sagrado y lo profano: la figura del μάγειρος en la antigua Grecia», *Antigüedad: Religiones y Sociedades*, 9, pp. 85-98.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (1996) *Aristófanes*. Madrid: Gredos.
- GRAUERT, H. W. (1828) «De Mediae Graecorum Comoediae natura et forma», *Rheinisches Museum für Philologie*, 2, pp. 50-63, 499-514.
- HARTWIG, A. (2014) «The Evolution of Comedy in the Fourth Century». En: Csapo, E. et al. (eds.) *Greek Theatre in the Fourth Century BC*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 207-228.
- KANNICHT, R. (2004) *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 5.1: Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag.
- KASSEL, R. & AUSTIN, C. (1984) *Poetae Comici Graeci (PCG). Aristophanes Testimonia et Fragmenta. Vol. 3.2*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- KOCK, T. (1880) *Comicorum Atticorum Fragmenta. Vol. 1: Antiquae Comoediae Fragmenta*. Leipzig: Teubner.
- KONSTANTAKOS, I. M. (2015) «Tendencies and Variety in Middle Comedy». En: Chronopoulos, S. & Orth, C. (eds.) *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie - Fragmentary History of Greek Comedy*. Heidelberg: Verlag Antike, pp. 159-198.
- MEINEKE, A. (1840) *Fragmenta Comicorum Graecorum. Vol. 2: Fragmenta Poetarum Comoediae Antiquae Continentis. Pars II*. Berlin: Typis et impensis G. Reimeri.
- NESSELRATH, H. G. (1990) *Die attische mittlere Komödie: ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- OLSON, S. D. (2007) *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- ORTH, C. (2017) *Fragmenta Comica 10.3. Aristophanes Aiolosikon – Babylonioi (fr. 1-100): Übersetzung und Kommentar*. Heidelberg: Verlag Antike.
- PADILLA, M. W. (1998) «Herakles and Animals in the Origins of Comedy and Satyr-Drama». En: Bonnet, C. et al. (eds.) *Le Bestiaire d'Héraclès. III^e Rencontre héracléenne*. Liège: Presses universitaires de Liège, pp. 217-230.
- PERUSINO, F. (1987) *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo: tre studi su Aristofane*. Urbino: Università degli studi di Urbino.

- PERUSINO, F. (1989) *Platonio. La Commedia Greca*. Urbino: Edizioni Quattroventi.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2009) «Platonios *Diff. Com.* 29-31 and 46-52 Koster: Aristophanes' «Aiolosikon», Kratinos' «Odyssês», and Middle Comedy». En: Sommerstein, A. H. (ed.) *Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press, pp. 272-288.
- WILLAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. (1921) *Geschichte der Philologie*. Leipzig: Teubner.
- XANTHAKI-KARAMANOU, G. & MIMIDOU, E. (2014) «The Aeolus of Euripides: concepts and motifs», *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, 57(1), pp. 49-60.

Frutos del camino: léxico, simbolismo y función de los términos frutales en la *Anábasis* de Jenofonte

ANA FERNÁNDEZ-LUNA ALVARADO
Universidad de Murcia

1. INTRODUCCIÓN

Jenofonte, polígrafo ateniense de finales del siglo v y primera mitad del siglo iv a. C., ocupa un lugar singular en la literatura griega por la amplitud temática de su obra, que abarca desde la historia hasta la técnica militar y la reflexión política. Discípulo de Sócrates, militar experimentado y escritor prolífico, Jenofonte articula en sus textos una mirada pragmática y a la vez idealizada sobre el liderazgo y la relación entre los hombres y la naturaleza (Pownall, 2020, p. 9). Entre sus obras más destacadas se encuentran las *Helénicas*, la *Ciropedia* y la *Anábasis* (Marincola, 2017, p. 103). Las propias experiencias del autor marcaron profundamente su visión del mundo, según queda reflejado en sus obras. Así, por ejemplo, en la *Anábasis* muchas secciones tienen un enfoque geo-etnográfico (Lendle, 1995, p. 2; Ramírez de Verger, 2024). Al explorar estos elementos, la *Anábasis* puede ofrecer una visión renovada sobre el contexto histórico en el que se inserta, lo que permitiría una reinterpretación más amplia y matizada de este texto fundamental.

En este sentido, hay un elemento a menudo subestimado pero crucial para la comprensión del relato: el léxico alimentario. Dada la extensión del tema y el enfoque específico del estudio, hemos optado por acotar el listado de términos y centrarnos únicamente en el léxico relacionado con los frutos¹, que presenta tres ventajas fundamentales: metodológicamente, los

¹ Entendemos fruto como producto de las plantas, que, aparte de la utilidad que puede tener, sirve para desarrollar y proteger la semilla (RAE, s. f., s. v. fruto).

frutos constituyen un campo semántico que permite un análisis exhaustivo de usos léxicos y contextuales; narrativamente, son una herramienta útil para comprender la relación entre el ejército, el territorio y los recursos; etnográficamente, aporta indicios inestimables sobre los entornos ecológicos atravesados por los diez mil y sobre sus intercambios comerciales con las poblaciones locales.

Jenofonte detalla en sus obras un conjunto de frutos y el uso que les dan tanto los diez mil como los *otros*, que en el contexto de Asia son siempre los persas (Aalders, 1953, p. 209). Pese a lo que pudiera parecer, es fundamental señalar que su utilización no se limitaba a un uso práctico: los frutos representaban un vínculo con lo divino y lo sagrado, e incluso eran considerados como una fuente de poder (Valtierra, 2005, p. 31). A través de la *Anábasis* se ha observado cómo ocupan un lugar significativo dentro de las estrategias políticas, económicas y sociales, siendo un elemento que se reitera en cada uno de los libros que conforman la obra.

Por ello, el estudio de estos términos en el contexto de la *Anábasis* ofrece una ventana única para explorar el lenguaje de Jenofonte, así como su visión de la alteridad. En una obra que se centra en la experiencia física y emocional de los soldados, los frutos aparecen como símbolos de abundancia, de sustento y, en ocasiones, de peligro (Kalla, 2018, p. 868). En ciertos pasajes, estos términos se cargan de connotaciones más profundas, aludiendo a la fecundidad de los territorios explorados (X. *An.* 7.1.37), la diferencia cultural entre griegos y otras civilizaciones (X. *An.* 5.4.28) e incluso la relación entre el esfuerzo y la recompensa. Así, proponemos un análisis exhaustivo de todos los términos frutales presentes en la *Anábasis* desde una perspectiva filológica, explorando el rol narrativo que desempeñan en la obra: ¿qué significan estos frutos en el contexto de una expedición que atraviesa regiones desconocidas y, a menudo, hostiles? ¿Qué función tienen en este relato?

A partir de una lectura detallada de la obra, se identifican seis funciones simbólicas intradiegeticas principales que permiten clasificar y analizar las apariciones de estos términos: la función *topográfica*, donde la planta actúa como un marcador espacial o paisajístico; la función *cultural*, vinculada a su uso agrícola, estético o como reflejo de costumbres; la función *narrativa*, en la que interviene para dinamizar o marcar transiciones en la historia; la función *estratégica*, ligada a su utilidad práctica o militar; la función *emotiva*, que refleja estados de ánimo o percepciones subjetivas; y la función

de *alteridad*, en la que señala la diferencia cultural entre lo griego y lo extranjero. Estas categorías buscan dar cuenta de los distintos niveles en que un fruto opera dentro del texto: como marcador espacial (topográfica), como signo cultural (cultural y de alteridad), como catalizador narrativo (narrativa y emotiva), o como herramienta dentro de una estrategia militar (estratégica). Esta clasificación demuestra que los frutos permiten una lectura más precisa y estructurada del texto. A pesar de ser un elemento secundario, contribuyen a organizar el espacio narrado, a articular el ritmo de la acción, a perfilar identidades culturales y a revelar las condiciones materiales que determinan la experiencia de los protagonistas.

En este sentido, si los frutos permiten revelar las condiciones materiales que determinan la experiencia de los protagonistas, resulta necesario atender también al modo en que el propio texto los nombra y conceptualiza. Por eso, estructuramos nuestro análisis alrededor de seis términos fundamentales: ἀσταφίς, βάλανος, καρπός, συκῇ, τερμίνθινος, τρωκτά, que se explicarán en los sucesivos apartados.

2. ΚΑΡΠΟΣ

Entre las palabras griegas más empleadas para referirse a los frutos en griego antiguo destaca καρπός, -οῦ, ὁ, que en su acepción general se traduce como «fruto», pero también puede designar cualquier tipo de cosecha o producto derivado de la tierra². En este sentido, expresa el don de la naturaleza a la vez que señala la fertilidad del entorno y la capacidad humana de aprovecharlo. Así, su uso en los textos no solo describe un alimento o una cosecha, sino que se convierte en un claro representante del vínculo entre el hombre y el mundo natural. Podemos encontrar en el texto muestras de esta riqueza de matices:

- (1) εἰ δ' ἐν πᾶσι τούτοις ἡττώμεθα, ἀλλὰ τό γέ τοι πῦρ κρείττον τοῦ καρποῦ ἐστίν· ὃν ἡμεῖς δυνάμεθ' ἂν κατακαύσαντες λιμὸν ὑμῖν ἀντιτάξαι... («Pero, si en todas esas cosas fuéramos vencidos, sin duda el fuego es más poderoso que el fruto, al que nosotros podríamos quemar entero y, contra vosotros, usar el hambre como arma³...», X. *An.* 2.5.19).

² Este término sufrió una adaptación en su significado (Presser & Richter, 2021), por lo que también podemos encontrarlo como un sinónimo de juventud o para designar a los propios hijos (cf. LSJ, s. v. καρπός).

³ Todas las traducciones del texto original son de autoría propia.

- (2) Λυκάονας δὲ καὶ αὐτοὶ εἶδομεν ὅτι ἐν τοῖς πεδίοις τὰ ἐρυμνὰ καταλαμβάντες τὴν τούτων χώραν καρποῦνται («Y en cuanto a los licaones incluso sabemos por nosotros mismos que, tras haberse apoderado de las fortalezas de las llanuras, recogen el fruto en el territorio de los persas», X. *An.* 3.2.23-24).
- (3) περὶ δὲ αὐτὸν τὸν ναὸν ἄλλος ἡμέρων δένδρων ἐφυτεύθη ὅσα ἐστὶ τρωκτὰ ὠραία. ὁ δὲ ναὸς ὡς μικρὸς μεγάλῳ τῷ ἐν Ἐφέσῳ εἴκασται... («Alrededor del mismo templo se plantó un bosque de árboles frutales que producían todo tipo de frutos comestibles en el momento perfecto de cada estación. El templo es una reproducción en pequeño del grande de Éfeso...», X. *An.* 5.3.12).
- (4) καὶ στήλῃ ἔστηκε παρὰ τὸν ναὸν γράμματα ἔχουσα: «ἱερὸς ὁ χώρος τῆς Ἀρτέμιδος. τὸν ἔχοντα καὶ καρπούμενον τὴν μὲν δεκάτην καταθῆναι ἐκάστου ἔτους... («Y hay una estela junto al templo que tiene escrito: «el lugar está consagrado a Ártemis. Quien lo tenga y disfrute de sus frutos ofrezca el diezmo como sacrificio cada año...», X. *An.* 5.3.13).

La primera cita se enmarca en un diálogo entre Clearco y Tisafernes. En ella, Tisafernes evidencia su superioridad frente a los griegos, pues es él quien, junto a su ejército, tiene el control de las tierras por donde marchan. La función del término *καρπός* es estratégico-narrativa. En primer lugar, es estratégica, puesto que simboliza el control vital sobre los recursos que sustentan al ejército, enfatizando la amenaza de privación y dominio que define la lucha entre las dos fuerzas. Al mismo tiempo, es narrativa, en la medida en que el contraste entre *πῦρ* y *καρπός* funciona como una metáfora del control y de la capacidad destructiva. El fuego, en manos del ejército de Tisafernes, representa su dominio sobre el territorio; el fruto, como símbolo de prosperidad para la travesía de los griegos, aparece como vulnerable. Los griegos dependen de mantener relaciones amistosas con su enemigo, pues de ellos depende su supervivencia.

La segunda referencia aparece en un discurso pronunciado por el mismo Jenofonte con una clara función estratégica: pretende alentar al ejército y nombra diferentes tribus que han podido sobrevivir en el territorio persa, como son los misios o los licaones. En este pasaje el término adquiere una importancia especial, porque ilustra la evolución y expansión de su significado, pues Jenofonte no se refiere únicamente a los alimentos que estos grupos pueden recoger en el nuevo territorio, sino a la producción y los bienes que se generan.

Las dos últimas menciones nos introducen en un espacio idealizado y sacralizado que contrasta fuertemente con los paisajes de guerra y escasez

que predominan en otras partes de la *Anábasis*. Este apartado trata sobre un templo rodeado por un bosque de árboles frutales, donde se hace una advertencia explícita a quienes deseen aprovechar sus frutos. El pasaje cumple una clara función cultural, al representar un entorno de orden divino. Lo destacable de este pasaje es que Jenofonte utiliza aquí el término *τρωκτά*, diferente al de *καρπός*. Según el LSJ (*s. v.* *τρωκτός*), esta palabra puede aludir a la dulzura de los frutos que se pueden recoger directamente del árbol, mientras que *ὥραία* enfatiza que estos frutos están en su punto óptimo de sazón⁴, lo que refuerza la imagen de abundancia, fertilidad y belleza. Además, la comparación con el gran templo de Éfeso subraya la dimensión artística y religiosa del lugar, otorgando al espacio una función identitaria para los griegos. La inscripción situada junto al templo refuerza también el carácter sagrado del entorno. Aquí, el fruto se convierte en un recurso sujeto a normas rituales, lo que transforma la relación con la tierra y sus productos en un acto regulado por lo sagrado.

3. FRUTAS

Si el fruto es, en sentido amplio, el producto de la planta que protege y permite el desarrollo de la semilla, la fruta constituye un caso particular dentro de esa categoría: es el fruto que resulta comestible y que, además, suele proceder de plantas cultivadas.

Al pensar en las frutas más características de Grecia, rápidamente surgen dos protagonistas: el higo y la uva (Hom. *Od.* 7.116, 9.110, 9.133; Alc. 44; Hdt. 1.193, 4.93; 4.195; X. *Oec.* 19.12) (Spengler, 2019, p. 175). Estos frutos, que forman una parte esencial en la dieta mediterránea (Spengler, 2019, p. 219), poseen un profundo arraigo cultural, constituyéndose como pilares de la identidad griega. La cultura helénica se ha apoyado históricamente en estos productos, los cuales aparecen frecuentemente en textos literarios, religiosos o económicos, como vemos en Teofrasto, con sus tratados *Historia de las plantas* (p. ej. 4.44.11) y *Sobre las causas de las plantas*, considerados los primeros estudios sistemáticos sobre la flora, así como en autores posteriores como Dioscórides, con su *De materia médica* (p. ej. 1.200, 4.181, 5.2), o Plinio el Viejo, con la *Historia natural* (p. ej. 23, 11), que recopilaban el saber farmacológico. En la *Anábasis*, estos frutos

⁴ *ὥραία* significa también «estacional», pero entendemos, y así lo hemos reflejado en nuestra traducción, que no se refiere a toda la estación, sino al momento de maduración.

emblemáticos aparecen asociados íntimamente a la tradición griega, contrastándose con otros que reflejan la presencia y la influencia de las culturas orientales, como el dátil y el fruto del terebinto, que operan como símbolos de un mundo distinto.

A pesar de que la obra describe el tránsito por tierras extranjeras, se menciona dos veces el higo, una fruta común en Oriente pero que en el texto funciona como un vínculo que acerca a los griegos a sus raíces culturales:

- (5) καὶ κριθὰς καὶ πυροὺς καὶ ὄσπρια πάντα καὶ μελίνας καὶ σήσαμα καὶ σῦκα ἀρκοῦντα καὶ ἀμπέλους πολλὰς καὶ ἡδυοῖνους καὶ τὰλλα πάντα πλὴν ἐλαῶν («Cebada, trigo, toda clase de legumbres, mijo, sésamo, higos en abundancia, muchos viñedos que producen vino dulce y todas las demás plantas excepto olivo», X. *An.* 6.4.6).
- (6) ἡμέρας σὺν τοῖς ὑποζυγίοις καὶ τοῖς ἀνδραπόδοις ἐφέροντο ἀδεῶς πυροὺς καὶ κριθὰς, οἶνον, ὄσπρια, μελίνας, σῦκα («cada día con los animales de carga y los esclavos y se llevaban sin miedo trigo, cebada, vino, legumbres, mijo, higos», X. *An.* 6.6.1).

Estos pasajes revelan que el higo era un alimento cotidiano y ampliamente consumido por los griegos, un recurso familiar que ofrece sustento esencial en el transcurso de la expedición. La higuera, con capacidad de producir frutos en abundancia y durante largas temporadas, constituye un recurso nutritivo importante, especialmente por su contenido de azúcares naturales, los cuales aportan energía rápida y fácil para las largas jornadas de marcha. Además, su fácil recolección y conservación permiten que sea un alimento práctico para los ejércitos. En ambos fragmentos aparece con una función cultural, un ancla que conecta a los soldados con su tierra y costumbres, lo que contribuye a mantener su moral y cohesión.

Por otro lado, la uva es el otro fruto esencial que configura la identidad griega. Su presencia en la *Anábasis* es constante, manifestada principalmente a través de la vid y, sobre todo, del vino, cuya elaboración y consumo ocupan un lugar destacado en la vida cotidiana y ritual de los griegos (Valamoti *et al.*, 2007, p. 54). La uva no se contempla como una fruta más, sino que es la materia prima de una bebida emblemática que trasciende su función alimentaria para adquirir un profundo significado simbólico y social. El vino se consideraba una bebida indispensable, presente en banquetes, celebraciones religiosas, rituales de sacrificio e incluso en el día a día, donde su consumo moderado contribuía a la convivencia y a la socialización.

Aunque la *Anábasis* menciona reiteradamente el vino, más de 30 veces —como muestra una búsqueda en el TLG— la uva como fruto aparece una única vez en el cuarto libro:

- (7) ἐνταῦθα εἶχον τὰ ἐπιτήδεια ὅσα ἐστὶν ἀγαθὰ, ἱερεῖα, σῖτον, οἶνους παλαιοὺς εὐώδεις, ἀσταφίδας, ὄσπρια παντοδαπά («Allí disponían de todas las provisiones necesarias: víctimas de sacrificio, trigo, vinos viejos de buen olor, uvas pasas, legumbres de todo tipo», X. *An.* 4.4.9).

En este fragmento, las uvas aparecen en forma de ἀσταφίς, -ίδος, ἥ, es decir, como pasas o uvas secas. Este detalle resulta especialmente significativo, pues la transformación de fruto en pasa es una práctica que responde a necesidades prácticas y culturales. La desecación de la uva al sol sirve tanto para alargar la vida útil del fruto, permitiendo su conservación durante largos periodos sin perder sus propiedades, como para facilitar su transporte en viajes prolongados (Spengler, 2019, p. 219), como es el caso de la expedición de Jenofonte. Esta técnica de conservación tiene una clara función cultural, pues evidencia la adaptación de los griegos a las dificultades del entorno, asegurando un suministro estable y duradero de alimentos esenciales.

Si bien aparecen frutos propios y emblemáticos de la cultura griega, como los ya nombrados, la obra también incluye referencias a frutos relacionados en un mayor grado con la cultura oriental, los cuales actúan como símbolo de alteridad. Estas menciones subrayan el contraste entre el mundo helénico, que es el propio, y el persa, considerado ajeno (Levine, 1993, pp. 132-133, 154):

- (8) διέβαινον καὶ ἐλάμβανον τὰ ἐπιτήδεια, οἶνόν τε ἐκ τῆς βαλάνου πεποιημένον τῆς ἀπὸ τοῦ φοίνικος καὶ σῖτον μελίνης («Sobre estas balsas cruzaban y se hacían con las provisiones, vino elaborado a partir del dátil de la palmera y pan de mijo», X. *An.* 1.5.10).
- (9) αὐταὶ δὲ αἱ βάλανοι τῶν φοινίκων οἷας μὲν ἐν τοῖς Ἑλλήσιν ἔστιν ἰδεῖν τοῖς οἰκέταις ἀπέκιντο, αἱ δὲ τοῖς δεσπótαις ἀποκείμεναι ἦσαν ἀπόλεκτοι, θαυμάσαι τοῦ κάλλους καὶ μεγέθους, ἡ δὲ ὄψις ἡλέκτρον οὐδὲν διέφερεν· τὰς δὲ τινες ξηραίνοντες τραγήματα ἀπετίθεσαν. καὶ ἦν καὶ παρὰ πότον ἡδὺ μὲν, κεφαλαγὲς δέ («En cuanto a los dátiles mismos de las palmeras, los que se pueden ver en Grecia se apartaban para los criados, y los apartados para los señores eran los selectos, admirables por su belleza y tamaño y con un aspecto que no se diferenciaba del ámbar. Algunos los secaban y los guardaban como frutos secos; eran agradables junto a la bebida, pero causaban dolor de cabeza», X. *An.* 2.3.15).

- (10) πολὺ γὰρ ἐνταῦθα ἠύρισκετο χρίμα, ᾧ ἐχρῶντο ἀντ' ἐλαίου, σύειον καὶ σησάμινον καὶ ἀμυγδάλινον ἐκ τῶν πικρῶν καὶ τερμίνθινον. («En efecto, se encontró allí una gran abundancia de ungüentos, que utilizaban en lugar de aceite de oliva, hecho de manteca de cerdo, sésamo, almendras de las amargas y terebinto», X. *An.* 4.4.13).

En el primer fragmento nos hablan del vino hecho a partir de los dátiles. Esta bebida aparece varias veces en la *Anábasis*, y es uno de los vinos principalmente consumidos en el Este (Rivera *et al.*, 2019, p. 210). Aquí presenta un valor cultural y de alteridad. El vino de palma, distinto del vino de uva tradicional en el mundo helénico, se convierte en un símbolo de adaptación y, al mismo tiempo, de distancia cultural. A través de estas menciones, Jenofonte construye un paisaje etnográfico que enriquece la narrativa: la descripción de estos productos locales, como el vino de dátil y el pan de mijo, pone de relieve el ingenio humano frente a las limitaciones del entorno.

Seguidamente encontramos una extensa descripción de un banquete, donde Jenofonte explica cómo los soldados se alimentan de los productos derivados de la palmera: vino, vinagre (Nasrallah, 2011, p. 68), dátiles y cogollo. Esta planta aparece aquí como un punto de contacto entre culturas. Por un lado, el dátil no es un fruto desconocido en Grecia, pero esta variante era de menor tamaño y calidad que los mejores dátiles que se encontraban en Persia, como nos dice el texto (9). Por otro, el resto de productos derivados no son tan conocidos en Grecia, pero resultan fundamentales para su subsistencia en este momento crítico del viaje. Se mencionan de nuevo los dátiles, una variedad tan admirada que estos poblados los separaban según su calidad (Lendle, 1995, p. 105). Como vemos en (9), los dátiles destinados a los criados son los menos selectos, mientras que los que comen los señores son de una calidad excepcional, de mayor tamaño y belleza, poniendo de manifiesto las jerarquías sociales a partir de esta distinción.

Por último, el fruto del terebinto aparece en un contexto muy particular, asociado a una función cultural y de alteridad. Este árbol proporciona, a partir del prensado de sus frutos y semillas, un aceite con propiedades específicas, empleado en la fabricación de ungüentos, productos cosméticos e incluso para embalsamar (Koller *et al.*, 2005, p. 621). Su uso en lugar del aceite de oliva, básico y omnipresente en la cultura griega, representa un claro contraste entre los modos de vida y las costumbres de ambos mundos.

4. CONCLUSIONES

En la antigua Grecia, las frutas desempeñaron un papel crucial tanto en la alimentación como en la simbología cultural. El término καρπός no solo designa el fruto físico concreto, sino que alude al mismo proceso de cultivo y a la transformación que puede ejercer el hombre sobre el entorno natural.

A pesar de las adversidades que los diez mil confrontan durante su travesía por territorio hostil, encuentran frutas que también se dan en el mundo griego y, por tanto, aparecen en el texto como un recordatorio del hogar. Estos frutos, junto con aquellos que encuentran en los territorios que atraviesan, simbolizan el contacto y la tensión entre la cultura griega y las orientales. Así, la presencia de estos alimentos sirve como un puente entre lo conocido y lo desconocido, provocando, a su vez, un acercamiento y un distanciamiento hacia el mundo oriental.

Por lo tanto, la importancia de las plantas y, por consiguiente, de las frutas, en la Grecia antigua va más allá de su valor nutricional. Los frutos cumplen simultáneamente varias funciones que permiten comprender mejor su papel en el relato: marcan el territorio y orientan al lector en el espacio, reflejan prácticas y valores de las sociedades descritas, acompañan el avance de la expedición y subrayan momentos clave de la acción, sirven como recurso logístico en contextos de supervivencia o conflicto y expresan percepciones y estados anímicos de los protagonistas. Considerarlos desde este conjunto funcional permite apreciar que son elementos que estructuran la experiencia del viaje, conectan cultura y paisaje y revelan las condiciones materiales de la expedición; en definitiva, pequeños signos que sostienen la coherencia y la profundidad de la *Anábasis*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AALDERS, Gerhard J. D. (1953) «Date and Intention of Xenophon's *Hiero*», *Mnemosyne*, 6, pp. 208-215.
- KALLA, G. (2018) «Date Palms, Deer/Gazelles and Birds in Ancient Mesopotamia and Early Byzantine Syria. A Christian Iconographic Scheme and Its Sources in the Ancient Orient». En: Báes, T. A. *et al.* (eds.) *Across the Mediterranean – Along the Nile*. Vol. 2. Budapest: Archaeolingua, pp. 863-900.
- KOLLER, J., *et al.* (2005) «Herodotus' and Pliny's Embalming Materials Identified on Ancient Egyptian Mummies», *Archaeometry*, 47(3), pp. 609-628.
- LENDLE, O. (1995) *Kommentar zu Xenophons Anabasis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- LEVINE GERA, D. (1993) *Xenophon's Cyropaedia: Style, Genre, and Literary Technique*. Oxford: Clarendon Press.
- LIDDELL, G. & SCOTT, R. (1996) *A Greek-English Lexicon*. 10th ed. Oxford: Clarendon Press.
- MARINCOLA, J. (2017) «Xenophon's *Anabasis* and *Hellenica*». En: Flower, M. A. (ed.) *The Cambridge Companion to Xenophon*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 103-118.
- NASRALLAH, N. (2011) *Dates, A Global History*. London: Reaktion Books.
- POWNALL, F. (2020) «Xenophon's *Cyropaedia* and Greek Historiography». En: Jacobs, B. & Rollinger, R. (eds.) *Xenophon's Cyropaedia: Proceedings of a Conference Held at Marburg in Honour of Christopher J. Tuplin (1-2 de diciembre 2017)*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, pp. 3-18.
- PRESSER, N. & RICHTER, E. (2021) «El significado de καρπός en Romanos 1:13 y la misión paulina», *Theologika*, 36(1), pp. 80-97.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (2024) *Jenofonte. Anábasis*. Madrid: Alma Mater.
- RIVERA, D., *et al.* (2019) «Date-palm (Phoenix, Arecaceae) iconography in coins from the Mediterranean and West Asia (485 BC-1189 AD)», *Journal of Cultural Heritage*, 37, pp. 199-214.
- SPENGLER, Robert N. (2019) *Fruit from the Sands. The Silk Road Origins of the Foods We Eat*. Berkeley: University of California Press.
- VALAMOTI, S.M., *et al.* (2007) «Grape-pressings from northern Greece: the earliest wine in the Aegean?», *Antiquity*, 81, pp. 54-61.
- VALTIERRA LACALLE, A. (2005) «“Que ha de resistir el apremio”: sobre lo simbólico de la palmera en el mundo griego», *Emblemata*, 11, pp. 29-58.

Mujeres de carne y letra. Aspectos literarios en la recepción antigua de las poetisas griegas¹

MARIA NAVARRO LÓPEZ
Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

Muchos estudios han tratado los testimonios de las poetisas griegas como fuentes históricas con que reconstruir las vidas reales de estas intelectuales de la Antigüedad. Aunque legítima, una aproximación de este tipo no tiene en cuenta algunas características determinantes de los textos que transmiten tales noticias biográficas. Las fuentes disponibles son muy posteriores a las mujeres a que se refieren, pertenecen a obras de diversa índole, se enmarcan en contextos distintos y cumplen objetivos diferentes. En otras palabras, una perspectiva únicamente historicista no aborda adecuadamente los principales problemas de estos relatos en toda su complejidad, dado que descuida su naturaleza literaria.

Junto con otros estudios que han examinado los testimonios biográficos de los poetas griegos (Pòrtulas, 1994; Miralles & Pòrtulas, 1998; Kivilo, 2010; Lefkowitz, 2012), y mediante la perspectiva de los estudios de la recepción, este análisis busca tratarlos como las composiciones literarias que son. Tras recopilar un corpus exhaustivo de testimonios, nos hemos centrado en un aspecto concreto, la corporalidad y su imbricación con el proceso creativo, que analizamos en sus diversas variantes como recurso y estrategia narrativa en el relato de las vidas de las poetisas griegas.

¹ Esta publicación ha sido posible gracias a una ayuda FPI asociada al proyecto «TOPOI: El repertorio de la *paideía* en la literatura griega de época imperial y tardoantigua» (PID2022-137964NB-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Quisiera agradecer al Dr. Jaume Pòrtulas, con quien he discutido oralmente algunas partes de este trabajo, así como a los dos revisores anónimos, cuyos comentarios han ayudado a mejorar significativamente este trabajo. Sin embargo, cualquier error en el mismo debe atribuirse únicamente a su autora.

2. LA HERMOSA Y FEA SAFO. UNA DOBLE RECEPCIÓN

Poco sabemos de Safo, la poetisa arcaica de Lesbos. A pesar de ser la poetisa de quien se han conservado más obras y testimonios, su figura ha estado cubierta de misterio desde la Antigüedad. Así pues, no es de extrañar que ni siquiera entonces hubiese consenso acerca de quién y qué había sido exactamente: o bien una adorada poetisa que dirigía un grupo de doncellas, o bien una ninfómana fea y desviada (Neri, 2021, pp. 1-4). Por ello, las referencias a su apariencia física divergen, y cada una responde a una tradición distinta en su recepción literaria. En consecuencia, nuestra interpretación del fenómeno debe tratarlo considerando el entrelazamiento de esta tradición biográfica dividida. Uno de los testimonios literarios más antiguos, de Platón, dice:

- (1) ΣΩ. [...] δῆλον δὲ ὅτι τινῶν ἀκήκοα, ἢ που Σαπφoῦς τῆς καλῆς ἢ Ἀνακρέοντος τοῦ σοφοῦ ἢ καὶ συγγραφέων τινῶν («SÓCRATES. [...] Es evidente que se lo he oído a alguien, tal vez a la bella Safo o al sabio Anacreonte, o a algunos escritores de prosa», Pl. *Phdr.* 235c)².

En este contexto el adjetivo καλή no parece referirse meramente a su atractivo físico, puesto que Sócrates la cita como una autoridad en su discurso, y tal vez debiera entenderse en términos ético-filosóficos. Cabe, pues, determinar en primer lugar cuál es el significado de este adjetivo en el pasaje platónico. La opinión predominante es que, dada la admiración del filósofo ateniense por la poesía sáfica, al llamarla «bella» la reconocía como buena poeta³.

Para Andrea Capra el adjetivo καλή constituye una característica diferencial entre la figura de la poetisa y el homónimo personaje cómico (2015, p. 73 n. 28). Lo que Capra considera una marca de la «“serious” reception of Sappho» (2015, p. 103 n. 28) apunta a la existencia de una noción contemporánea y alternativa de la poetisa, la que habría aparecido en las representaciones dramáticas. En esta línea, se ha hipotetizado que la comedia ática fuera la responsable de la difusión de una imagen negativa de Safo⁴. No obstante, las evidencias para conocer la imagen cómica de la poetisa son escasas y no mencionan en absoluto su aspecto físico. Y, aunque podemos asegurar con certeza que un personaje cómico no sería apropiado como la

² Todas las traducciones de este trabajo son propias.

³ Coo (2021, p. 260, 267 n. 8).

⁴ Hubo, por lo menos, seis comedias tituladas *Safo*. Véanse Kivilo (2010, p. 173 n. 25), Coo (2021, p. 270 n. 12) y Neri (2021, pp. 63-65) para más referencias bibliográficas en este aspecto.

autoridad a que Sócrates se refiere en el pasaje platónico, la posible oposición con una supuesta caricaturización cómica no aporta certeza alguna.

Por ello, debemos atender al contexto del diálogo platónico, donde se emplea en relación con la poetisa este adjetivo profundamente connotado en los ámbitos lírico, filosófico e iconográfico. La belleza como cualidad artística y estética es innegable, mientras que la noción de *καλοκαγαθία* platónica incide en el mismo término. Además, es interesante considerar el uso paralelo del adjetivo como una fórmula de cortesía en un contexto de simposio, algo ampliamente atestiguado en la cerámica ática contemporánea (Hedreen, 2016), a lo que debe añadirse la bien conocida iconografía relativa a nuestra poetisa⁵. De acuerdo con esta visión, Safo representaría una figura destacada en el simposio, sería vista a ojos de Platón como una simposiasta más entre iguales⁶. Si bien esto no nos permite respaldar la distinción entre las Safos lírica y cómica que proponía Capra, sí señala a una conceptualización del término más próximo a un trato ético e intelectual que a una apreciación meramente física o corpórea.

Sin embargo, en la literatura posterior el adjetivo *καλή* parece devenir el epíteto de Safo por antonomasia, puesto que acompaña su nombre en varios testimonios que difieren en sentido y contexto del planteamiento platónico⁷. Es posible que la positiva consideración de Platón hacia la poetisa hubiese establecido la expresión y que los autores posteriores la usaran como una suerte de fórmula heredada, con usos ya muy distintos. Debido a estas evidencias, es innegable que la recepción postclásica de Safo construyó una imagen idealizada de ella, tal vez derivada de una interpretación literal y descontextualizada del adjetivo. En estas fuentes, su proporción, uniformidad y elegancia no son solo descritas en términos de personalidad y habilidad poética, sino también en explícita relación con su aspecto físico (Thorsen, 2019, p. 34). Esta tradición resignificada puede verse perfectamente ilustrada en un epigrama de Pablo Silenciario:

⁵ Hubo varios retratos de Safo (reales y ficticios, según el tema literario de la ékfrasis de esculturas) «hermosa», como los descritos en Cic. *Verr* II 4, 56 y *AP* 16.310 (Prioux, 2020, pp. 223-241).

⁶ Sobre la influencia de Safo en Platón, véase Capra (2015, pp. 133-152).

⁷ Esta «platónica etichetta», tal como la llama Neri (2021, p. 73), aparece en Plu. *Amat.* 18.763a; Iul. *Ep.* 10.403c-d; Them. *Or.* 20.236c; Ath. 5.192c, 9.463e, 10.424f, 13.596b; y Herm. *in Phdr.* 235c.

- (2) Μαλθακά μὲν Σαπφούς τὰ φιλήματα, μαλθακά γυίων
 πλέγματα χιονέων, μαλθακά πάντα μέλη,
 ψυχή δ' ἔξ ἀδάμαντος ἀπειθέος· ἄχρῃ γὰρ οἶων
 ἔστιν ἔρως στομάτων, τᾶλλα δὲ παρθενίης.
 καὶ τίς ὑποτλαίη; τάχα τις, τάχα τοῦτο ταλάσσας
 δίψαν Τανταλέην τλήσεται εὐμαρέως.
 («Suaves son los besos de Safo, suaves de sus miembros
 blancos como la nieve son los abrazos; suaves todas sus (melodiosas) partes.
 Pero su alma es de indoblegable acero. Y es que solo hasta
 los labios le alcanza el deseo; y, en cuanto al resto, es doncella.
 ¿Quién podría resistirlo? Tal vez haya alguien, tal vez quien lo resistiese
 resistirá cómodamente la sed de Tántalo», AP 5.246).

Este poema trata el motivo del beso frustrado, un tema literario ampliamente explorado por otros epigramatistas⁸. Como ya ha señalado Gosetti-Murrayjohn, es un poema altamente referencial: «the persona of Sappho serves as an embodied object of desire in a poem filled with a constellation of allusions to other poems» (2006, p. 56). Estas alusiones incluyen, según Nagy, varias referencias a la propia poesía de Safo, especialmente al fragmento 1 (Nagy, 2025). Así pues, es evidente que el poeta bizantino era plenamente consciente del papel de Safo en la tradición literaria. El juego metapoético de Silenciarlo deja de lado la posibilidad, sugerida por Gosetti-Murrayjohn (2006, p. 52), de que el autor se refiriese tan solo a la Safo «hetera», en lugar de a la Safo «poetisa»⁹.

La corporalidad de la poetisa, explícitamente referida en el epigrama, es una excusa para poner en escena el dilema platónico de la dicotomía humana. Mientras que esta composición está modelada a partir de su propia poesía, su contenido desarrolla el tema bizantino de la castidad. Con esta dualidad, Safo es caracterizada de manera ambigua, dado que es presentada como objeto de deseo y asexual a la vez (Gosetti-Murrayjohn, 2006, pp. 51, 55-56). En el proceso de encarnar la poesía sáfica, ella misma es retratada como un ser físicamente alcanzable, mientras que su alma se presenta como algo inaccesible, lo que aumenta su atractivo. No obstante, esta encarnación tiene una relación más bien parca con la Safo histórica. En su lugar, explora el potencial poético de Safo como personaje literario. Ya que el epigrama evita cualquier alusión a su tradición biográfica y la retrata meramente como una muchacha bonita, puede inferirse que se recurre a

⁸ Como Pseudo-Platón, Meleagro y Rufino (AP 5.78, 171 y 14) (Gosetti-Murrayjohn, 2006, pp. 42-50).

⁹ Para la división entre las dos Safos véanse: Sen. *epist.* 88, 37; Ath. 13.596b y Ael. *VH* 12.19.

ella como personaje-tipo que enriquece una composición erudita. Aunque los orígenes de esta representación puedan remontarse a la Σαπφὼ καλὴ acuñada por Platón, en este momento parece derivar más directamente de un repertorio erudito, o incluso retórico-escolar, de nombres asociados a mujeres jóvenes y hermosas (Neri, 2021, p. 73).

Las menciones a la supuesta belleza de Safo conviven con un conjunto no menospreciable de referencias a su fealdad, un motivo recurrente en su tradición biográfica. Los testimonios más antiguos de esta tradición paralela son, por un lado, la carta de Safo a Faón transmitida entre las *Heroidas* de Ovidio (Ov. *epist.* 15, 31-38; 155), y, por el otro, un papiro griego del siglo segundo hallado en Oxirrincó:

- (3) κ[α]τηγόρηται δ' ὑπ' ἐν[ί]ων ὡς ἄτακτος οὐ[σα] τὸν [τ]ρόπον καὶ γυναικε[ράσ]τρια. τὴν δὲ μορφήν [εὐ]καταφρόνητος δοκεῖ γε[γόν]ενα[ι κα]ὶ δυσειδεστάτη [τ]ὴν μὲν γὰρ ὄψιν φαιώδης [ὕ]πήρχεν, τὸ δὲ μέγεθος μικρὰ παντελῶς¹⁰. («Algunos la acusan de ser una desviada y amante de mujeres. Parece que era despreciable de apariencia y feísima, dado que era de tez oscura y absolutamente bajita de estatura», POxy. 1800 fr. 1, 16-24).

La referencia más señera a la fealdad de Safo pertenece a un esolío a Luciano. En él, el escoliasta asimila su supuesta apariencia desagradable a la forma y color de un ruiseñor:

- (4) ὅσον εἰς σῶμα εἰδεχθεστάτη Σαπφῶ, μικρὰ τε καὶ μέλαινα ὀρωμένη καὶ τί γὰρ ἄλλο ἢ ἀηδῶν ἀμόρφοις τοῖς πτίλοις ἐπὶ σμικρῷ τῷ σώματι περιειλημένη («Hasta tal punto tenía Safo una apariencia de lo más repulsiva, bajita y oscura a la vista, y no era otra cosa que un ruiseñor, envuelto en plumas informes alrededor de un cuerpo pequeño», Luc. Sch. *Im.* 18).

En un artículo de próxima aparición, Mark De Kreij reevalúa los testimonios que se refieren a Safo como bajita, oscura y fea desde una perspectiva innovadora (De Kreij & Meccariello, 2019; De Kreij, en prensa). Según este académico, la descripción de Safo como oscura y bajita estaría estrechamente relacionada con una temprana metáfora poética entre poetisas y ruiseñores. A pesar de que esa asociación es habitualmente una comparación musical positiva, en su tradición biográfica habría derivado en una imagen corpórea y negativa. Tal vez la comedia ateniense habría jugado un papel decisivo en el desarrollo de tal caracterización de Safo, como un factor clave en la generación de una imagen caricaturesca de su aspecto

¹⁰ La edición del texto ha sido simplificada a partir de la edición papirológica de De Kreij & Meccariello (2019).

físico y su posterior transmisión. No obstante, varios estudios concuerdan que fue la reputación de promiscua lo que habría originado la división de la figura histórica en dos personajes diferentes, mientras que también es cierto que los fragmentos de comedia conservados no proveen de suficientes evidencias para llegar a esas asunciones (Yatromanolakis, 2007. pp. 189-197; Kivilo, 2010, p. 190; De Kreij, en prensa). Finalmente, y sin mayores evidencias, resulta imposible determinar los orígenes precisos de este retrato. Así pues, nuestro enfoque debe centrarse en examinar las implicaciones de estas representaciones en los testimonios conservados.

De Kreij propone que la falta de atractivo de Safo pertenece a un tópico biográfico, y que por lo tanto habría constituido una característica ordinaria propia de otros personajes ilustres de la esfera intelectual. Respondería a la idea de que «good speakers or singers are not much to look at» (De Kreij, en prensa)¹¹. Entre otros escritores y poetas famosos, también Esopo era considerado negro y nada agraciado (*Vit. Aesop.* 1). El más importante de entre ellos es, sin embargo, el filósofo Sócrates, cuya apariencia desagradable escondía un alma hermosa y un enorme intelecto (*Pl. Smp.* 215a-b). Además, la comparación entre Sócrates y Safo no es nada nuevo: el mismo Máximo de Tiro ya la hizo para explicar análogamente la relación de la poetisa con sus pupilas y rivales (*Max. Tyr.* 18.9). En el mismo discurso, el orador corregía la «etiqueta platónica» describiendo su apariencia en estos términos:

- (5) Σαφὸν καλὴ —οὕτω γὰρ αὐτὴν ὀνομάζων χαίρει διὰ τὴν ὥραν τῶν μελῶν, καίτοι μικρὰν οὖσαν καὶ μέλαιναν... («La bella Safo —así se la conoce por la elegancia de sus canciones, aunque era bajita y negra...», *Max. Tyr.* 18.7).

Con la comparación de este autor, la idea de que la figura de Safo fuera percibida de manera similar a la del filósofo por excelencia se vuelve plausible.

El retrato de la epístola ovidiana es el único que establecía un contraste entre la hermosa voz de la poetisa y su aspecto poco agraciado (Neri, 2021, p. 913). En la carta, Safo enaltece sus cualidades interiores, afirmando que la poesía la hizo hermosa y le concedió la inmortalidad (Elisei, 2019, pp. 234-235). Lo que presumiblemente subyace en la raíz de esta cuestión es la presencia de un tópico literario que modeló la recepción antigua de Safo. Esta representación temprana encarnó su poesía en una forma que

¹¹ La biografía griega antigua comúnmente describía a los filósofos con taras físicas, entre las cuales la fealdad es bastante recurrente (Grau, 2009, pp. 247-248). Este retrato es típico de poetas yámbicos como Hiponacte (Miralles & Pòrtulas, 1988, pp. 121-123; Kivilo, 2010, pp. 121-122).

era innegablemente bella: la de un pájaro cantor. Su retrato poco atractivo mantiene un firme contraste con esta imagen, acentuándola. Así pues, su apariencia desgraciada es un mecanismo narrativo con una doble función: ridiculizarla como personaje y enaltecerla como poetisa.

3. CORINA, BELLEZA Y POESÍA A CONCURSO

Corina fue una poetisa beocia, generalmente datada no más tarde del iv a. C. (Spinedi, 2017, ii). Su producción literaria ha sobrevivido en un estado muy precario, y tan solo se conservan algunos fragmentos. No obstante, su nombre era ampliamente conocido y algunas de sus anécdotas biográficas conocieron una notable circulación.

Pausanias (Paus. 9.22.3), la *Suda* (Sud. κ 2087) y Claudio Eliano (Ael. VH 13.25) transmiten una anécdota según la cual Corina y Píndaro se enfrentaron en una competición poética. Según Eliano, Corina ganó al ilustre poeta beocio hasta en cinco ocasiones, pero únicamente gracias a la ignorancia de la audiencia tebana que los juzgó. Por esa injusticia, el vencido insultó a su oponente, llamándola «cerda» (ὁ Πίνδαρος σὺν ἐκάλει τὴν Κόρινναν). Tal como expuso Denys Page, este relato es perfectamente comprensible como una malinterpretación de la poesía de ambos (Page, 1953, p. 73). Por un lado, Corina menciona competiciones poéticas que envuelven a Píndaro y otras figuras femeninas (PMG 664) y, por otro lado, el insulto «cerdo beocio» aparece en la sexta *Olímpica* de Píndaro (Pind. Ol. 6.90). Una lectura biografista de estos pasajes debió llevar a la noción de los poetas Corina y Píndaro como contemporáneos y rivales, algo que fue desarrollado posteriormente en sus tradiciones biográficas (Spinedi, 2017, xviii; Hanink, 2018, p. 237; Thorsen, 2020, p. 8).

Mientras que la *Suda* ofrece una versión muy parecida a la de Eliano, el testimonio de Pausanias incluye muchos más detalles. Para empezar, se trata de una digresión desencadenada por la visión de los memoriales en honor a la poetisa en su ciudad natal, Tanagra. Cuando el geógrafo habla de su relación con Píndaro, incluye algunas apreciaciones personales que sugieren que, según su punto de vista, la competición no fue solo cuestión de habilidad poética:

- (6) φαίνεται δέ μοι νικῆσαι τῆς διαλέκτου τε ἔνεκα, ὅτι ἦδεν οὐ τῇ φωνῇ τῇ Δωρίδι ὥσπερ ὁ Πίνδαρος ἀλλὰ ὅποιά συνήσειν ἔμελλον Αἰολεῖς, καὶ ὅτι ἦν γυναικῶν τότε δὴ καλλίστη τὸ εἶδος, εἴ τι τῇ εἰκόνι δεῖ τεκμαίρεσθαι. («Me parece que venció gracias a su dialecto —dado que no cantó con la variante doria, como

Píndaro, sino con una variante que comprendiesen los eolios— y gracias también a que era, de aspecto, la mujer más bella de aquel entonces, si hay que dar crédito a la pintura», Paus. 9.22.3).

Al ver en Tanagra un monumento —tal vez, su tumba (Hanink, 2018, p. 236)— y una pintura en honor de Corina, Pausanias introduce una breve digresión con sus impresiones (φαίνεται δέ μοι) sobre su obra poética y su principal anécdota biográfica. El periegeta recurre tanto a su dialecto como a su belleza como razones lógicas que dan explicación a su victoria sobre el aclamado poeta panhelénico. Según este autor, Corina, a pesar de no ser una poetisa talentosa, habría vencido a Píndaro gracias a su atractivo físico y localismo, y no por su destreza poética.

Es interesante destacar que esta manera de ganar tiene un paralelo relevante en la tradición literaria y retórica griega. Los relatos biográficos del orador Hipérides cuentan una anécdota con el mismo patrón narrativo. Según Ateneo (Ath. 13.590d-e) y Plutarco (Plu. *Mor.* 849d-e), Frine, una cortesana beocia, había sido acusada de impiedad y estaba a punto de ser condenada. Estas fuentes explican que Hipérides, su defensor en el juicio, y en algunas versiones también su amante, la desnudó frente al jurado. Cuando los jueces vieron su cuerpo desnudo quedaron absolutamente impresionados y sorprendidos por su belleza y, considerándola una sirvienta de Afrodita, la absolvieron.

Podemos concluir, por lo tanto, que algunos eruditos antiguos eran reacios a creer que la poesía de Corina pudiese haber sido considerada mejor que la de Píndaro. Sin embargo, tuvieron que conciliar sus opiniones con la anécdota de la derrota de Píndaro, que debía contar con una sólida transmisión en su tradición biográfica. Por este motivo, no pudieron cambiarla, aunque sí justificar lo que era, a su parecer, un acontecimiento inverosímil. Trataron de explicar la victoria de Corina centrándose en el impacto que su lengua o su apariencia pudieron haber causado en una audiencia local. Los pretextos que arguyen Pausanias y Eliano muestran un sesgo de género que no debe olvidarse. A diferencia de Pausanias, quien introduce un comentario valorativo según su criterio y experiencia personal (pues dice haber visto la pintura de la poetisa con sus propios ojos), en el caso de Eliano es imposible determinar si su escepticismo con respecto a la anécdota biográfica era genuino o si, en cambio, tan solo era fiel a las fuentes a su alcance, limitándose a transmitir el menosprecio ya presente en la tradición. En este contexto, el recurso de Pausanias a la corporalidad de la poetisa representa

un ilustrativo ejemplo de un instrumento retórico utilizado históricamente para desacreditar la capacidad femenina, en este caso, la competencia artística.

4. LA VIRGEN HERINA. FEMINIDAD INTERRUMPIDA

Herina¹² fue una poetisa griega que debió haber vivido en el siglo IV a. C. Su composición poética principal es un poema hexamétrico en dialecto dorio comúnmente conocido como *La rueca*, del cual han sobrevivido alrededor de cincuenta versos. El poema lamenta la muerte prematura de su joven amiga Baucis, recién casada, y rememora sus recuerdos compartidos de infancia. Su noticia biográfica de mayor importancia es su entrada en la *Suda* (Sud. η 521) claramente influenciada por los epigramas fúnebres dedicados a ella. Son cuatro composiciones que lamentan la supuesta muerte prematura de la misma poetisa (AP 7.11-13 y 713), un dato biográfico que parece habersele atribuido por una lectura biografista del poema (Neri, 2003, pp. 8-9).

Dado que estos cuatro epigramas tratan un mismo motivo —la «muerte prematura», θάνατος ἄωρος—, comparten varios elementos tópicos: temas recurrentes como el rapto de Hades, la imagen del pájaro cantor como símbolo del poeta y la inmortalidad concedida por la obra artística, entre otros. No obstante, AP 7.12 contiene algunas particularidades menos convencionales y que merecen mayor atención. Este epigrama anónimo, escrito entre los siglos III y II a. C., es, como los otros, un epitafio literario para Herina:

- (7) Ἄρτι λοχευομένην σε μελισσοτόκων ἔαρ ὕμνων,
ἄρτι δὲ κυκνεῖωι φθεγγομένην στόματι
ἤλασεν εἰς Ἀχέροντα διὰ πλατὺν κῦμα καμόντων
Μοῖρα, λινοκλώστου δεσπότις ἠλεκάτης·
σὸς δ' ἐπέων, Ἥρινα, καλὸς πόνος οὐ σε γεγωνεῖ
φθίσθαι, ἔχειν δὲ χοροὺς ἄμμιγα Πιερίσιν.
(«Cuando justo dabas a luz a una primavera de himnos nacidos de abejas,
cuando justo cantabas con la boca del cisne
te tomó hacia el Aqueronte, por la ancha ola de los muertos,
Moirá, el ama de la rueca que el lino hila.
Pero la bella labor, Herina, de tus versos clama
que no moriste, y que danzas junto a las Píerides»).

¹² Para la transcripción del nombre Herina en lugar de Erina, véase Neri (2003, pp. 37-38 n. 9, 194).

Este es el único epigrama de la serie en que aparece el verbo λοχεύω («dar a luz»). Como Arianna Gullo ya ha advertido (2023, p. 223), el uso metafórico de este verbo no es solo infrecuente, sino especialmente significativo en el caso de Herina, ya que se cree que murió antes de casarse. Se enfatiza esta idea mediante el hápax que cualifica ὕμνος: μελισσοτόκος («engendrado por las abejas»), un compuesto formado por los términos μέλισσα («abeja») y τόκος («parto»). Si bien las referencias a la miel y las abejas son lugares comunes en la recepción antigua de los poetas griegos (Gullo, 2023, pp. 228-232), la metáfora de dar a luz es algo de naturaleza distinta.

Emily Hauser (2016, pp. 146-151) ha tratado la relación entre maternidad y escritura en la literatura griega de un modo que puede ser ilustrativo para este caso. Al analizar un epigrama transmitido por Plutarco (Plu. *Lib.* 12b-c) y atribuido a Eurídice, describe la relación entre la escritura y la *authorship performance* mediante la imagen de la maternidad. Lo que no expone Hauser es que este tipo de relación no es infrecuente en la literatura griega, aunque suele encontrarse en un contexto completamente distinto. David Leitaó demostró que la metáfora de «parir composiciones poéticas» es una imagen ampliamente usada en la tradición griega (2012, pp. 120-127). Por ejemplo, las distintas apariciones en textos dramáticos constituyen instrumentos literarios con que se emula la función de la inspiración divina y se evoca el acto de la creación poética.

Estas ideas son contemporáneas y están estrechamente entrelazadas con la metáfora del pensamiento como parto, presente en el discurso mítico, literario y, sobre todo, filosófico. Además, la voz media en que aparece el verbo λοχεύω (λοχευομένη) en el poema incrementa estas connotaciones, por su doble significado: «dar a luz» y «asistir en un parto» (Neri, 2003, p. 189). Según esta visión, el primer verso de *AP* 7.12 representa a Herina como madre de poemas y como comadrona a la vez. Con tal de compensar tamaña pérdida, el epigrama concede a la poesía de Herina el estatus de descendencia, la misma que ella no pudo llegar a tener. La llama καλὸς πόνος («bella labor»), un oxímoron con doble sentido, dado que tanto puede referirse a los dolores del parto como al esfuerzo empleado en la composición literaria.

Los significados de estas expresiones deben entenderse como una red de asociaciones intrincadas, tanto literarias como intelectuales. En primer lugar, la forma de participio λοχευομένη presenta un uso aparentemente convencional de una metáfora relacionada con la creación poética, que ex-

presaría la composición de poesía en los términos del embarazo y el parto. El sintagma *μελισσοτόκων ἔαθ ὕμνων* alude a una imagen también convencional de la creación poética que, a su vez, insiste en la metáfora del alumbramiento. A diferencia de la miel y las abejas, la metáfora de *dar a luz* es mucho menos extendida en la literatura griega en relación con la creación poética. Además, el interés por esta última metáfora yace en su inversión de género, que no puede tener lugar en el caso de Herina¹³. Así pues, y aunque se trata de una composición elaborada en el marco de una tradición temática ya establecida, el epigrama contiene un trasfondo de referencias metapoéticas y reformulaciones de las convenciones literarias que enriquecen su significado. En este contexto, la supuesta muerte prematura de la poetisa la hace comparable al resto de poetas masculinos, dado que ambos (tanto ella como el resto de los poetas), tan solo tuvieron una manera de dar a luz por sí mismos: metafóricamente.

5. TELESILA, POETISA Y SOLDADO

Telesila de Argos fue una poetisa que vivió alrededor del siglo v a. C. No se ha conservado mucho de su producción poética, pero sí lo ha hecho una leyenda que la relaciona con la invasión espartana de Argos. Según Plutarco (Plu. *Mor.* 245c-e), Telesila era una mujer argiva criada en una familia célebre y de constitución enfermiza. Se hizo una consulta oracular para saber cómo deshacerse de su enfermedad y la profecía le aconsejó servir a las Musas. Así, se convirtió en una poetisa destacada y recobró la buena salud. Tiempo después, durante la guerra en que Esparta intentó invadir Argos, Telesila lideró a las mujeres para defender la ciudad y consiguieron repeler al ejército lacedemonio. Según esta misma fuente, a partir de entonces y para conmemorar tamaña hazaña se celebraban en la ciudad las *Hybristiká*, un festival en que hombres y mujeres se travestían. Además, a causa de la falta de ciudadanos, las mujeres argivas tuvieron que casarse con extranjeros. Como ellas los menospreciaron por ser inferiores, se promulgó una ley según la cual las mujeres debían llevar barba para dormir con sus maridos.

Al inicio de este relato, se dice que Telesila estaba enferma y que consiguió recuperarse mediante la música. En primer lugar, su enfermedad la

¹³ Este epigrama constituye el ejemplo más explícito de este modo de «performar» la escritura femenina. Leitao (2012, p. 101 n. 4) menciona otros dos pasajes en que la metáfora del parto se usa con un sujeto femenino, pero ninguno de los dos implica creación.

llevó a consultar el oráculo, un episodio que comparte motivos literarios con las iniciaciones de los poetas en sus tradiciones biográficas (Pòrtulas, 1994, pp. 64-65; Kivilo, 2010, pp. 208-209). Como ya señaló Antoine Chabod (2022, pp. 423-425), es especialmente destacable que su condición física sea el detonante de su carrera poética, como se cuenta del poeta Tirteo (Paus. 4.15.6). Aunque en la antigua Grecia la música podía considerarse un arte con poderes curativos, no es habitual que un poeta o artista se curase a sí mismo tocando música¹⁴. En el relato de Telesila, el oráculo le recomienda «servir a las musas» (θεραπεύειν), de modo que, mediante la poesía, la muchacha se convierte en su propia terapeuta. En esta narración la intervención divina aparece reducida a la mínima expresión, dado que es ella misma quien logra su recuperación. La poesía funciona, pues, como medicina, y no es solo un elemento divino con que el artista muestra su intelecto, sino que también es una herramienta con la habilidad cuidar del cuerpo humano.

La inversión de género es un elemento crucial en esta historia (Chabod, 2022). A lo largo de la misma, Telesila es retratada con características masculinas, y también lo son las referencias a su corporalidad. Su estatus como poeta le concede un papel de autoridad entre las mujeres, por cuya razón es ella quien las dirige al combate. Con tal de hacerlo, debió vestirse con la armadura y luchar valientemente. Fue precisamente un episodio de travestismo lo que salvó la ciudad, y por ese motivo se celebró desde entonces una festividad anual en que hombres y mujeres se intercambiaban los vestidos. Además, Telesila fue recordada con monumentos que aludían físicamente a su actitud y apariencia masculinas. Según el testimonio de Pausanias (Paus. 2.20.8-10), la ciudad la conmemoró con un relieve en el santuario de Afrodita que la representaba junto a sus libros y con el casco que llevaba al salvar la ciudad. El relieve resume la conexión estrecha entre su poesía y su cuerpo: su *performance* del género masculino es causada tanto por una situación de crisis como por su estatus previo como poeta. Su iniciación poética prefiguraba ya sus gestas destacadas: por un lado, se centró en su condición física y, por el otro, llevó al establecimiento de su rol de liderazgo desde el principio. Cuando, más tarde, fue divinamente inspirada para

¹⁴ El único caso parecido es Estesícoro, quien consiguió recobrar la visión mediante su *Palinoda*, aunque había sido cegado por la divinidad como castigo y, por lo tanto, su canción tiene un papel paliativo y aplacador de la divinidad. Paralelamente, Yámblico (Iambl. *VP* 64-65) y Porfirio (Porph. *VP* 30) describen la musicoterapia como un tratamiento practicado entre los pitagóricos (Tanga, 2019, pp. 112 n. 149).

personificar un guerrero, ya había sido caracterizada como un héroe, tanto física como intelectualmente.

6. NOSIS O... ¿LA DECADENCIA DE LA POESÍA HELENÍSTICA?

Muy poco es lo que sabemos de Nosis, una poetisa griega considerada originaria de Locros Epicefirios, de alrededor del 280 a. C. Se le atribuyen once epigramas, todos ellos conservados en la *Antología Palatina*. De su contenido se asume que ella había nacido en una familia noble, contaba con una buena educación y solía participar en festividades religiosas (Gullo, 2023, p. 176). En cuanto a sus testimonios, se la menciona tan solo cuatro veces en la literatura antigua. En un par de epigramas se enaltece su poesía femenina y suave (AP 9.26.3 y 4.9-10), y Taciano informa que Aristódoto le hizo una estatua (Tat. *Orat.* 33). Las últimas menciones se encuentran en los *Mimiambos* 6 y 7 de Herodas, y se tratan de testimonios completamente distintos de los anteriores. En el *Mimiambo* 6, el autor representa un diálogo entre dos amigas: Metro se dirige a casa de Corito para preguntarle qué artesano le hizo el juguete sexual que ha visto en manos de Nosis, hija de Herina, y que quiere comprar para sí (Herod. 6.17-21).

Camillo Neri (1994) consideró las principales problemáticas sobre este testimonio. En primer lugar, la duda de si Herodas realmente se refería a las poetisas Nosis y Herina (Herod. 6.20). Y, en caso afirmativo, por qué Nosis aparecía como la hija de Herina. El estudioso concluyó que la asociación con ambas poetisas era ineludible, y que la filiación era una manera de describir a Nosis como una «discípula poética» de Herina, una poetisa anterior y muy bien conocida en la época helenística.

Esta extraña mención ha sido interpretada como un ataque metapoético en contra de la poesía helenística escrita por mujeres (Warwick, 2020, p. 334). Celsiana Warwick ha demostrado que el consolador (βαυβών) —el juguete sexual alrededor del cual gira el argumento del poema— representa la tradición literaria masculina hasta Homero¹⁵. Según esta académica, mediante este símbolo Herodas criticaba la apropiación y el mal uso de la tradición literaria por parte de las escritoras helenísticas. Si la hipótesis

¹⁵ Contrariamente, Murray (2021) y Kronenberg (2025, pp. 115-120) ofrecen interpretaciones opuestas, que sugieren que mediante la broma del consolador Herodas habría mostrado su aprecio hacia la poesía orientada a un público femenino. But (2021, pp. 172-228) mantiene una posición intermedia entre estas, considerando que la audiencia diversa de los *Mimiambos* admitiría una mezcla de referencias dirigidas tanto a la alta cultura como a la popular, aunque reconocía también la capacidad de acción y la potencia cómica de los personajes femeninos de Herodas.

de Warwick es al menos parcialmente correcta, Herodas concedería a la tradición literaria una forma física. El símbolo del consolador como una forma corpórea de la poesía compuesta por hombres determina en gran medida las implicaciones del modo como los personajes interactúan, juegan o son afectados por ella. Aunque la apariencia física de Nosis no aparece directamente en el poema, el autor desarrolla sin lugar a duda una encarnación particular de su poesía. Las poetisas no serían desacreditadas por una alusión a su sexualidad, sino que son objeto de mofa por sus ambiciones literarias. En palabras de Warwick, «[t]he dildo is the artistic product of a man [...] whose skill the women [...] admire but cannot emulate» (2020, p. 343). Por ello, «Herodas suggests that well-made poetry is something that women enjoy, but which only men can properly produce» (Warwick, 2020, p. 343). El uso de consoladores representa el uso estéril que las mujeres harían de la poesía, dado que solo produce placer, pero nada original. Según esta visión, la composición de poesía se representa como un acto de masturbación: un juego inútil e ilegítimo que las mujeres llevan a cabo con algo que han tomado para su propio beneficio.

7. CONCLUSIÓN

Este trabajo ha pretendido investigar, en un sentido amplio, la relación entre corporalidad y escritura femenina en la literatura antigua. En concreto, se han analizado las referencias al cuerpo en los testimonios biográficos de las poetisas griegas, no para reconstruir hechos históricos sobre ellas o sobre su producción artística, sino para explorar algunos aspectos de su pervivencia literaria como parte de su recepción antigua. Este trabajo ha mostrado que, en estos testimonios, los cuerpos de las poetisas están estrechamente entrelazados tanto con su obra literaria como con su estatus social como escritoras o músicas.

En un primer momento, se podría establecer una categorización en términos dicotómicos, entre referencias a la corporalidad positivas y negativas. Sin embargo, un estudio pormenorizado ha revelado un conjunto de fenómenos literarios complejos que comportan connotaciones metaliterarias profundas y representaciones engañosas, ambiguas, irónicas e incluso satíricas. Por un lado, las referencias al atractivo y a la salud física muestran una evidente inversión de los valores esperados. Aunque la belleza podría considerarse un rasgo elogioso y la fealdad como uno negativo, la realidad

literaria es más compleja. La belleza puede funcionar como una mera convención literaria (como lo es en el retrato de Safo de *AP* 5.246) e incluso usado para menospreciar el mérito artístico de una poeta (como expresa el juicio de Pausanias sobre Corina, en *Paus.* 9.22.3). Por el contrario, la apariencia poco agraciada de una poetisa puede servir para destacar contrastivamente la belleza de la poesía que se le atribuye (como la Safo de Ovidio, en *Ov. epist.* 15). Además, la fragilidad física, tal como la constitución enfermiza, puede representar el catalizador para la vocación poética, lo que resalta el significativo papel que juega la composición poética en la trayectoria vital del personaje (es, evidentemente, el caso de Telesila, según *Plu. Mor.* 245c-f). Incluso la muerte, la limitación física definitiva, es reimaginada en la tradición literaria posterior como una fuerza impulsora de la inmortalidad poética. En este contexto, una marca de género tal como el embarazo enriquece y enfatiza esta transformación (como se ha visto en la pervivencia de Herina en *AP* 7.12).

Por otro lado, en estos relatos también emerge como tema relevante la disputa entre sexos. La apariencia física de una poetisa se menciona y representa explícitamente en los episodios en que compite contra un reconocido poeta (Corina y Píndaro, según *Ael. VH* 13.25 y *Paus.* 9.22.3) y en que combate contra un ejército entero (la legendaria defensa de Argos liderada por Telesila), cada uno con objetivos narrativos distintos. Si la interpretación de Warwick es correcta, tales enfrentamientos también pueden ser evocados metafóricamente mediante encarnaciones literarias de la poesía misma (siendo, pues, el caso de Nosis en *Herod.* 6 y 7).

En conclusión, mientras sigue siendo imposible determinar con certeza quiénes fueron las poetisas griegas o cómo fueron percibidas en las comunidades en que vivieron, sus testimonios biográficos ofrecen valiosas noticias acerca de su pervivencia literaria. Estas fuentes revelan cómo los eruditos antiguos las imaginaron, qué creían que representaban en sus sociedades contemporáneas, y qué roles simbólicos cumplían en la memoria cultural de las generaciones subsiguientes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUT, E. (2021) *Eutrapelia: Humorous texts in Hellenistic poetry*. Tesis doctoral inédita. Ohio State University.
- CAPRA, A. (2015) *Plato's Four Muses: The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*. Cambridge: Harvard University Press.

- CHABOD, A. (2022) «Poétesse, guerrillera, héroïne civique: Télésilla d'Argos en maîtresse de vérité», *Revue des Études Anciennes*, 124, pp. 401-427.
- COO, L. (2021) «Sappho in Fifth- and Fourth-Century Greek Literature». En: Finglass, P. J. & Kelly, A. (eds.) *The Cambridge Companion to Sappho*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 263-276.
- DE KREIJ, M. & MECCARIELLO, C. (2019) «Anonymous, Miscellaneous Lives (P.Oxy. XV 1800)». En: Brusuelas, J. H. et al. (eds.) *Die Fragmente der griechischen Historiker Continued, IV/A. Biography, 8. Anonymous Papyri*. Leiden: Brill, pp. 479-577.
- DE KREIJ, M. (en prensa) «Dark Sappho. P.Oxy. XXIX 2506 in the Biographical Tradition». En: Cingano, E. (ed.) *Commentaries on Greek Texts. Methods and Trends of Ancient and Byzantine Scholarship*.
- ELISEI, C. (2019) «Sappho as a Pupil of the *praeceptor amoris* and Sappho as *magistra amoris*: Some Lessons of the *Ars amatoria* Anticipated in *Heroides* 15». En: Thorsen, T. & Harrisson, S. (eds.) *Roman Receptions of Sappho*. Oxford: Oxford University Press, pp. 227-248.
- GOSETTI-MURRAYJOHN, A. (2006) «Sappho's Kisses: Biographical Tradition and Intertextuality in AP 5.246 and 5.236», *The Classical Journal*, 102(1), pp. 41-59.
- GRAU GUIJARRO, S. (2009) *La imatge del filòsof i de l'activitat filosòfica a la Grècia antiga. Anàlisi dels tòpics biogràfics presents en les Vides i doctrines dels filòsofs més il·lustres de Diògenes Laerci*. Barcelona: Promocions i Publicacions Universitàries.
- GULLO, A. (2023) *Anthologia Palatina. Epigrammi funerari (libro VII)*. Pisa: Edizioni della Normale.
- HANINK, J. (2018) «Pausanias' Dead Poets Society». En: Goldschmidt, N. & Graziosi, B. (eds.) *Tombs of the Ancient Poets. Between literary reception and material culture*. Oxford: Oxford University Press, pp. 235-250.
- HAUSER, E. (2016) «In her own words: The semantics of female authorship in Ancient Greece, from Sappho to Nossis», *Ramus*, 45(2), pp. 133-164.
- HEDREEN, G. (2016) «‘So-and-so καλή’: A Reexamination». En: Yatromanolakis, D. (ed.) *Epigraphy of Art: Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings* (pp. 53-72). Bicester: Archaeopress, pp. 53-72.
- KIVILO, M. (2010) *Early Greek Poets' Lives. The Shaping of the Tradition*. Leiden: Brill.
- KRONENBERG, L. (2025) «Erotic Pets and Metapoetic Dildos in Marcus Argentarius, Anyte, Meleager, and Catullus», *American Journal of Philology*, 146(1), pp. 105-147.
- LEFKOWITZ, M. A. (2012) *The Lives of the Greek Poets*. London: Bloomsbury.

- LEITAO, D. (2012) *The Pregnant Male as Myth and Metaphor in Classical Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MIRALLES, C. & PÒRTULAS, J. (1988) *The poetry of Hipponax*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- MIRALLES, C. & PÒRTULAS, J. (1998) «L'image du poète en Grèce archaïque». En: Loraux, N. & Miralles, C. (eds.) *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*. Paris: Belin, pp. 15-63.
- MURRAY, J. (2021) «Poetically Erect Again: Herodas and Female Oriented Sex-Humor in *Mimiambus* 6». En: Harder, M. A. et al. (eds.) *Women and Power in Hellenistic Poetry*. Leuven: Peeters, pp. 271-298.
- NAGY, G. (2025) «About two epigrams by Paulus Silentiarius», *Classical Continuum*. Disponible en: continuum.fas.harvard.edu/ancient-receptions-of-sappho
- NERI, C. (1994) «Erinna in Eronda», *Eikasmos*, 5, pp. 221-232.
- NERI, C. (2003) *Erinna. Testimonianze e frammenti*. Bologna: Pàtron.
- NERI, C. (2021) *Saffo. Testimonianze e frammenti: Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Berlin: De Gruyter.
- PAGE, D. (1953) *Corinna*. London: Society for the Promotion of Hellenic Studies.
- PÒRTULAS, J. (1994) «Vida y muerte del poeta», *Revista de Occidente*, 158/159, pp. 59-69.
- PRIOUX, É. (2020) «Les portraits de poétesses, du IV^e siècle av. J.-C. à l'époque impériale». En: Cusset, C. et al. (eds.) *Féminités hellénistiques: voix, genre, représentations*. Leuven: Peeters, pp. 223-267.
- SPINEDI, T. (2017) *Per una nuova edizione di Corinna di Tanagra: studio preliminare*. Tesis doctoral inédita. Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.
- TANGA, F. (2019) *Plutarco. La virtù delle donne (Mulierum virtutes). Introduzione, testo critico, traduzione italiana e note di commento*. Leiden: Brill.
- THORSEN, T. S. (2019) «Sappho: Transparency and Obstruction». En: Thorsen, T. & Harrison, S. (eds.) *Roman Receptions of Sappho* (pp. 27-43). Oxford: Oxford University Press, pp. 27-43.
- THORSEN, T. S. (2020) «'Divine Corinna': Pre-Twentieth Century Receptions of an Artistic Authority», *Eugesta*, 10, pp. 1-29.
- WARWICK, C. (2020) «Nossis' Dildo: A Metapoetic Attack on Female Poetry in Herodas' Sixth *Mime*», *TAPA*, 150(2), pp. 333-356.
- YATROMANOLAKIS, D. (2007) *Sappho in the Making. The Early Reception*. Cambridge: Harvard University Press.

Traducció i comentari de l'elegia 3.17 de Sulpícia

NATÀLIA NAVARRETE LUQUE
Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓ

L'elegia 3.17 de Sulpícia, conservada dins el *Corpus Tibullianum*, ens ofereix un testimoni excepcional: la veu d'una dona jove que parla en primera persona del seu desig, de la seva malaltia d'amor i de la indiferència de l'estimat. Aquest treball té com a objectiu presentar una traducció i un comentari d'aquest poema, posant èmfasi tant en els aspectes literaris i intertextuals com en el valor singular d'una autora que, des de la seva posició de dona, es permet accedir a un espai que Roma reservava gairebé exclusivament als homes: la creació poètica.

La traducció que ofereix aquest treball, així com el comentari, s'ofereixen en llengua catalana amb una voluntat explícitament reivindicativa. La darrera traducció en català de Tibul i el *Corpus Tibullianum* fou publicada a la col·lecció Bernat Metge l'any 1936, a cura de Carles Magrinyà i Joan Mínguez. En aquest context, es pretén recuperar el *Corpus Tibullianum* en català, i per tant, també les poesies de Sulpícia, amb l'objectiu de normalitzar i fomentar la presència del català en els estudis clàssics, i alhora, facilitar l'accés a una autora que ens parla amb una sinceritat i una immediatesa sorprenents.

El focus del treball és, doncs, doble. D'una banda, analitzar com Sulpícia articula en aquesta breu composició els recursos propis de l'elegia amorosa, i com dialoga amb els models masculins de la tradició, especialment Catul, qui serveix de precursor per al gènere elegíac. De l'altra, mostrar com, des de la seva condició de dona, Sulpícia introdueix a la literatura llatina una experiència amorosa narrada des de la perspectiva femenina. Aquesta aproximació ens permetrà valorar l'elegia 3.17 no sols com una composició elegíaca, sinó també com una finestra a la subjectivitat d'una

autora que reivindica la seva pròpia veu en un univers literari dominat per veus masculines.

2. SERVI FILIA SULPICIA

Sulpícia va ser una dama de família benestant de la Roma d'August. El seu estatus venia donat tan per part del seu pare, com per part de la seva mare. D'una banda, el seu pare va ser Servi Sulpici Ruf, tal com ella mateixa revela en la seva poesia 3.16. La seva mare, d'altra banda, fou una dona de la família Valèria, la qual fou germana de Valeri Messal·la Corví (Cantarella, 1997, p. 182).

Pel que fa a la família Sulpícia, Servi Sulpici Ruf hauria estat orador (Arcaz & Ramírez de Verger, 2015, p. 31). No obstant això, aquest fet no explicaria per què el protector de Sulpícia seria Messal·la Corví, i no pas el seu propi pare. Se suposa que la germana de Messal·la hauria perdut el seu marit Servi, i no hauria volgut casar-se amb ningú més per la gran admiració que sentia cap al seu difunt marit. Per tant, Sulpícia no hauria estat filla del gran Servi Sulpici Ruf, qui tindria un fill amb el mateix nom. El jove Sulpici, qui va ser elogiat per Ciceró en cartes al seu pare l'any 40 aC, tindria una filla, Sulpícia, però no hauria viscut durant el seu creixement (Lyne, 2007, p. 345). Així doncs, sembla que l'únic home que quedaria com a protector de Sulpícia i de la seva mare seria Messal·la Corví, fet assenyalat per la poetessa en esmentar la preocupació del seu protector a la poesia 3.14.

Altrament, si intentem concretar les circumstàncies en què la dama va viure, s'especula que la seva creació literària hauria estat entre el 25 i el 20 aC, probablement, cap al 25 aC. A la poesia 3.18, Sulpícia revela que en el moment d'escriure la composició es troba en la seva *tota iuuenta* (v. 3). D'aquesta manera, es pot arribar a la conclusió que Sulpícia arribaria com a molt als 20 anys en el moment d'escriure. La manera de qualificar *iuuenta*, a partir de *tota*, podria fer referència al fet que encara es trobava en la seva edat adolescent (Lyne, 2007, p. 348). Per tant, si comptem amb una Sulpícia que compon cap al 25 aC, podrien parlar del seu naixement cap abans del 35 aC però arribant com a molt al 40 aC aproximadament, considerant la concepció romana sobre el temps.

Fou la seva posició benestant la que probablement li va garantir certs privilegis no freqüents en les dones de Roma. Sulpícia, sota la protecció d'un dels personatges literaris més importants del moment, tindria l'oportunitat

de rodejar-se de poetes com Tibul, o fins i tot, amb un jove Ovidi (Cantarella, 1997, p. 182). Cal destacar que, habitualment, les dones patien una situació d'inferioritat, atès que quedaven relegades a la vida privada i als aspectes domèstics de manera general. També quedaven sotmeses a l'autoritat de l'home, qui condicionava l'educació que la dona podria rebre. En un principi, l'educació es basava en el conjunt de coneixements bàsics i necessaris per a la vida en societat, sempre focalitzats a la família i les tasques domèstiques. Aquest fet tenia una repercussió directa sobre la condició social de la dona, així com de les seves baixes expectatives (Alfaro & Francia, 2001, p. 7). Quan les noies eren ben joves, ja començaven a acceptar quina fou la seva funció social, la qual consistiria en ser esposes fidels i mares educadores (Cid López, 2001, p. 24).

No obstant això, hi havia algunes dones, que no eren moltes, que van tenir l'oportunitat de rebre una formació cultural, i inclús, van adquirir certa independència econòmica. Aquestes circumstàncies, però, no van significar en cap cas un canvi a nivell social, sinó que foren objecte de crítica masculina (Cid López, 2001, p. 44). Les dones que tenien l'oportunitat de rebre una educació superior a l'ensenyament de les tasques domèstiques eren anomenades *puellae doctae*. Considerant el cercle d'influència amb el qual es va relacionar la poetessa que és objecte d'estudi, se la pot considerar com a tal.

3. L'OBRA SULPICIANA

La poesia de Sulpícia ens ha arribat mitjançant el manuscrit que conserva l'obra sencera de Tibul. Concretament, ens han arribat sis composicions breus, d'entre quatre i deu versos, els quals sumen un total de 40 versos (Cantarella, 1997, p. 182). No obstant això, Sulpícia hauria publicat presumiblement més de sis (Lyne, 2007, p. 343).

Els poemes de Sulpícia són elegies eròtiques-amoroses, i tracten sobre la seva relació amb Cerint (Cantarella, 1997, p. 182). Sulpícia posa un mirall al món privat habitat per les dones de la seva classe. Un aniversari, un pícnic, un oncle, un amant són elements que introdueix Sulpícia en les seves poesies que reconeixen les imposicions que una societat androcèntrica fa sobre les dones (Santirocco, 1979, p. 239) així com el descontent per part de l'autora davant d'aquestes imposicions. Així ho declara Sulpícia en la poesia 3.13.

A la poesia 3.13, Sulpícia celebra el seu amor per Cerint, així com el fet de no haver-ho d'amagar més. Ha consumat el seu amor, i té grans expectatives de futur (Arcaz & Ramírez de Verger, 2015, p. 523). A continuació, a la poesia 3.14, Sulpícia es queixa del seu viatge al camp amb motiu del seu aniversari alhora que es dirigeix a Messal·la per recriminar-li el seu excés de preocupació (Arcaz & Ramírez de Verger, 2015, p. 529). La poesia 3.15 tracta sobre la cancel·lació del viatge al camp i l'alegria de ser a Roma per celebrar l'aniversari de Cerint (Arcaz & Ramírez de Verger, 2015, p. 535). Seguidament, la poesia 3.16 mostra el gran enuig de Sulpícia cap a Cerint per les seves aventures amb una prostituta mentre ella es manté fidel a la seva relació (Arcaz & Ramírez de Verger, 2015, p. 541). La poesia 3.17 parla sobre la malaltia de l'amor que pateix Sulpícia, i es pregunta si Cerint també pensa en ella tant com ella pensa en ell (Arcaz & Ramírez de Verger, 2015, p. 547). Finalment, la poesia 3.18 és una disculpa per part de Sulpícia cap a Cerint per haver dissimulat el seu amor durant la nit i haver-lo deixat tot sol al llit, culpant la seva joventut del seu error (Arcaz & Ramírez de Verger, 2015, p. 553).

Malgrat que es comentarà els poemes detingudament en la secció següent i, per tant, l'estil de la poetessa, sí que es faran alguns comentaris que resulten interessants per aproximar-se de manera introductòria a les composicions. Pel que fa a les influències de Sulpícia, el deute de la poetessa és doble. En primer lloc, Sulpícia es deu als elegíacs. El seu vocabulari amatori, els seus temes (separació, malaltia, infidelitat) i fins i tot la seva postura socialment desafiant són convencions elegíaqües. Així i tot, els seus poemes són poc al·lusius, curts, sense adornament mitològic —a excepció de la referència a Venus en la poesia 3.13—, són molt diferents als temes dels elegíacs. Certes característiques tècniques i diverses convencions de l'elegia, la seva forma i gran part del seu estil la col·loquen en una altra tradició relacionada, l'epigrama elegíac. El gènere és una invenció grega, però Sulpícia ens recorda sovint als epigrames romans d'alguns autors com Catul (Santirocco, 1979, p. 237). En conseqüència, l'estil de Sulpícia —especialment pel que fa a l'estructura dels seus poemes— obren la qüestió sobre la seva classificació, que es debat entre l'elegia i l'epigrama, dos gèneres que comparteixen un origen comú i que, en alguns casos són difícils de distingir.

TEXT, TRADUCCIÓ I COMENTARI DE LA POESIA 3.17

4.1. Text

Estne tibi, Cerinthe, tuae pia cura puellae,
quod mea nunc uexat corpora fessa calor?
A ego non aliter tristes euincere morbos
optarim, quam te si quoque uelle putem.
At mihi quid prosit morbos euincere, si tu
nostra potes lento pectore ferre mala? 5

4.2. Traducció

És que no tens, Cerint, una pietosa cura de la teva noia,
atès que ara la calor maltracta els meus ossos afeblits?
Ai, jo no d'una altra manera curar la meva trista aflicció
desitjaria, que pensar que tu també ho vols.
Però en què em beneficiaria curar la meva malaltia, si tu
pots suportar amb tenaç cor els meus mals? 5

4.3. Comentari

Aquesta poesia és la cinquena conservada de Sulpícia, qui ens introdueix un nou tema. Malgrat que alguns estudiosos apunten al fet que Sulpícia pateix una malaltia, possiblement la malària, potser seria més adient pensar que es tracta de la malaltia de l'amor, què tan sovint apareix en la poesia eròtica-amorosa llatina. Sulpícia parla sobre la malaltia de l'amor, que ara afebleix els seus ossos, i què presenta el límit entre la febre real i la calor provocada per la passió (Santirocco, 1979, p. 233). Al nostre parer, els versos de Sulpícia recorden a la poesia 51 de Catul, qui com a precursor del gènere elegíac (Miró, 2019, p. 9) també ens parla sobre aquesta malaltia, ja que ell també n'és víctima d'aquesta passió. Catul ens parla sobre com la calor se li escampa pels ossos (*tenuis sub artus / flamma demanat*, vv. 14-15) (Vergés & Seva, 2019, p. 79), en contraposició amb el vers sulpicià *uexat corpora fessa calor* (v. 2). Malgrat que la poetessa no utilitza els mateixos mots, sí que intenta expressar una idea semblant, fet pel qual la seva poesia ens recorda directament la poesia de Catul.

D'altra banda, també és interessant comentar que el to del jo poètic durant el poema és bastant semblant al to que presentava Sulpícia al poema

anterior, i per tant, que la relació realment tempesteja. Considerant que la malaltia que pateix Sulpícia és la malaltia de l'amor, s'observa com la jove se sent impotent davant la manca d'interès de Cerint pel seu estat. No obstant això, sembla que el to ara és més uniforme, i que la jove no se sent enfadada, sinó que se sent decebuda per no rebre les atencions que mereix la seva malaltia. Aquest fet es veu reflectit en la pia cura que li demana la jove a l'estimat, la qual també recorda a Catul. Una vegada més, el precursor elegíac serveix de model a Sulpícia, ja que aquest ens parla a la poesia 76 sobre la *pietas* en el seu amor no correspost per part de Lèsbia (Vergés & Seva, 2019, p. 79). Catul utilitza *pious* (Vergés & Seva, 2019, p. 79) i Sulpícia utilitza *pia* (v. 1), però encara podem anar més enllà. També seria una possibilitat considerar un *pious* Enees a l'*Eneida*, i en general, l'important valor de la *pietas* en època d'August, fet que ens pot justificar aquesta preocupació per part de Sulpícia (Santirocco, 1979, p. 233).

Així doncs, el poema es podria dividir en dues parts. D'una banda, els dos primers díctics ens parlen sobre la malaltia de Sulpícia, estructurant una primera part, mentre que el darrer díctic expressa la manca de rellevància de la malaltia de Sulpícia considerant la indiferència de Cerint (Arcaz & Ramírez de Verger, 2015, p. 541).

Pel que fa a la primera part, com ja s'ha comentat, tracta sobre la malaltia de l'amor que pateix Sulpícia. Tanmateix, Sulpícia l'expressa amb tristesa i dirigint-se directament a Cerint per acusar-lo de no mostrat interès necessari per ella i demanant-li aquesta pia cura que recorda a Catul. És interessant que Sulpícia se serveix una vegada més d'una interrogació retòrica com ja havia fet en les poesies anteriors, i n'utilitzarà una altra per acabar. També cal esmentar que el tercer vers es pot entendre de diverses maneres. Partint de la base que la malaltia de Sulpícia és la malaltia de l'amor, *tristes morbos* podria ser entès no només com els dolors o mals ocasionats per la malaltia, sinó també com els seus sentiments d'enamorada. Aquests, que poden atorgar la màxima felicitat a Sulpícia si el seu amor fos correspost, en aquest moment són tristes a causa de la indiferència de Cerint cap a la jove, marcant així una forta antítesi. En aquest sentit, es pot entendre el plural com un plural real que fa referència a aquests mals. En contrapartida, es pot entendre com un plural majestàtic, què ja n'ha utilitzat en el poema anterior on també estava descontenta amb Cerint, en cas de seguir amb la idea de la metàfora de la malaltia de l'amor, i per tant, de l'amor com el mal que l'afligeix. A més a més, considerant que tan

en aquest poema com en l'anterior Sulpícia retreu a Cerint un conjunt de factors que fan que Sulpícia pateixi, no seria estrany considerar que els dos plurals que utilitza per referir-se a ella mateixa són majestàtics i no només el primer. Abans de comentar el segon díctic, cal aturar-nos en la sintaxi del primer vers, ja que, com ja havia fet en la primera poesia, Sulpícia utilitza un datiu possessiu per referir-se a Cerint. Ambdues construeixen el datiu a partir d'un pronom possessiu, que com també s'ha mencionat, són recurrents en els versos sulpicians.

Seguidament, al darrer díctic, i per tant la segona part, Sulpícia torna a fer una interrogació retòrica com s'ha esmentat prèviament, assenyalant com Cerint se sent indiferent davant el gran enamorament que sent Sulpícia per ell. Així doncs, les interrogacions retòriques obren i tanquen el poema, i estableixen un clima de dubte que en realitat és el mateix que sent Sulpícia (Santirocco, 1979, p. 233). Per tant, segons la nostra perspectiva, tindrien una doble funcionalitat, d'una banda establir el dubte en el comportament de Cerint, i d'altra retreure de manera directa la seva manca d'interès.

En darrera instància, la poetessa estableix una clara contraposició dins del poema, què és la àrdua passió per part de Sulpícia vers la indiferència per part de Cerint. Per articular aquesta contraposició, utilitza les interrogacions retòriques dirigides a Cerint mostrant com ella se sent afligida per la malaltia de l'amor.

5. CONCLUSIONS

A partir de la recopilació de dades i l'estudi de l'elegia 3.17 de Sulpícia, hem pogut extreure algunes conclusions que seran presentades segons l'estructura seguida al present apartat.

Pel que fa als models i a les influències de la poetessa, veiem que Sulpícia té coneixement dels seus contemporanis i dels seus predecessors. Els temes que tracta i el seu vocabulari amatori i eròtic la situen clarament dins del gènere elegíac, mostrant semblances i la gran influència que eren per a ella els seus companys del cercle de Messal·la, especialment Tibul i Ovidi. Tanmateix, hem vist a través de l'elegia 3.17 una clara influència marcada per Catul, autor què, segons la nostra perspectiva, és una de les grans influències de la poetessa. D'altra banda, veiem una composició dedicada a un jove, Cerint. Malgrat que no apareix citat en aquesta elegia, la poetessa l'esmenta en altres composicions. Sembla que fou una relació amb moltes

dificultats, com ara la indecisió, motiu que connecta directament amb la indiferència aparent del jove cap a la poetessa.

D'altra banda, amb relació al seu estil, també es poden extreure algunes conclusions. Estructuralment, l'elegia presenta sis versos i dues parts ben diferenciades. En aquesta composició, utilitza la construcció de datiu, com ja feia en altres poesies, i per tant entenem que formava part i del seu estil. A més a més, utilitza bastant vocabulari amatori, i també té tendència a fer ús dels pronoms personals i dels pronoms possessius. També utilitza subordinades adjectives de relatiu amb bastant freqüència, i se serveix en diversos moments de verbs en subjuntiu. Pel que fa als recursos estilístics, en més d'una composició se serveix de les interrogacions retòriques. Usualment, en fa ús per iniciar les seves composicions, com és el cas d'aquesta composició. També utilitza la metàfora per parlar sobre la malaltia de l'amor, tal com ho feia Catul, una de les seves grans influències.

Tanmateix, si hi ha un factor interessant en l'anàlisi de les poesies de Sulpícia, aquest va molt més enllà del final entre la relació dels amants. En efecte, es tracta de la mateixa poetessa qui és la protagonista de la història que se'ns mostra als poemes. Certament, Sulpícia ens dona moltes dades sobre la seva vida, com ara quina és la seva opinió sobre els afers de la seva vida privada que ens va mostrant. D'aquesta manera, l'aspecte que ens captiva d'ella és la seva rebel·lia vers la societat, considerant el rol actiu que pren com a autora, i mostrant la seva voluntat de deixar-hi constància per escrit.

Tots aquests factors ens condueixen a una conclusió, i és que Sulpícia tenia plena consciència de sí mateixa, és a dir, tenia clar que era una dona que no adoptaria un rol passiu a dins de la societat tal com s'esperava d'ella. Manifestava la seva voluntat i la seva opinió, tot i que fos una perspectiva polèmica en aquest període. Aquest fet ens sembla determinant i excepcional, doncs a la Roma d'August, les dones, de manera general, quedaven relegades a la voluntat del marit, a les tasques domèstiques i a la vida familiar. Probablement, la majoria d'aquestes dones, donada la seva formació en tasques domèstiques, no eren conscients que podien tenir una voluntat i una opinió. Sulpícia, però, no va complir aquesta norma, i això la fa especial.

En darrer terme, ens agradaria fer una petita reflexió acompanyada d'una cita. En molts casos se'ns planteja el motiu pel qual cal conèixer Sulpícia, conservant autors dins de la tradició elegíaca com el gran Ovidi,

Tibul o Properci, els quals poden resultar més atractius en l'àmbit filològic, ja que poden oferir una major quantitat de versos. Al nostre parer, Sulpícia és especial. Amb el feminisme creixent dia a dia, hom podria preguntar-se si cal realment parlar d'una poetessa menor que ja s'ha tractat. Potser no cal continuar reivindicant la seva existència, com la d'altres dones en l'antiguitat amb un paper rellevant, si ja s'ha denunciat la seva manca d'estudi i ja s'han realitzat diversos comentaris i projectes. Tanmateix, Sulpícia és rellevant perquè va ser una excepció. Perquè anava contra la norma i perquè tenia opinions, sentiments, i inquietuds. Perquè tenia una voluntat a dins d'una Roma que no contemplava que les dones poguessin tenir-ne. Sulpícia és una veu femenina que s'alça entre totes les veus masculines que formen part de la tradició elegíaca, i aquest fet és excepcional.

Recollint les paraules de la professora Rosario Cortés, no interessa tant corregir la crítica anterior dient que Sulpícia és una gran poetessa, perquè una de les injustícies històriques en la Història de la Literatura ha estat no contemplar les autores menors. En el cas de Sulpícia, ni tan sols conservem prou per emetre un judici just i ben fonamentat, però potser no passa res per acceptar que Sulpícia fou una poetessa menor i no una Safo romana. El seu valor resideix en el fet que es va aproximar al gènere elegíac des de la posició social i cultural d'una dona, i això la fa diferent (Cortés Tovar, 2005, p. 218). Per aquest motiu, estudiem Sulpícia i, per aquest motiu, n'extraïem la conclusió més important de totes, i és que va marcar una diferència a dins de la tradició elegíaca, ja que en un món d'elegíacs, ens ha quedat testimoni d'una elegíaca.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALFARO, V. & FRANCIA, R. (2015) «Introducción». En: Alfaro, V. & Francia, R. (coords.) *Bien enseñada: la formación femenina en Roma y el Occidente romanizado*. Madrid: Cátedra, pp. 7-18.
- ARCAZ, J. L. & RAMÍREZ DE VERGER, A. (2015) *Albio Tibulo y los autores del Corpus Tibullianum*. Madrid: Cátedra.
- CANTARELLA, E. (1997) *Pasado próximo: mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*. Madrid: Cátedra.
- CID LÓPEZ, R. (2001) «La educación de la niña romana: de puella a matrona docta». En: Alfaro, V. & Francia, R. (coords.) *Bien enseñada: la formación femenina en Roma y el occidente romanizado*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 19-44.

- CORTÉS TOVAR, R. (2005) «Poesía de mujeres en Grecia y Roma». En: Sevillano San José, M. C. *et al.* (eds.) *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 201-218.
- FORSYTHE, G. (1996) «'Ubi tu gaius, ego gaia'. New Light on an Old Roman Legal Saw», *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 45(2), pp. 240-241.
- GALAN, L. (1998) *La romana: presencia de la mujer en las Elegías del Corpus Tibullianum*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- GOVAERTS, S. (1966) *Le Corpus Tibullianum: index verborum et relevés statistiques: essai de méthodologie statistique*. The Hague: Mouton.
- HARRISON, S. (2005) *A Companion to Latin Literature*. Oxford: Blackwell Publishing.
- LAURENS, P. (2014) *Historie Critique de la Littérature Latine. De Virgile à Huysmans*. Paris: Les Belles Lettres.
- LUCK, G. (1969) *The Latin love elegy*. London: Methuen.
- LYNE, R. O. A. M., & HARRISON, S. J. (2007) «[Tibullus] Book 3 and Sulpicia». En: Lyne, R. O. A. M. & Harrison, S. J. (eds.) *Collected papers on latin poetry*. Oxford: Oxford University Press, pp. 342-367.
- MALTBY, R. (2002) *Tibullus: Elegies. Text, Introduction and Commentary*. Cambridge: Francis Cairns.
- OTÓN, E. (1987) *Tibulo. Carmina. Poemas*. Barcelona: Bosch Casa Editorial.
- REYNOLDS, L. D. (1983) *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*. Oxford: Oxford University Press.
- ROUSELLE, A. (1991) «La política de los cuerpos: entre procreación y continencia en Roma». En: Duby, G. & Perrot, M. (eds.) *Historia de las Mujeres en Occidente. Vol. 1: La Antigüedad* (pp. 338-393). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, pp. 338-393.
- SANTIROCCO, M. S. (1979) «Sulpicia reconsidered», *The Classical Journal*, 74(3), pp. 229-239.
- VERGÉS, J. & SEVA, A. (2019) *Catul. Poesies*. Barcelona: Bernat Metge Essencial.

Santa Inés, virgen y mártir: la construcción de la heroína cristiana y la retórica de género en las obras de Ambrosio y Prudencio

MARÍA SÁNCHEZ MANDA
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El presente trabajo se centra en santa Inés, una de las mártires romanas más emblemáticas, traída a la posteridad bajo el sobrenombre de virgen mártir. El objetivo principal reside en proponer una lectura renovada sobre las diversas interpretaciones de su historia y su martirio, atendiendo a la construcción literaria a partir de las narraciones hagiográficas, las tradiciones literarias paganas y la crítica contemporánea. Para ello se ha partido de la traducción y análisis de la selección de fuentes más antiguas, Ambrosio de Milán y Prudencio¹. Este corpus permite realizar un estudio analítico y comparativo que pone de relieve tanto las influencias compartidas como las innovaciones narrativas introducidas por cada autor. Como se verá, las divergencias entre estas versiones inciden directamente en la evolución de Inés como personaje literario femenino.

Desde esta perspectiva, este trabajo propone analizar la representación de la mártir desde una aproximación de género, especialmente adecuada para profundizar en la comprensión de la nueva visión del modelo femenino impulsado por el cristianismo primitivo. A través de una interpretación crítica de las fuentes, sustentada sobre las aportaciones teóricas del feminismo y los estudios de género, se examinan los modelos de inversión de género protagonizados por la mártir. Estos modelos permiten observar

¹ A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones de las fuentes originales presentes en esta investigación son de mi autoría.

cómo la figura de Inés adopta cualidades y comportamientos tradicionalmente asociados a lo masculino, trascendiendo las expectativas asociadas habitualmente a su condición femenina. Así, el análisis desde la perspectiva de género no solo permite describir la singularidad de Inés como virgen mártir, sino también mostrar cómo su cuerpo, su palabra y su sufrimiento se convierten en instrumentos de legitimación moral y de redefinición simbólica de la identidad femenina en el cristianismo primitivo.

Entre las diversas figuras martiriales de relevancia histórica, como Eulalia o Tecla, la selección de Inés como protagonista de esta investigación se sustenta en dos pilares fundamentales: su indiscutible importancia y trascendencia como virgen y mártir, una dualidad que la define y la eleva a un estatus singular. La figura de Inés se erige como objeto de estudio por la relevancia intrínseca de su martirio y por las novedosas perspectivas introducidas, que la relatan como el mayor triunfo sobre la pureza².

2. FUENTES PRINCIPALES

La historia de Inés ha sido transmitida por diversas obras, entre las que destacan las más antiguas que marcaron el desarrollo de su leyenda. Entre ellas se encuentran la inscripción del papa Dámaso (305-384), el primer testimonio que nos da indicios sobre esta historia, y el tratado *De uirginibus*, del padre de la Iglesia, Ambrosio de Milán, escrito también en el siglo iv. Contemporáneo a este último encontramos el himno 14 del *Peristephanon* de Prudencio. Finalmente se ha atribuido a Ambrosio el Himno 13: *Agnes beatae uirginis*, aunque la determinación de esta autoría sigue siendo objeto de debate.

Ambrosio de Milán fue una figura clave en la defensa de la castidad y la pureza femenina dentro del cristianismo. Esta fama se debe a su concepción de la virginidad y a la exaltación del testimonio de las vírgenes de la Iglesia; de hecho, su profundo interés por las figuras femeninas prominentes lo impulsó a redactar cinco tratados sobre la materia. En este contexto, tras la inscripción del papa Dámaso, se convirtió en el primer autor en plasmar en una obra literaria extensa el martirio de Inés. En *De uirginibus*, su primer escrito sobre la virginidad, la historia de esta joven es seleccionada como ejemplo primordial y modelo a seguir. Por

² «Así pues, tenéis en una sola víctima un doble martirio: el de la pureza y el de la fe, pues no solo permaneció virgen, sino que también obtuvo el martirio» (Ambr. *virg.* 1, 9).

otro lado, en el himno *Agnes beatae uirginis*, atribuido igualmente a él, se transmite una biografía más breve, aunque con notables paralelismos documentables en paganas.

Prudencio emerge como un poeta innovador y creativo, capaz de integrar en sus composiciones elementos tanto del legado pagano como de la tradición romana. Su obra *Peristephanon* constituye una extensa colección lírica que exalta el martirio de los santos para mostrarlos como ejemplos a seguir. Concretamente, el Himno 14, *Passio Agnes*, está completamente dedicado a Inés e introduce innovaciones respecto al relato de su martirio. Estas divergencias se manifiestan de forma explícita en los castigos impuestos por el verdugo, una novedad frente a la tradición previa, pues Prudencio es el primero en documentar la condena de Inés al burdel y su exposición desnuda en la plaza pública, bajo un marcado lenguaje erótico. En ambas sanciones, la prostitución se utiliza como un mecanismo punitivo contra una figura que ha consagrado su castidad. La carga erótica y la violencia del relato sirven para articular una construcción del personaje que desafía las convenciones tradicionales de género. A lo largo de todo el himno, el autor sitúa a la joven en diversos *transgender moments* («momentos transgenerizados»), término acuñado por McManus (1997, p. 107) para describir aquellas situaciones en las que la mártir trasciende su rol femenino de virgen.

A fin de proporcionar al lector una visión más clara de las semejanzas (continuidades) y desemejanzas (innovaciones) en el tratamiento de la figura de la mártir en cada una de las fuentes estudiadas, se presenta a continuación un cuadro comparativo que sintetiza las cuestiones analizadas.

Tabla 1. Continuidades e innovaciones en el tratamiento de santa Inés.

	Inscripción Dámaso	Ambrosio <i>De uirginibus</i>	Ambrosio <i>Agnes beatae uirginis</i>	Prudencio <i>Peristephanon XIV</i>
Edad infantil	Sí	Sí	Sí	Sí
Causa del martirio	Acceso espontáneo	Rechazo al matrimonio y negación de ofrecer a los ídolos	Rechazo al matrimonio y negación de ofrecer a los ídolos	Rechazo al matrimonio y negación de ofrecer a los ídolos
Prostitución	No	No	No	Sí
Erotización	No	No	No	Sí
Discurso de Inés en estilo directo	No	Sí	Sí	Sí
Causa de muerte	Fuego	Espada	Espada	Espada
Exposición al público	No	No	No	Sí
Atributo	Melena	Vestido	Vestido	Rayo
Comparación martirio-matrimonio	No	Sí	Sí	Sí
Súplica/Alabanza final del autor	Sí	Sí	No	Sí

3. CUESTIÓN DE GÉNERO

Resulta fundamental destacar el papel protagonista que adquiere la virginidad en el ámbito del martirio femenino, pues se convierte en un elemento definitorio de estas figuras santas. Durante los últimos años de las persecuciones estatales contra los cristianos, se observa un cambio significativo en la representación de dichas historias, ya que la figura de la mártir casta y virgen, antes poco común, emerge como un modelo dominante, de tal forma que se redefinen el papel y la conducta de las mujeres en el seno de la sociedad y la Iglesia.

En el ideario cristiano primitivo, la virginidad femenina no solo implicaba una abstención del acto sexual, sino que también significaba un rechazo explícito al matrimonio y, por ende, a la maternidad, roles socialmente asociados a la figura de la mujer, tal y como apunta González (2005, p. 259). En consonancia con esta perspectiva, González (2005, p. 262) sostiene a su vez que «las mártires cristianas debían encarnar el proceso de *becoming male* para completar plenamente su labor ascética». Esta elección, interpretada como un acto de repudio a las condiciones inherentemente

femeninas, se consideraba según el ideal cristiano sustentado por padres de la Iglesia como una prueba irrefutable del amor hacia Cristo y del anhelo por alcanzar el culmen de la vida ascética³.

El Evangelio apócrifo de Tomás⁴ muestra esta percepción de la corporeidad que establece una compleja intersección entre género, sexualidad y santidad, lo que da lugar a un personaje singular. Inés se erige como protagonista de momentos transgenerizados e incluso experimenta una simbiosis entre roles femeninos y masculinos, lo que refleja una profunda conexión entre erotismo y pureza.

3.1. Estudio detallado de los momentos transgenerizados

Las obras analizadas presentan un enfoque innovador sobre las hazañas de Inés, pues a partir de textos apócrifos cada autor reescribe la historia de esta joven mártir, construyendo un nuevo testimonio que refleja su vida y sacrificio. Sin embargo, son notables las diferencias entre los relatos.

En la interpretación de la vida de Inés, Ambrosio establece conexiones significativas con los relatos de María y Tecla, dos figuras prominentes en la tradición cristiana primitiva. La similitud entre estas historias es evidente, especialmente en la presencia de la continencia sexual como elemento definitorio de la identidad de estas tres mujeres santas. Estos relatos presentan la nueva concepción de virginidad como mera ausencia de actividad sexual, para mostrarla como una elección consciente y una fuerza transformadora que permite a las mujeres alcanzar un estado de santidad superior. En el himno de Ambrosio la transgresión de los roles de género se manifiesta sobre todo en su actitud desafiante ante la muerte, pues incluso se atreve a retar al verdugo⁵, de forma que evidencia una superioridad femenina frente a la figura de poder masculina. Este carácter contrasta con la pasividad y sumisión que se esperaba de las mujeres de la época. No obstante, es cierto que los rasgos definidores de Inés en este himno son el pudor y la fe ardiente. De hecho, son estos sentimientos

³ Véase el *De uirginibus* de Ambrosio de Milán.

⁴ «Mirad, yo la impulsaré para hacerla varón, a fin de que llegue a ser también un espíritu viviente semejante a vosotros los varones; porque cualquier mujer que se haga varón, entrará en el Reino de los cielos» (Códice II de Nag Hammadi [NHC II 2]). Traducción tomada de Antonio Piñero (2004, p. 54).

⁵ «¡Aquí, golpea aquí!, para que yo apague los fuegos con mi sangre que fluye» (Hymn. Ambros. 8, 23-24).

característicos de la mártir los que le proporcionan una fortaleza propiamente masculina que la representa⁶.

En su obra en prosa, Ambrosio emplea adjetivos como *inpauida* o *immobilis*⁷ para definir la disposición de la joven ante el suplicio. Mediante estos atributos, el autor no solo resalta su entereza, sino que consolida la idea de un vigor femenino que trasciende la fragilidad física, subrayando la determinación con la que Inés asume su destino⁸. Es en este relato donde la valentía femenina se manifiesta de forma más explícita, especialmente al contrastar la madurez de su fe con su temprana edad⁹.

El *Peristephanon* de Prudencio ofrece la representación más erotizada de Inés, subrayando así la paradoja de sus virtudes viriles en un cuerpo femenino. Si bien esta caracterización retoma elementos de la heroína trágica clásica, es con el fin de subvertirlos y afirmar la superioridad del modelo cristiano. Así, el texto pone de relieve diversos momentos transgenerizados donde la fortaleza espiritual y la pureza inquebrantable de la mártir se imponen al martirio: a pesar de ser expuesta al castigo del burdel y a la humillación pública, Inés mantiene su fortaleza y emerge victoriosa de ambos castigos, de forma que consigue reafirmar el control sobre su propio cuerpo y su destino, una actitud que la asocia al paradigma masculino (Prud. *Perist.* 14, 62-84).

Prudencio testimonia una versión de Inés más madura y sensata, ya que a través de los numerosos estilos directos presentes en el *Perist.* 14 esta virgen mártir constata su devoción y anhelada unión con Cristo. Estos discursos transmiten una imagen femenina que se aleja del rol esperado al no temer a la muerte y mostrarse como una guerrera que muere por espada: *Ferrum impiabis sanguine, si uoles, non inquinabis membra libidine*¹⁰.

En la degradación que sufre al ser enviada a un burdel, un espacio asociado con la sensualidad en su forma más injuriosa, se presenta a la joven mártir en este lugar como un símbolo de resistencia y pudor ante la perversión y la lujuria. Bien es cierto que ni Ambrosio ni Dámaso mencionan

⁶ «Este fuego apaga la fe, esta llama arrebata la luz» (Hymn. *Ambros.* 8, 21-222); «En la muerte vivía su pudor» (Hymn. *Ambros.* 8, 29).

⁷ «Ella se mantiene impávida ante las sangrientas manos de los verdugos, ella se mantiene inmóvil ante el estridente sonido de las cadenas a causa los pesados eslabones. (Ambr. *virg.* 1, 7).

⁸ «Mientras la muchacha no temía por ella» (Ambr. *virg.* 1, 9).

⁹ «Todos lloran, ella sin una lágrima; muchos se sorprenden de que entregue tan fácilmente su vida, la que aún no había consumido, y la daría como si ya estuviera terminada» (Ambr. *virg.* 1, 8).

¹⁰ «Mancharás tu hierro impío con mi sangre, si quieres, pero no mis miembros con la lujuria» (Prud. *Perist.* 14, 36).

su juicio en un burdel, pero ambos toman la virginidad y la pureza de esta mártir como tema principal de su obra. El resultado de toda esta proeza es el triunfo de la fe frente al martirio. Inés avanza con éxito porque, ante el peligro que amenazaba su virginidad, ha salido vencedora, hasta el punto de convertir el burdel en un lugar casto e inviolable¹¹. Este es el motivo que la impulsaba y la dotaba de la fuerza suficiente como para ser capaz de transgredir las normas y protagonizar estos momentos transgenerizados.

Es en el pasaje que describe el acontecimiento de la desnudez pública¹², donde la *fortitudo* («fuerza [moral]») femenina se intensifica y adquiere una dimensión que se podría interpretar como propiamente masculina, ya que en la época no se esperaba una respuesta tan férrea por parte de una joven. La hazaña descrita por el poeta hispano contrasta significativamente con el himno ambrosiano, donde se relata cómo Inés, en el momento de su muerte, se cubre con el vestido¹³. Además, en el *Perist.* 14 es sorprendente la actitud de la multitud que se muestra *maesta* («afligida») por la desnudez de la mártir, mientras que esta misma joven se presenta *triumphans* («triunfante») a pesar de su situación indecorosa. Por tanto, la santa no se avergüenza de su desnudez, sino que la utiliza como un arma para defender su fe y dignidad.

Si bien Malamud (1989, p. 170) compara este acto con el *anasyrma*, un gesto utilizado por las mujeres griegas para desafiar a los hombres, en el caso de Inés la desnudez no es un acto voluntario de desafío, sino un castigo impuesto por sus perseguidores. Esta humillación pública representa un ataque a su dignidad y a su identidad femenina. La determinación femenina se manifiesta en su capacidad para soportar esta vejación sin perder su fe ni su compostura. Prudencio, consciente del tabú que conlleva la exposición pública de los genitales femeninos, utiliza la perífrasis eufemística *uerendum locum* («lugar venerable») para referirse a estos. Esta elección estilística le permite abordar la situación sin entrar en detalles gráficos, a la vez que mantiene la sensibilidad del relato.

¹¹ «La virgen andaba triunfante, celebrando con un poema sagrado al Dios Padre y a Cristo, porque bajo la deshonra del peligro pagano, tras haber experimentado un burdel casto e inviolable, su virginidad sería vencedora» (Prud. *Perist.* 14, 52-56).

¹² «Queda de pie (en la plaza pública) y la muchedumbre, afligida, se aparta de ella volviendo su rostro para que nadie de forma descarada fijara los ojos en el lugar venerable. De repente, uno dirige insolentemente sus ojos a la niña y no duda en contemplar su sagrada forma con ojos impúdicos. He aquí un fuego veloz a la manera de un rayo brilla ardiendo y daña los ojos. Aquel, cegado por el rayo, se cae y se estremece en el polvo de la plaza» (Prud. *Perist.* 14, 40-50).

¹³ «Pues cubriéndose a sí misma completamente con su vestido» (Hymn. *Ambros.* 8, 26).

El momento de su muerte marca el clímax en todas las obras; supone la asunción del papel de la *uirago* clásica y, con ello, la culminación de momentos transgenerizados. Ya en la inscripción de Dámaso¹⁴ se vislumbra una supuesta desnudez de la joven que despierta una dualidad interpretativa. Ambrosio, por su parte, tanto en el himno¹⁵ como en la prosa¹⁶ emplea esta situación para recalcar el pudor de la virgen. En el caso de Prudencio, la muerte de la joven es el momento de mayor erotización y, simultáneamente, del cambio de roles de esta figura femenina, pues Inés percibe su muerte como una seducción que le permitirá apropiarse de la *uim gladii* («la fuerza de la espada») de su opresor, siendo este el medio que le proporcionará su unión con Cristo: *ferrum in papillas omne recepero / pectusque ad imum uim gladii traham. / Sic nupta Christo transilium poli / omnes tenebras aethere celsior*¹⁷. González (2005, p. 245) destaca en primer plano la excitación palpable entre el público, mientras que subyace una sugerencia más profunda: la restauración del poder masculino. La figura de la joven sobre la cual recae el castigo supone un desafío al arquetipo femenino tradicional; por tanto, la muerte de Inés, al sobreponer la figura del verdugo sobre la de la mártir, tiene como resultado la reconstrucción de la figura femenina.

Esta construcción se enfatiza al tratar el tipo de muerte que sufre la joven. Tanto en la versión de Prudencio como en la de Ambrosio, Inés alcanza una muerte considerada masculina, aunque no bajo la forma que ella anhelaba. Pese a que en *Perist.* 14, 74-78 la santa anticipa su final con un tono marcadamente erótico y detalles explícitos sobre apuñalamiento, en ambos relatos la ejecución culmina con la decapitación. Esta representación se vincula con el paradigma de la fortaleza viril, pues lo usual era que las mujeres sucumbieran mediante métodos considerados cobardes, como arrojar al vacío o ahorcarse.

La figura de Inés también se caracteriza por una profunda disociación entre su cuerpo y su alma, lo que evidencia su desapego al sufrimiento físico. Su principal preocupación en el ámbito corporal era preservar su

¹⁴ *nudaque profusum crinem per membra dedisse* («colocó su cabello suelto sobre sus miembros desnudos»).

¹⁵ «En la muerte vivió su modestia, su mano también había cubierto su rostro, se dirige a la tierra con su rodilla doblada, derrumbándose con una caída pudorosa» (Hymn. *Ambros.* 8, 29-32).

¹⁶ «Se puso de pie, oró e inclinó su cabeza» (Ambr. *virg.* 1, 9).

¹⁷ «Recibiré en mis pechos todo el hierro y atraeré hacia el fondo de mi pecho la fuerza de su espada. Así, casada con Cristo, atravesaré todas las tinieblas del firmamento por encima del éter» (Prud. *Perist.* 14, 77-89).

virginidad, pues lo consideraba un requisito indispensable para alcanzar su meta final: la unión con Cristo. Esta valentía ante la muerte se fundamenta en la creencia de que solo desprendiéndose de la vida terrenal lograría alcanzar la dicha celestial. Sin embargo, esta muerte implica dolor y abandono corporal, al igual que una renuncia a los bienes mundanos y placeres carnales. En este sentido, la obra de Elaine Scarry (1985) resulta crucial para comprender la relación entre dolor y muerte en el paradigma cristiano, pues sugiere que el sufrimiento físico es una reproducción simbólica de la muerte; esto explica su estrecha vinculación en la hagiografía. Este dolor extremo inaugura una nueva percepción del cuerpo, donde el sufrimiento se convierte en un medio de purificación que aproxima a la mártir a la unión celestial.

A pesar de la decisión de Inés de renunciar a su cuerpo y a los placeres mundanos en aras de su fe, la sociedad no la exime de su identidad como mujer y de la belleza, considerada un símbolo intrínseco de la feminidad. En este contexto, el verdugo y la autoridad romana juzgan a Inés en función de su sexo, ignorando su intrépida actitud, de forma que la situaban en el lugar adecuado según su concepción femenina. Esta cosificación se materializa en la desnudez pública a la que se somete, considerada un castigo por su transgresión a las normas sociales. La desnudez de una virgen, que por definición debía permanecer ajena a las miradas, la convierte en un objeto accesible a la vista de todos, asociándola con la prostitución, antítesis de la figura de la mártir.

Loraux (1987, p. 74) ejemplifica esta dinámica con la muerte de Políxene, quien, al descubrir su pecho antes de morir, emula la valentía del guerrero. Sin embargo, la reacción de los aqueos no es reconocer este paralelismo con lo masculino, sino que permanecen en el plano carnal y ven sus senos como un objeto de deseo. Pedregal (2000, p. 291) apunta a una lectura alternativa desde la perspectiva cristiana, donde la desnudez se interpreta como un primer paso hacia la separación del cuerpo y el alma. De forma similar, las mártires vinculaban su belleza con lo terrenal y, por tanto, debía ser erradicada. Ambrosio cita a Inés expresando este rechazo: *Pereat corpus, quod amari potest oculis quibus nolo*¹⁸.

En las obras analizadas, el momento de la desnudez de la joven precede a su muerte, de modo que, consciente de la intención de sometimiento por parte del verdugo, la protagonista busca, por última vez, realizar acciones

¹⁸ «Que desaparezca el cuerpo que puede ser amado por unos ojos que no quiero» (Ambr. *virg.* 1, 9).

propias del ámbito masculino, tales como discursos públicos presentes tanto en las obras de Ambrosio (*virg.* 1, 9; *Hymn.* 8, 19-24) como en las de Prudencio (*Perist.* 14, 74-78). En estos estilos directos la joven defiende su posición con firmeza y no duda en su decisión martirial, de forma que no se somete ante las súplicas o el temor y refuerza su determinación.

De esta manera, Inés pone de manifiesto su fortaleza y valentía, ya que consigue sobreponerse a su castigo sin ceder físicamente y demostrar su gran habilidad retórica. Finalmente, se alza como auténtica vencedora al abrazar su martirio y recibir el reconocimiento y la admiración del público, al trascender como la máxima expresión del triunfo de la pureza. Sus hazañas tuvieron como resultado que estos autores le suplicaran su vuelta (*Perist.* 14, 126-127), y subrayaran la excepcionalidad de su martirio: *cui posse soli cunctiparens dedit / castum uel ipsum reddere fornicem!*¹⁹, así como el elogio de Padres de la Iglesia como Ambrosio, quien no duda en situarla como el primer ejemplo reseñable de virgen mártir y como una figura digna de alabanza: *Nomen uirginis titulus est pudoris. Appellabo martyrem, praedicabo uirginem*²⁰.

3.2. Comparación con la literatura pagana y cristiana

La muerte de Inés, con sus connotaciones eróticas y la utilización de una espada, evoca la historia de Fedra, personaje de la tragedia de Séneca. En ambos relatos se observan paralelismos interesantes que permiten realizar un análisis comparativo entre las protagonistas y sus respectivos conflictos internos. Prudencio en el *Perist.* 14 sitúa en la escena del burdel a dos protagonistas: Inés y el verdugo; por otro lado, Séneca ubica a Fedra e Hipólito como pareja principal de la tragedia. Cabe hacer una breve comparación entre ambas figuras femeninas, donde tanto Inés como Fedra se enfrentan a una pasión amorosa no correspondida que las lleva al límite. No obstante, los motivos pasionales son distintos en cada una, pues Fedra no es solo una madrastra enamorada de su hijastro, sino que ostenta el papel clásico de mujer histérica sumida en un dilema ético²¹.

¹⁹ «¡La única a la que el Padre de todo le concedió el poder hacer casto incluso este burdel!» (Prud. *Perist.* 14, 128-129).

²⁰ «El nombre de la virgen es título de pudor. La llamaré mártir, la elogiaré como virgen» (Ambr. *virg.* 1, 6).

²¹ «Fedra: El fuego y el amor abrasan mi pecho enloquecido. Con fiero furor evapora lo más hondo de mi médula y corre por mis venas un fuego sumergido en mis entrañas y oculto en mis venas, como la ágil llama recorre las vigas» (Sen. *Phaedr.* 640-645).

Séneca la presenta como un personaje *impotens* («fuera de control») e incapaz de mantener la fidelidad conyugal, además de impulsada y enloquecida por su amor hacia Hipólito, hasta el punto de afirmar: *te uel per ignes, per mare insanum sequar / rupesque et amnes, unda quos torrens rapit*²². Por su parte, Inés encuentra su energía en su devoción por Cristo, *Christo calentem*²³, lo que le otorga una fuerza sobrenatural que le permite afirmar que *transilium poli / omnes tenebras aethere celsior*²⁴. Por tanto, la resolución de ambas historias está marcada por una fuerza motivada por el amor. Sin embargo, las protagonistas también se diferencian en su lucha interna. Mientras que Inés oscila entre dos extremos, la pureza y la erotización, Fedra sufre un conflicto interno entre *ratio* («razón») y *furor* («locura»): *Quid ratio possit? Vicit ac regnat furor, / potensque tota mente dominatur deus*²⁵, donde se muestra sumida por la locura y la pasión, hasta el punto de que llega a ser consciente de la irracionalidad de su acto.

Ambos relatos comparten respuestas similares por parte de sus antagonistas masculinos. Por un lado, Hipólito, al enterarse de las intenciones de Fedra, declara: *stringatur ensis, merita supplicia exigit*²⁶. Del mismo modo, el verdugo de la historia de Inés tiene una actitud igualmente violenta hacia la figura femenina. La manera de acabar con estas mujeres también exhibe paralelismos, pues ambos, en primera instancia, otorgan connotaciones negativas a la cabeza de la mujer: Hipólito usa el término *impudicum crine* («impúdica cabeza») para referirse despectivamente a Fedra y al lugar donde la matará, mientras que Prudencio emplea el adjetivo poético *cernuus* («inclinado hacia tierra») con el fin de hacer alusión a la inclinación de la cabeza de Inés anterior a la decapitación. Finalmente, tanto Hipólito como el verdugo terminan con la vida de las mujeres: Hipólito lo demuestra a través de estos versos: *impudicum crine contorto caput / laeua reflexi*²⁷, citando el cabello de la joven, mientras que Prudencio lo hace de una forma mucho más implícita: *uulnus ut inminens ceruix subiret prona paratius*²⁸.

²² «A ti te seguiré a través las llamas, a través del bravo mar y de las ropas y los ríos, a los que un agua torrencial arrastra consigo» (Sen. *Phaedr.* 701-703).

²³ «Con el pecho lleno de ardor por Cristo» (Prud. *Perist.* 14, 12).

²⁴ «Atravesaré todas las tinieblas del firmamento por encima del éter» (Prud. *Perist.* 14, 80).

²⁵ «¿Qué va a poder la razón? la locura ha vencido y reinado, y un poderoso dios me domina completamente» (Sen. *Phaedr.* 184-185).

²⁶ «Que la espada sea empuñada y haga cumplir el castigo merecido» (Sen. *Phaedr.* 706).

²⁷ «Tras retorcer su cabello, he doblado hacia atrás su impúdica cabeza con mi mano izquierda» (Sen. *Phaedr.* 707).

²⁸ «De modo que su cuello inclinado estuviera dispuesto a recibir el golpe que le acecha» (Prud. *Perist.* 14, 86-87).

Un elemento fundamental que une a las dos protagonistas es su particular visión de la muerte. Fedra lo manifiesta explícitamente en la frase *maius hoc uoto meo est, / saluo ut pudore manibus immoriar tuis*²⁹. Este vehemente deseo de Fedra de ser apuñalada por Hipólito evoca la muerte erotizada y deseada de Inés: *Astille tantam spem peragit manu, / uno sub ictu nam caput amputat*³⁰. Para ambas, el fallecimiento representa la culminación de su amor y, a la vez, la reafirmación de su castidad. Sin embargo, ninguna alcanza el final anhelado, pues Inés, en lugar de recibir la estocada mortal de la espada del verdugo, es decapitada abruptamente. Algo similar ocurre en la tragedia de Séneca, ya que Hipólito, perturbado por el giro erótico del discurso de Fedra, se aleja, privándola de la muerte que ella fervientemente deseaba³¹.

En este punto es interesante hacer un estudio más detallado de la figura de Hipólito, ya que se describe en la tragedia como un personaje virgen y dedicado al culto a Diana³². Esta decisión autónoma de renunciar al placer carnal y entregarse a una divinidad traza un paralelismo con Inés. Ambos son descritos en edad pueril y presionados para abandonar dicha castidad. Prudencio narra cómo los padres de Inés intentaron que la joven renunciara a la muerte y, por ende, a su martirio³³. De modo semejante, Séneca sitúa en boca de la nodriza estos versos, que exhortan al joven a disfrutar de su juventud: *exultet animus, cur toro uiduo iaces? / tristem iuuentam solue; nunc cursus rape, / effunde habenas, optimos uitae dies / effluere prohibe*³⁴.

La visión transmitida de Inés se caracteriza por la determinación y la tenacidad en sus decisiones, ya que en todo momento se muestra fiel a su martirio, aun siendo consciente de su destino³⁵. Esta seguridad propiamente

²⁹ «Esto es más que mi deseo, moriré en tus manos, aunque con mi pudor a salvo» (Sen. *Phaedr.* 710).

³⁰ «Por su parte, la mano [del verdugo] cumplió la gran esperanza, pues le amputa la cabeza con un solo golpe» (Prud. *Perist.* 14, 86-87).

³¹ «Fedra: Esto es más que mi deseo, moriré en tus manos, aunque con mi pudor a salvo. Hipólito: Aparta, vive, para que no obtengas nada, y esta espada que te ha tocado abandone el puro costado» (Sen. *Phaedr.* 710-714).

³² «No hay una vida más libre y carente de vicio y que mejor respete los ritos antiguos que aquella que, al abandonar las murallas, ame los bosques» (Sen. *Phaedr.* 483-485).

³³ «[Cuentan que ella] resistió valerosamente a las órdenes impías de que, unida a los ídolos, abandonara la fe sagrada» (Prud. *Perist.* 14, 13-15).

³⁴ «Regocija tu ánimo, ¿por qué yaces en un lecho vacío? Libera a tu juventud de la tristeza; ahora comienza tu camino, da rienda suelta a tus cadenas, los mejores días de tu vida impide que se vayan corriendo» (Sen. *Phaedr.* 448-451).

³⁵ «Ella se mantenía resuelta con una energía feroz y al duro tormento ofrecía voluntariamente su cuerpo, sin renunciar a morir» (Prud. *Perist.* 14, 19-20).

masculina la vincula de forma considerable con Hipólito, pues Fedra, a pesar de ser consciente de su lucha interna entre razón y locura, no logra superar sus deseos y regresar a la cordura³⁶.

Este rasgo transgenerizado en Inés permite asociar a la mártir con Eneas, el héroe troyano, mientras que la figura de Dido se vincula al arquetipo de la mujer enloquecida e histérica, de forma análoga a Fedra. No obstante, durante gran parte del primer libro de la *Eneida* (vv. 340-656), la reina de Cartago protagoniza acciones que enfatizan su posición como gobernante legítima y líder de su pueblo. Por otro lado, McManus (1997, p. 107) apunta el conflicto que entraña colocar a Eneas en un espacio «feminizado», pues no resultaba verosímil que una figura masculina adoptara tales rasgos voluntariamente. Si bien Virgilio sugiere el coste emocional que Eneas sufre al partir, las escenas subsiguientes subrayan el contraste entre la intensidad violenta de los sentimientos de Dido³⁷, y el control emocional represivo del troyano³⁸. La actitud estoica y racional de Eneas, ya presente en el personaje de Hipólito, es la misma que adopta Inés: ni *furens* («histérica»), ni *impotens* («fuera de control»), sino siempre *compos sui* («control de sí mismo»).

Dentro de la literatura bíblica se pueden encontrar también estos momentos transgenerizados, como el célebre episodio de la mujer de Putifar (Gn. 3, 1-22), una mujer egipcia cuyo nombre no aparece en la Biblia. A diferencia de las mujeres hebreas de su época, no buscaba la procreación en su unión con los hombres, sino seducirlos por mero placer, en este caso a su esclavo José. Es por este amor pasional imposible por lo que la mujer de Putifar se asemeja a Fedra. El personaje de José, que rechaza esta unión reprobable con la mujer de su amo, se asimila a la figura de Hipólito.

En el poema ambrosiano *Agnes beatae uirginis* Inés es decapitada, como indica la forma verbal *percussa* (v. 25). Esta elección narrativa no es casual, sino que establece un paralelismo directo con la figura mítica de Políxene, la princesa troyana sacrificada sobre la tumba de Aquiles, cuya historia fue narrada por Eurípides en *Hécuba* y por Ovidio en el libro 13

³⁶ «Sé que es verdad lo que me recuerdas, nodriza; pero mi pasión me obliga a seguir por lo peor» (Sen. *Phaedr.* 777-779).

³⁷ «Pero, traidor, ¿cómo esperabas poder disimular tal crueldad y callado abandonar mi tierra? ¿Y no te detiene ni nuestro amor, ni la diestra que un día a ti te di, ni la muerte cruel que le espera a Dido?» (Verg. *Aen.* 4, 305-308).

³⁸ «Y yo no he esperado en secreto, no te lo imagines, esconderte esta huida, nunca te tendí delante las antorchas de boda, o llegué a este pacto» (Verg. *Aen.* 4, 338-340).

de las *Metamorfosis*, entre otros autores. Al igual que la heroína pagana, la Inés ambrosiana enfrenta su destino con una mezcla de valentía estoica y un recato extremo, una actitud que se manifiesta en la protección de su cuerpo ante la inminente muerte.

A través de un análisis comparativo, se observa que tanto Eurípides como Ovidio enfatizan el pudor de Políxene al cubrirse, aunque con ciertos matices. Mientras la princesa griega desgarrar su vestido en un gesto dramático³⁹, la santa cristiana de Ambrosio se envuelve en él para asegurar que nadie la viera descubierta. Esta convergencia estética alcanza su punto álgido en el momento de la caída, donde los tres autores coinciden en la descripción de las jóvenes apoyando sus rodillas en el suelo⁴⁰. No obstante, Ambrosio eleva el gesto al plano moral, afirmando que el pudor vivía incluso en la muerte de Inés al cubrirse el rostro con la mano⁴¹. Incluso el diálogo con el verdugo muestra una herencia clásica evidente, pues el grito de la santa incitando al golpe, *Hic, hic ferite!* (v. 29) y la vacilación del ejecutor ante tal coraje encuentran ecos directos en la tragedia griega⁴². En última instancia, aunque Ambrosio se inspira profundamente en la estructura y el léxico de la literatura clásica para dotar de solemnidad al martirio, su relato culmina en una interpretación donde el heroísmo ya no es solo una cuestión de honor trágico, sino una victoria de la fe y la pureza cristiana.

4. CONCLUSIÓN

El análisis comparativo revela similitudes y diferencias significativas que permiten trazar una evolución del relato hagiográfico. El punto de partida en todas las obras, a excepción del *Peristephanon* 14, es situar a Inés en una edad infantil. Esta cualidad traslada su martirio a una esfera superior y resalta una valentía excepcional, concluyendo siempre con una súplica o alabanza del autor que enfatiza dicha trascendencia. Sin embargo, existen discrepancias en la motivación y ejecución del martirio. Mientras Dámaso describe un acceso espontáneo (*sponte*), Ambrosio y Prudencio lo

³⁹ «Cogiendo el peplo, lo rompió desde lo alto del hombro, hasta la mitad del costado, junto al ombligo, mostró sus senos y su pecho sublime» (E. *Hec.* 555-558).

⁴⁰ «Tras colocar su rodilla en la tierra...» (E. *Hec.* 560); «Aquella, cayendo en la tierra al flaquearle las rodillas...» (Ov. *Met.* 13, 478); «se dirige a la tierra con su rodilla doblada...» (Hymn. *Ambros.* 8, 31).

⁴¹ «En la muerte vivió su modestia, su mano también había cubierto su rostro» (Hymn. *Ambros.* 8, 29-30).

⁴² «Mira: golpea aquí si es que estas dispuesto, oh joven, a herir mi pecho, o si bien deseas en el cuello, mi garganta está preparada a tu disposición» (E. *Hec.* 560-565).

contextualizan en el rechazo al matrimonio y la negativa de ofrecer a los ídolos. Asimismo, el uso del fuego como medio mortuorio en la inscripción contrasta con el empleo de la espada en las fuentes posteriores, cambio motivado por la influencia de las fuentes clásicas, como se observa al trazar una línea análoga con la muerte de Políxene. El componente fundamental y novedoso de la versión prudenciana es la condena al burdel, donde la virgen es expuesta públicamente bajo un lenguaje de matices eróticos. Si bien es cierto que el uso del estilo directo por parte de la mártir y la dimensión matrimonial de la virginidad también aparecen en Ambrosio, su ausencia en la obra de Dámaso cabe interpretarse más como una limitación del formato epigráfico. Finalmente, todas las versiones coinciden en dotar a la santa de un atributo para proteger su pudor en los momentos previos a la muerte, ya sea mediante su melena en la inscripción, un vestido en las obras de Ambrosio o el rayo de tono épico con el que Prudencio derriba al joven que osó mirarla en la plaza pública.

La reescritura de Inés en Ambrosio y Prudencio trasciende el relato de fe para redefinir la identidad femenina mediante los momentos transgenerizados. En estos episodios, Inés subvierte las expectativas de género al adoptar una *fortitudo* tradicionalmente masculina, pues no aguarda el martirio con sumisión, sino que reta al verdugo con una firmeza propia del vigor masculino. Bajo esta óptica, la virginidad se resignifica como un empoderamiento y la castidad no como una falta de acción, sino como una elección consciente y una fuerza transformadora. Esta subversión alcanza su punto álgido en la obra de Prudencio a través de dos ejes simbólicos. Por un lado, el burdel sacralizado, donde la exposición pública y la desnudez de la santa no operan como degradación, sino como una victoria moral. Inés transforma un espacio de cosificación en un escenario de poder, donde su castidad no es pasividad, sino una fuerza activa que santifica el entorno. Por otro lado, se interpreta la desnudez como armadura, pues lejos de la vergüenza, el cuerpo expuesto simboliza el despojo de lo terrenal. La ejecución, especialmente la decapitación, se aleja de los métodos femeninos y pasivos para adoptar una muerte heroica. En definitiva, Inés encarna la paradoja de la *uirago* cristiana, ya que su fragilidad física es compensada por una fuerza espiritual que supera incluso a las heroínas paganas. El martirio, mediando la fuerza de la espada (*uim gladii*), deja de ser un acto de violencia para convertirse en la consumación de un matrimonio místico, donde la vulnerabilidad del cuerpo se rinde ante la invencibilidad del alma.

La comparativa entre la historia de Inés y las figuras de la tradición pagana y cristiana permite concluir que su identidad hagiográfica no nace de la pasividad, sino de una reconfiguración estratégica de los arquetipos clásicos. Los resultados se resumen en tres ejes fundamentales. En primer lugar, supone la inversión del arquetipo trágico: frente a la *femina furens*, encarnada en Fedra, Inés transforma la pasión irracional en un ardor sobrenatural. Mientras la heroína trágica pierde el control, la mártir mantiene una determinación inquebrantable, desplazando el conflicto del deseo hacia la fe. En segundo lugar, la comparativa evidencia una masculinización y excelencia moral: al rechazar el rol de mujer histérica encarnado por Didio, Inés adopta la racionalidad y sobriedad de héroes como Eneas o Hipólito. Esta apropiación de atributos masculinos la eleva a una figura de autoridad que desafía las limitaciones impuestas a su sexo y edad. En tercer y último lugar, cabe mencionar la estética del sacrificio heroico. La analogía con Polixene demuestra que el martirio de Inés marca un paralelismo clásico. Al asegurar la decencia de su caída y dirigir activamente al verdugo, Inés deja de ser una víctima pasiva para convertirse en la protagonista de su propio sacrificio. En este proceso la hagiografía cristiana transforma los códigos de la literatura clásica para proponer un nuevo paradigma femenino, en el que la fragilidad corporal de la mártir se ve superada por la fortaleza de su fe y por la autoridad moral que deriva de su entrega absoluta a Cristo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROWN, P. (1981) *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BURRUS, V. (1987) *Chastity as Autonomy: Women in the Stories of Apocryphal Acts*. Lewiston: E. Mellen Press.
- BURRUS, V. (1995) «Reading Agnes. The Rhetoric of Gender in Ambrose and Prudentius», *Journal Of Early Christian Studies*, 3(1), pp. 25-46.
- CAZZANIGA, I. (1948) *S. Ambrosii Mediolanensis Episcopi. De virginibus: libri tres*. Torino: Paravia.
- CUNNINGHAM, M. P. (1996) *Aurelii Prudentii Clementis Carmina*. Turnhout: Brepols.
- FONTAINE, J. (1992) *Ambroise de Milan. Hymnes*. Paris: Éditions du Cerf.
- GRIG, L. (2005) «The paradoxical body of Saint Agnes». En: Hopkins, A. & Wyke, M. (eds.) *Roman bodies*. Roma: British School at Rome, pp. 111-122.
- GONZÁLEZ, N. (2005) «El triunfo de la pureza: santa Inés de Roma». En: González, M. & Pedregal, A. (coords.) *Venus sin espejo: imágenes de*

- mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*. Oviedo: KRK, pp. 243-262.
- GOSSEREZ, L. (2002) «Imago Agnetis», *Revue des Études Latines*, 80(10), pp. 189-205.
- KUEFLER, M. (2001) *The manly eunuch: masculinity, gender ambiguity, and Christian ideology in late antiquity*. Chicago: University of Chicago Press.
- LORAUX, N. (1991) *Tragic ways of killing a woman*. Cambridge: Harvard University Press.
- MACDONAL, M. (1996) *Early Christian women and pagan opinion: the power of the hysterical woman*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAGRO, I. (2019) *La masculinización del modelo femenino en las fuentes martiriales del cristianismo primitivo*. Tesis doctoral inédita. Euskal Herriko Unibertsitatea.
- MALAMUD, M. (1989) *A Poetics of Transformation: Prudentius and Classical Mythology*. Ithaca: Cornell University Press.
- MALAMUD, M. (1990) «Making a virtue of perversity: the poetry of Prudentius», *Ramus*, 19(1), pp. 64-88.
- MCMANUS, B. (1997) *Classics & Feminism: Gendering the Classics*. New York: Twayne Publishers.
- MILAZZO, V. (2015) «Verginità e martirio. Agnese in Damaso, Ambrogio e Prudenziò». En: Scibona, G. & Mastrocinque, A. (eds.) *Ex pluribus unum. Studi in onore di Giulia Sfameni Gasparro*. Roma: Quasar, pp. 397-413.
- MYNORS, R. A. B. (1969) *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford: Oxford Classical Texts.
- NAUCK, A. (1871) *Euripidis Tragoediae*. Leipzig: Teubner.
- PALMER, A. M. (1989) *Prudentius on the martyrs*. Oxford: Clarendon Press.
- PEDREGAL, A. (2000) «Las mártires cristianas: género, violencia y dominación del cuerpo femenino», *Studia historica, Historia antigua*, 18(13), pp. 277-294.
- PEDREGAL, A. (2004) «La historia de las Mujeres y el Cristianismo Primitivo». En Santo Tomás, M. et al. (coords.) *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 201-228.
- RAMOS-LISSÓN, D. (1999) *Ambrosio de Milán. Sobre las vírgenes y sobre las viudas*. Madrid: Ciudad Nueva.
- SCARRY, E. (1985) *The Body in Pain*. Oxford: Oxford University Press.
- TARRANT, R. J. (2004) *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Oxford: Oxford Classical Texts.
- ZWIERLEIN, O. (1986) *L. Annae Senecae Tragoediae*. Oxford: Oxford Classical Texts.

Estereotipos de género en las poblaciones de la geografía zodiacal ptolemaica

NICHOLAS SPERZAGNI
Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

La oposición de género entre masculino y femenino es clave para toda la visión del mundo de Ptolomeo: para la cosmología, la ontología, la ética, la biología e incluso la geografía, como se ve en el esquema trazado por Hübner (2014, p. 148). El masculino se corresponde con el sol, el día, el este, la derecha y los números impares (según Pitágoras, no son divisibles, y por ello son masculinos, activos, no susceptibles de operaciones); el femenino es todo lo contrario: la noche, la luna, el oeste, la izquierda y los números pares.

De la misma manera que Ptolomeo divide en masculino y femenino el cielo (es decir, los signos del zodiaco y los planetas), también divide la Tierra en zonas de influencia masculina y femenina: como en el cielo, así en la Tierra. Ptolomeo no solo es astrónomo, astrólogo y matemático, sino que también es geógrafo, y conoce las cartografías con profundidad: escribe una obra en ocho libros llamada *Geografía*. En este trabajo, nos centraremos únicamente en el *Tetrabiblos*, y en particular en el libro 2, donde se habla de geografía zodiacal.

2. GEOMETRÍA Y ESTEREOTIPO

El género en la astrología se refleja no solo en las energías celestes, sino también en la Tierra, tanto en una perspectiva amplia, es decir, en los pueblos y en sus rasgos de carácter, como en las perspectivas particulares, es decir, en los individuos. *Tetrabiblos* 2.3 trata de la geografía zodiacal y divide la ecúmene en cuatro sectores (según el esquema trazado por Hübner,

2014, p. 153), como ya lo habían hecho Éforo (*FGH* 70, fr. 30) y Crates de Pérgamo (fr. 34c Mette). Cada sector está vinculado a una de las cuatro triplicidades zodiacales, que corresponden a los cuatro elementos que gobiernan los signos (*cf.* Aujac, 1993, p. 94). Divide los pueblos según el clima (*cf.* Aujac, 1993, pp. 73, 92-94), y no por naciones, como lo había hecho Manilio (4, 502-817; *vid.* Aujac, 1993, p. 97 y Liuzzi, 1996). Mientras que, por un lado, Ptolomeo continúa la línea geométrica científica, es decir, divide el globo en cuadrantes y proporciona las reglas matemáticas para calcular la influencia de los astros, por otro lado presenta una interpretación arbitraria y sumaria de las características de los pueblos hasta el punto de derivar en el estereotipo de que cada *ethnos* corresponde a un *ethos*. De hecho, no se limita a la descripción física de los habitantes de un lugar, como también se observa en la literatura etnográfica (*cf.*, p. ej., Tac. *Germ.* 4; *vid.* Lampinen, 2019, pp. 235-238), por ejemplo, al describir a los etíopes como individuos bajos, de piel oscura y delgados debido al clima de la zona tórrida en la que residen (*Tetr.* 2.3.27). Busca también explicar el temperamento de cada nación, por un lado, basándose en las luminarias (Sol y Luna), los signos que las gobiernan y las respectivas cantidades de calor, frío, sequedad y humedad (las cuatro cualidades); por otro, estas distinciones a menudo siguen lo que los griegos consideraban las tendencias de carácter estereotipadas de sus habitantes.

En cada cuadrante, las áreas adyacentes al centro de la Tierra son del género opuesto al cuadrante mismo: por lo tanto, están en armonía con el sector y sexo opuestos, y los pueblos que residen en esos lugares participan de la naturaleza de Mercurio, «el planeta intermedio común» (*Tetr.* 2.3.11)¹, y, en consecuencia, son hermafroditas (*Tetr.* 2.6.1; *vid.* Aujac, 1993, p. 95). Así, los pueblos en el centro de la ecúmene están más equilibrados que los pueblos en los extremos, porque los rasgos de carácter opuesto se encuentran y se mitigan mutuamente: este concepto ciertamente evoca el ideal del término medio aristotélico (*cf.* Aujac, 1993, p. 98). Los cuatro puntos cardinales del globo están gobernados cada uno por un planeta: Júpiter al norte, Marte al oeste, Venus al sur y Saturno al este.

Tomemos como ejemplo el cuadrante noroeste y analicemos brevemente los otros tres. Así como el sector noroeste del mundo celeste, entre el ascendente y el Medio Cielo, se considera masculino (*Tetr.* 2.6.2; *vid.* Bezza,

¹ Traducción de Feraboli (1998, p. 109).

1990, pp. 90 ss.), el cuadrante terrestre noroeste también es masculino y corresponde a los pueblos situados al noroeste de Grecia (*Tetr.* 2.3.12-21), regido por la triplicidad de fuego (Aries-Leo-Sagitario) y presidido por Júpiter al norte y Marte al este (*Tetr.* 2.3.3). Así explica Ptolomeo el carácter de los pueblos del norte: tienen aptitud para el liderazgo (como, efectivamente, los signos de fuego), son independientes, amantes de la libertad pero también de la guerra, son puros y magnánimos (*Tetr.* 2.3.13). Aun así, dado que la zona exterior del cuadrante es masculina y la interior femenina, se deduce que estas personas consideran inferiores los placeres del amor y que carecen de pasión por las mujeres, pero desean la compañía de los hombres, algo de lo que no se avergüenzan y que no los hace blandos (μαλακοί) ni lascivos, porque poseen un espíritu viril y no una naturaleza pervertida (*Tetr.* 2.3.14). Ya en este pasaje encontramos un reflejo de la sociedad griega del siglo II d. C.: se entiende que la homosexualidad masculina es aceptada, pero solo si el hombre es «viril» (*Tetr.* 2.3.14), es decir, si es un homosexual activo y no es afeminado. Ptolomeo divide a continuación los signos de fuego: los británicos, los gálatas, los germanos y los bastarnos (una población de linaje germánico y sármata) son más similares a Aries porque los habitantes son salvajes, orgullosos y feroces (*Tetr.* 2.3.15); los habitantes de Italia, Apulia, Sicilia y Galia están más cerca de Leo porque son más inclinados al mando, generosos y fáciles de formar alianzas (*Tetr.* 2.3.16); los habitantes de Tirrenia, Hispania y los celtas son más similares a Sagitario porque son independientes, simples y elegantes (*Tetr.* 2.3.16). Como sucede en los demás cuadrantes, las regiones más cercanas al centro de la ecúmene, por tanto, a Grecia, tienen afinidades con los signos de tierra (femeninos), con Venus, Saturno y Mercurio, y estas zonas son Tracia, Macedonia, Iliria, Grecia (Ptolomeo probablemente se refiere a la Grecia continental), Acaya (probablemente, el Peloponeso), Creta, las Cícladas, Asia Menor y Chipre (*Tetr.* 2.3.17-22). En un discurso patriótico que recuerda vagamente al epitafio de Pericles de Tucídides (*Th.* 2.35-46), Ptolomeo explica por qué Grecia tiene tantas virtudes: «son una mezcla en el cuerpo y en el espíritu» (*Tetr.* 2.3.18), ya que Marte transmite aptitud para el mando y nobleza, Júpiter amor a la libertad y espíritu democrático, Venus pasión por las artes, el estudio y la elegancia, Mercurio hospitalidad y elocuencia (*Tetr.* 2.3.18). En *Tetr.* 2.3.21, Ptolomeo se adhiere a la visión general que los griegos tienen de sí mismos, es decir, como un pueblo racional, de científicos y filósofos (cf. *Th.* 2.40.1):

- (1) οἱ δὲ περὶ τὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἀχαΐαν καὶ τὴν Κρήτην τῇ τε Παρθένῳ καὶ τῷ τοῦ Ἑρμοῦ, διὸ μᾶλλον λογικοὶ τυγχάνουσι καὶ φιλομαθεῖς καὶ τὰ τῆς ψυχῆς ἀσχοῦντες πρὸ τοῦ σώματος («Los de Grecia, Acaya y Creta [corresponden a] Virgo y a Mercurio, por lo cual son racionales y están deseosos de aprender, e intentan forjar el espíritu más que el cuerpo» Ptol. *Tetr.* 2.3.21).

Los macedonios, tracios e ilirios son materialistas, posesivos y sin apego a las instituciones (*Tetr.* 2.3.21); los habitantes de las Cícladas, Asia Menor y Chipre son, en cambio, más similares a Tauro, y por ello más afeminados, como corresponde a los pueblos orientales (*Tetr.* 2.3.20).

De ello se desprende que la suavidad, el refinamiento y la pompa orientales estereotipadas son atribuibles a la influencia de la Venus femenina, quien, en cambio, gobierna el sur y aporta lujo y cuidado al cuerpo. En *Tetr.* 2.3.22, Ptolomeo comienza a hablar del cuadrante opuesto, el sudoriental, correspondiente a la Gran Asia, India, Persia, Babilonia, Mesopotamia, Siria, etc., que tiene un carácter femenino, está regido por la segunda triplicidad, la de los signos de Tierra (Tauro, Virgo, Capricornio), y está presidido por Venus, que dota a esas personas de elegancia, y por Saturno, que las lleva a una existencia sencilla (*Tetr.* 2.3.24). Por esta razón, según Ptolomeo (*Tetr.* 2.3.24), los pueblos mencionados tienen la costumbre de consagrar sus genitales, ya que son fértiles. Esto, según Hübner (2014, p. 154), es una clara referencia al mito: Cronos-Saturno había sido castrado y sus genitales habían sido arrojados al mar, de donde luego nació Afrodita-Venus. Ptolomeo (*Tetr.* 2.3.25) explica que por eso son particularmente propensos a las relaciones sexuales, a tener relaciones con mujeres no en la intimidad, sino en público, a detestar las relaciones con los hombres y a venerar el pecho. Su afeminamiento, derivado de Venus (*Tetr.* 2.3.26), no afecta a su heterosexualidad manifiesta y ostentosa. Incluso en este cuadrante, las conexiones entre los signos correspondientes y los pueblos son claramente arbitrarias, como la atribución de las características: por ejemplo, los indios, los arios y los gedrosianos están vinculados a Capricornio y Saturno, y por ello son feos, sucios y bestiales (*Tetr.* 2.3.28).

En *Tetr.* 2.3.33-41 se dirige al cuadrante regido por la triplicidad del aire (Géminis, Libra, Acuario), es decir, la zona nororiental de la ecúmene que, en relación con el centro, Grecia, corresponde a la parte septentrional de la Gran Asia: es un cuadrante masculino y el pueblo es, en consecuencia, honesto, sabio, rico y noble (*Tetr.* 2.3.34). En este sector se produce una conjunción de Marte y Venus, y dado que estos dos planetas generan un

equilibrio perfecto entre lo masculino y lo femenino, en estos pueblos se encuentra una perfecta armonía sexual, que para la mentalidad griega antigua significaba la sumisión total de las mujeres a los hombres (*cf.*, en particular, Cantarella, 2013, pp. 221 ss.):

- (2) τὰς γυναικάς συνέβη πᾶσαν εὖνοϊαν πρὸς τοὺς ἄνδρας ἐνδείκνυσθαι, φιλοστόργους τε οὖσας καὶ οἰκουροὺς καὶ ἐργατικὰς καὶ ὑψηρετικὰς καὶ ὅλως πονικὰς καὶ ὑποτεταγμένας («Sucedee que las mujeres muestran toda su benevolencia hacia los hombres, son afectuosas, hogareñas, trabajadoras, serviciales y, en conjunto, laboriosas y sumisas», Ptol. *Tetr.* 2.3.39).

Esta acumulación recuerda a la descripción de la mujer abeja por Semónides de Amorgos (8.83-93). No obstante, los pueblos más cercanos al centro de la ecúmene, al igual que en los demás cuadrantes, adquieren algunas características del cuadrante opuesto: los hombres son prudentes y subordinados, mientras que las mujeres son masculinas, con capacidad de mando, rechazan las relaciones con los hombres, prefieren las armas y, desde temprana edad, se masculinizan, cortándose el pecho derecho para exponer esa parte en combate y mostrarse masculinas (*Tetr.* 2.3.40). En este contexto, la masculinidad de estas mujeres no está sujeta a juicios negativos explícitos que, en cambio, serán criticados posteriormente como actitudes *contra natura* (παρὰ φύσιν: *cf.*, p. ej., *Tetr.* 3.15.8).

Tetr. 2.3.42-50 examina finalmente el cuadrante acuático, el suroeste, que abarca las diversas regiones del norte de África y Arabia. Dado que los pueblos están presididos por Marte y Venus, son gobernados mayoritariamente por dos reyes hermanos que tienen la misma madre, un rey y una reina, el primero gobernando a los hombres, la segunda a las mujeres (*Tetr.* 2.3.43). Los hombres son heterosexuales y raptan a las mujeres para casarse con ellas, y en algunos lugares las mujeres son compartidas entre todos los hombres (*Tetr.* 2.3.43): ambas características son catalogadas por Ptolomeo sin juicios morales, pues el rapto también estaba normalizado en Grecia y Roma (piénsese, por ejemplo, en el episodio del rapto de las sabinas), y el comunismo de las mujeres había sido propuesto por Platón (*cf.* *R.* 454e). Los varones son elegantes y tienen adornos femeninos, por culpa de Venus, pero, a pesar de ello, son masculinos y malvados, no afeminados, por la influencia de Marte (*Tetr.* 2.3.44). En la zona que se aproxima al centro de la ecúmene (*Tetr.* 2.3.46-50), es decir, en la zona híbrida, Ptolomeo informa de la poligamia y del incesto, que, si bien no son tratados en términos explícitamente negativos, son nombrados como algo extraño o exótico,

de acuerdo con la mentalidad griega (*cf.* Wilgaux, 2010, pp. 224-229; Lenfant, 2019, pp. 24-30). Además, allí las mujeres son tan fértiles como la tierra en la que residen, pero algunos hombres son afeminados de espíritu, y otros incluso son asexuales debido a la configuración negativa de los planetas con Venus (ἐνιοὶ δὲ καὶ τῶν γεννητικῶν μορίων καταφρονούντες; «algunos incluso desprecian los órganos reproductivos», *Tetr.* 2.3.48): la asexualidad se ve aquí claramente bajo una luz negativa, pues se habla de τὸν τῶν κακοποιῶν μετὰ τοῦ τῆς Αφροδίτης ἐσπερίου σχηματισμόν («la configuración de los planetas maléficos con Venus occidental», *Tetr.* 2.3.48), donde las configuraciones negativas siempre presagian algo negativo.

Por lo tanto, es precisamente el género de los planetas y signos que dominan una zona determinada de la Tierra lo que influye en el temperamento general de sus habitantes. En la periferia de ciertos cuadrantes, el temperamento es plenamente coherente con el género del cuadrante: pensemos en los pueblos del noroeste, dotados de un don para el liderazgo, orgullosos y magnánimos, como si tuvieran un carácter completamente masculino, similar al elemento fuego (*Tetr.* 2.3.12-21). En el centro se encuentran pueblos que exhiben características tanto masculinas como femeninas y, en consecuencia, son más equilibrados, en un equilibrio ideal que combina tanto la determinación e inteligencia típicamente masculinas como la elegancia y el refinamiento femeninos. Se revela el ideal del justo medio aristotélico (*cf.* Arist. *EN* 1107a 1-8), según el cual las personas en el centro son íntegras y presentan todas las cualidades de los dos polos opuestos, y no es casualidad que esta nación sea Grecia (*cf.* Aujac, 1993, pp. 98 ss.): los pueblos alejados del rectángulo central pueden parecer extremos, por un lado, en masculinidad, por ejemplo, en ferocidad, y, por otro, en feminidad, por ejemplo, en dulzura; pero el justo medio es la mezcla de ambos polos. El gobernante de esta región es, de hecho, Mercurio, dios de la movilidad y el compromiso (*cf.* Aujac, 1993, pp. 98 ss.).

Sin embargo, los dos polos no están completamente equilibrados, ya que los planetas que rigen el norte, el sur, el este y el oeste son tres masculinos y uno femenino. Además, el género de los planetas está desequilibrado, a menos que, como Hübner (1998, p. 328; 2014, p. 150) ha enfatizado repetidamente, por razones geométricas el planeta hermafrodita Mercurio deba considerarse femenino. Mercurio representa la media áurea y debería ubicarse en el centro del globo, mientras que los tres planetas masculinos rigen el norte, el este y el oeste (Júpiter, Saturno y Marte, respectivamente),

y Venus es el único planeta femenino, que preside el sur. Una vez más, como se puede observar en la mentalidad antigua en general, y en Aristóteles en particular, lo masculino predomina, y lo femenino existe como fuerza divina, pero es menos relevante que la energía cósmica masculina: se le da menos peso a lo femenino, así como se le dio menos importancia en el proceso de concebir un feto en las teorías embriológicas (*cf.*, p. ej., A. *Eu.* 658-661; Arist. *GA* 722b 6 ss., 764b 15 ss.). La media áurea aristotélico-ptolemaica es una media áurea parcial, porque está desequilibrada hacia lo masculino.

Como en la mayor parte de los textos antiguos (*cf.* Cantarella, 1995, pp. 24-34, 79-106, 157-198), el sexismo aristotélico-ptolemaico no se traduce en homofobia manifiesta: los pueblos del centro de la ecúmene, es decir, los griegos y los pueblos vecinos, a menudo evitan la compañía de las mujeres y prefieren la de los hombres (*Tetr.* 2.3.14). La compañía de otros hombres, explica Ptolomeo respecto a los pueblos del noroeste, «no se considera algo vergonzoso (μήτε αἰσχρόν), ni por esto llegan a ser realmente débiles (ἀνάνδροις) o lascivos (μαλακοῖς), porque no se comportan como pasivos (μὴ παθητικῶς), sino que el espíritu se mantiene viril (ψυχὰς ἐπάνδρους), comunitario, digno de confianza, devoto al hogar, generoso» (*Tetr.* 2.3.14). A nivel léxico, en este contexto, los adjetivos ἄνανδροι y μαλακοί son casi sinónimos: ἄνανδρος está compuesto de la alfa privativa y de la raíz que indica hombre, el individuo masculino, por lo que tiene el valor de «femenino», «afeminado», «no hombre»; μαλακός significa «débil», «suave», una característica negativa tradicionalmente asociada a las mujeres, tanto que a veces puede traducirse como «afeminado». La naturaleza no es παθητική, de la raíz παθ-, «sufrir», por lo tanto «sujeto al sufrimiento», «sujeto a las pasiones», «pasivo», según el estereotipo femenino: en este caso, resulta revelador, aunque no necesariamente justificado, que Feraboli (1998, p. 111) la traduzca como «pervertita», ya que la homosexualidad pasiva masculina comenzaba a ser vista, en este período histórico, como una perversión del alma humana (*cf.*, en particular, Cantarella, 1995, pp. 199-210)². Si la homosexualidad de estos pueblos no es αἰσχρόν, es solo porque es evidentemente activa, mientras que habría sido vergonzoso si hubiera sido una homosexualidad pasiva, condenable según la mentalidad

² Téngase en consideración el famoso pasaje del epitafio de Pericles, en el que el político griego, en alabanza de la ciudad de Atenas y su forma de gobierno, explica que el uso del conocimiento por parte de los atenienses está libre de suavidad, debilidad, indolencia y afeminamiento: Φιλοκαλοῦμέν τε γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας («Amamos la belleza con sencillez, nos entregamos al conocimiento sin debilidad», Th. 2.40.1).

griega y de Ptolomeo (*cf.* Cantarella, 1995, pp. 199-210): el espíritu, así, puede permanecer viril (*cf. Tetr.* 2.3.14, ἐπ'ἀνδρῶν; también aquí vuelve la raíz ἀνῆρ del varón). Es innegable que la opinión de Ptolomeo sobre estos pueblos es en general positiva, y en efecto la homosexualidad (activa) casi parece un motivo de orgullo (de acuerdo con la mentalidad griega de la que Ptolomeo es portador (*cf.* Cantarella, 1995, pp. 97-106), porque «no se comportan como pasivos» (*Tetr.* 2.3.14)³, y los hombres pueden, por tanto, disfrutar de los placeres de la vida entre hombres, pero seguir perpetuando la especie a través de la unión reproductiva con mujeres (*cf.* Cantarella, 1995, pp. 97-106).

Queda por ver quién actuaba como homosexual pasivo entre los pueblos del sector noroccidental, que incluye a todos los pueblos del nordeste de Grecia: es decir, si existía un sistema institucional similar al pederasta griego (*cf.* Buffière, 1980; Cantarella, 1995, pp. 35-78), en el que la pasividad solo se permitía por debajo de cierta edad, como opina Sergent (1999, p. 22), que cree que era esencial para el entrenamiento de un joven guerrero celta (*Ath.* 13.603); o si la virilidad de estos pueblos se traducían en el derecho a violar a los esclavos, como en la sociedad romana (*cf.* Dalla, 1987, pp. 37-62; Cantarella, 1995, pp. 134-140). O incluso si la homosexualidad pasiva adulta estuviera permitida por ley y libre de cualquier estigma, como parecería ser el caso de los celtas según los estudios de Markale (1972, pp. 385-396) y como Aristóteles podría sugerir en *Pol.* 1269b.26 también respecto a los celtas («los celtas y algunos otros que estiman abiertamente el amor entre varones»⁴), algo que no tiene paralelo en ninguna época en Grecia y Roma (*cf.* D.S. 5.32, Strab. 4.4.6; *vid.* Sergent, 1986, pp. 177-179).

En cuanto a los germanos, la homosexualidad que tiene lugar en algunos personajes mitológicos de las sagas escandinavas e islandesas (Sergent, 1986, pp. 160-168) parece tener una contraparte en algunas tribus (*cf.* Sergent, 1986, pp. 149-176). Sexto Empírico (*P.* 3.199) observa: «Así por ejemplo, entre nosotros se considera vergonzoso y, más aún, ilegal lo de la homosexualidad; pero, según se dice, entre los germanos no se considera vergonzoso, sino como una cosa normal»⁵. Entre las costumbres de la tribu hérula, Procopio de Cesarea (*Goth.* 2.14) menciona la homosexualidad ritual y la sodomía. En la tribu germánica de los taifalos, parece haberse

³ Traducción de Feraboli (1998, p. 111).

⁴ Traducción de García Valdés (2014, p. 125).

⁵ Traducción de Gallego Cao & Teresa Muñoz (1993, p. 304).

utilizado una institución similar a la pederastia griega: Amiano Marcelino (XXXI 9, 5), de hecho, atestigua que los jóvenes tienen relaciones sexuales con hombres, «en la idea de que, así, podrán obtener de ellos el vigor de la juventud», que terminan solo cuando el joven «captura solo a un jabalí, o mata a un gigantesco oso»⁶ (cf. Sargent, 1986, pp. 149-152); como en la pederastia de la civilización minoica, el rito de iniciación marca el paso entre la juventud y la edad adulta (cf. Sargent, 1986, pp. 52-74; Cantarella, 1995, pp. 21-24). Tácito (*Germ.* 12), sin embargo, afirma que la homosexualidad (*corpore infamis*) entre las tribus germánicas se castigaba con la muerte («los sumergen en el fango de pantanos y les echan encima cañizo»⁷), información que Sargent (1986, pp. 162 ss.) consideró improbable. Este último afirma que sin duda la homosexualidad, bajo la forma de una bisexualidad de los hombres adultos, era admitida y quizá bastante común entre los antiguos germanos (1986, p. 168). Entre los habitantes de la península itálica y Sicilia, en la época en que Ptolomeo escribió, las relaciones homosexuales están ampliamente documentadas, y se observa que el amor pederasta era socialmente aceptado (cf. Cantarella, 1995, p. 199), mientras que las relaciones entre adultos eran más problemáticas: si el rol activo se consideraba una manifestación de virilidad, el rol pasivo, en cambio, estaba sujeto a estigma social. Existe poca información sobre las relaciones entre personas del mismo sexo en los pueblos de la actual Gran Bretaña y la Península Ibérica.

3. CONCLUSIONES

No solo cuando Ptolomeo analiza la división de los signos y planetas en masculinos y femeninos, sino especialmente cuando analiza la astrología mundana, la concepción de Ptolomeo de las mujeres y de las minorías sexuales y de género en la antigüedad emerge con mayor claridad. La necesidad de las mujeres —más allá del orden cósmico, que considera el equilibrio de los opuestos como condición necesaria para su supervivencia— es especialmente evidente en *Tetr.* 2.3, donde entendemos que en los márgenes de la ecúmene se encuentran los pueblos con las características psicológicas más extremas, mientras que las naciones en el centro de la Tierra (que, no por casualidad, corresponden a los pueblos helénicos) son el punto medio,

⁶ Traducción de Harto Trujillo (2002, p. 872).

⁷ Traducción de Requejo (1981, p. 122).

una especie de modelo para todos los individuos. El globo está dividido en cuatro cuadrantes, cada uno correspondiente a una triplicidad de signos zodiacales: los cuadrantes septentrionales son masculinos, los meridionales, femeninos. Las cualidades que sobresalen en los pueblos masculinos del noroeste son cierta aptitud para el mando, la independencia y la magnanimidad (*Tetr.* 2.3.13), en los pueblos masculinos del noreste la honestidad, la sabiduría y la nobleza (2.3.34); por el contrario, en los pueblos femeninos del sureste sobresalen la suavidad, el refinamiento y la pompa (2.3.22), en el suroeste la elegancia y el amor por la cosmética (2.3.44; también en *Plu. Luc.* 7.1 estos pueblos son considerados femeninos, elegantes y amantes de la belleza; *cf.* Warren, 2022, p. 98). Estas características psicológicas sumarias se deben a la acción de los planetas Júpiter, Saturno, Venus y Marte, que rigen el norte, el este, el sur y el oeste respectivamente: un planeta femenino se enfrenta a tres planetas masculinos, y no es casualidad que aporte lujo y cuidado del cuerpo, es decir, rasgos típicamente femeninos.

En Grecia, centro de la ecúmene, el hermafrodita Mercurio conduce a algo similar al término medio aristotélico (*cf.* Aujac, 1993, p. 98), en función del *ethos* atribuido a sus habitantes. Otro juicio positivo de la personalidad hermafrodita puede encontrarse también hacia los pueblos del norte de la Gran Asia, donde la conjunción entre Marte y Venus genera el equilibrio entre lo masculino y lo femenino, lo que conduce a la armonía sexual (2.3.34-39). Aquí, las mujeres son trabajadoras y sumisas, como es correcto y normal para Ptolomeo y para la mentalidad griega antigua (*cf.* Cantarella, 2013, pp. 221 ss.); estas características también son típicas de la mujer-abeeja de Semónides (8.83-93). En el mismo cuadrante, en el centro de la ecúmene, las mujeres son masculinas y los hombres son subordinados (*Tetr.* 2.3.40), lo que va en contra del *statu quo*.

El término medio aristotélico se encuentra aún mejor en el centro de la Tierra, donde gobierna Mercurio, correspondiente a los pueblos helénicos que poseen características tanto masculinas como femeninas (κεκραμμένοι τοῖς τε σώμασι καὶ ταῖς ψυχαῖς, «son una mezcla en el cuerpo y en el espíritu», *Tetr.* 2.3.18; *vid.* Aujac 1993, p. 98): Marte transmite aptitud para el mando y nobleza, Júpiter amor a la libertad y espíritu democrático, Venus pasión por las artes, el estudio y la elegancia (que, si no conduce a una obsesión por la belleza, como en los pueblos orientales, es positiva), Mercurio hospitalidad y elocuencia. En la zona de género híbrido del cuadrante del agua, correspondiente a África Oriental y Arabia, se reportan poligamia e

incesto, afeminamiento y asexualidad (*Tetr.* 2.3.46-50): la naturaleza positiva de la mezcla se encuentra solo en el ámbito helénico, y en particular en la Grecia continental, Acaya y Creta. Grecia es cuenca de cultura y pueblo «elegido», como lo fue Atenas para Pericles (*Th.* 2.35-46), o Roma para Polibio (6); pero a diferencia de estos dos últimos, la explicación de la supuesta perfección del pueblo griego toma en consideración solo el género, es decir, explica que los griegos adquieran de los dos polos opuestos tanto la fuerza masculina como el refinamiento femenino: es el género (como si se tratase de una fuerza motriz del comportamiento) lo que explica la grandeza de los griegos, y no son ellos mismos los arquitectos de su propia fortuna; la explicación aquí es más bien religiosa, y la astrología parece una verdadera religión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUJAC, G. (1993) *Claude Ptolémée, astronome, astrologue, géographe, connaissance et représentation du monde habité*. Paris: CTHS.
- BETTINI, M. (1993) *Maschile/Femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*. Roma: Laterza.
- BEZZA, G. (1990) *Commento al primo libro della Tetrabiblos di Claudio Tolomeo*. Milano: Nuovi Orizzonti.
- BUFFIÈRE, F. (1980) *Eros adolescent. La pédérastie dans la Grèce antique*. Paris: Les Belles Lettres.
- CANTARELLA, E. (1995) *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*. Roma: Editori Riuniti.
- CANTARELLA, E. (2013) *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*. Milano: Feltrinelli Editore.
- CHARVET, P. (2000) *Le livre unique de l'astrologie. Le Tétrabible de Ptolémée, astrologie universelle et thèmes individuels*. Paris: Nil.
- DALLA, D. (1987) «Ubi Venus mutatur». *Omosessualità e diritto nel mondo romano*. Milano: Giuffrè.
- FERABOLI, S. (1985) *Le previsioni astrologiche: Claudio Tolomeo*. Milano: Mondadori.
- GALLEGU CAO, A. & TERESA MUÑOZ, D. (1993) *Sexto Empírico. Esbozos Pirrónicos*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA VALDÉS, M. (1999) *Aristóteles. Política*. Madrid: Gredos.
- HARTO TRUJILLO, M. L. (2002) *Amiano Marcelino. Historia*. Madrid: Gredos.
- HÜBNER, W. (1998) «Astrologie et mythologie dans la Tétrabible de Ptolémée d'Alexandrie». En: Argoud, G. & Guillaumin, J. (eds.) *Sciences exactes et*

- sciences appliquées à Alexandrie (II^{ème} s. av. J.-C. – I^{er} s. ap. J.-C.). Actes du Colloque international de Saint-Etienne (6-8 juin 1996)*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 325-345.
- HÜBNER, W. (2014) «Gender in Ptolemy's Apotelesmatica», *MHNH. Revista Internacional de Investigación sobre Magia y Astrología Antiguas*, 14, pp. 147-166.
- LAMPINEN, A. (2019) «Physiognomy, *ekphrasis*, and the 'ethnographicising' register». En: Johnson, J. C. & Stavru, A. (eds.) *Visualizing the Invisible with the Human Body. Physiognomy and Ekphrasis in the Ancient World*. Berlin: De Gruyter.
- LENFANT, D. (2019) «Polygamy in Greek views of Persians», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 59, pp. 15-37.
- MARKALE, J. (1972) *La femme celte: Mythe et Sociologie*. Paris: Payot.
- METTE, H. J. (1931) *De Cratete Mallota s.[ive] Pergameno*. Leipzig: R. Noske.
- REQUEJO, J. M. (1981) *Cornelio Tácito. Agrícola, Germania, Diálogo sobre los oradores*. Madrid: Gredos.
- SERGENT, B. (1986) *L'homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne*. Paris: Payot.
- SERGENT, B. (1999) *Celtes et Grecs, I. Le livre des héros*. Paris: Payot.
- TAUB, L. C. (1993) *Ptolemy's Universe. The Natural, Philosophical and Ethical Foundations of Ptolemy's Astronomy*. Chicago: Open Court.
- WARREN, L. (2022) *Like a Captive Bird. Gender and Virtue in Plutarch*. Ann Arbor: Lever Press.
- WILGAUX, J. (2010) «Kinship, marriage, parents and children». En: Rawson, B. (ed.) *A Companion to Families in the Greek and Roman Worlds*. Hoboken: Wiley-Blackwell, pp. 215-230.

Creta en el imaginario griego en la Antigüedad: una aproximación a través de las paremias

JIMENA DE HIPÓLITO PÉREZ
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN: CONCEPTO DE PAREMIA

La principal problemática que encontramos en el estudio de las paremias reside en una cuestión terminológica, pues en griego el término *παροιμία* poseía un valor mucho más general que el que los paremiólogos modernos suelen asignar a su transcripción «paremia», ya que comprendía refranes, frases proverbiales, locuciones y, quizá, también dichos, es decir, expresiones fijas inferiores a la frase. De este modo, se ha reinventado el término «paremia» al reducirse a refranes y frases proverbiales, ya que las locuciones han quedado reservadas para el campo de la fraseología. La *παροιμία* griega, por tanto, se situaba más cerca de nuestro dicho, que también incluye frases y sintagmas fijos (López Graña, 2019). Cabe subrayar que actualmente no existe acuerdo entre los paremiólogos para usar una terminología uniforme.

Por otra parte, en un principio podría considerarse que las paremias constituyen un reflejo más fiel de la imagen de un pueblo, ya que en los textos literarios podría estar implícita la opinión del autor, o de su grupo social o cultural. Sin embargo, como señala Göbel (1915), a pesar de que en numerosas ocasiones las paremias constituyen una valiosa fuente de información para conocer las costumbres de los pueblos, debe tenerse en cuenta que muchas de ellas han variado con el tiempo, mientras que otras han sido directamente suprimidas o se encuentran sesgadas por diversos sentimientos.

Para las paremias y explicaciones que sean iguales a las recogidas en otras colecciones se empleará =, y # cuando estas tengan un gran parecido

entre ellas. Remitimos a las abreviaturas del DGE y a las ediciones del TLG, e indicamos aquellas que no pertenezcan a este repertorio en el apartado correspondiente.

2. PAREMIAS

2.1. Κρητίζειν: «hacer el cretense»¹

El verbo κρητίζω no es propiamente un proverbio, sino una metáfora, a partir de la cual surgen los proverbios que se presentan a continuación, transmitidos en diversas fuentes eruditas: Zen. IV 62 (# *Schol.* ad Call. *Iou.* 8a); Diogenian. V 58 (# Apostol. X 7); Greg.Cypr. III 87; Coll. Bodl. 554, Ael.Dion. κ 38 (= Phot. κ 1087) (# Sud. κ 2407); Aesop. *Prou.* 126; Hsch. κ 4086; Eust. ad Hom. *Il.* vol.2 p. 677, Eust. ad Hom. *Il.* vol.3 p.387. De todos estos testimonios, reproducimos aquellos dos que consideramos más ilustrativos²:

- (1) Κρητίζειν ἐπὶ τοῦ ψεύδεσθαι καὶ ἀπατᾶν ἔταπτον τὴν λέξιν, καὶ φασὶν ἀπὸ τοῦ Ἰδομενέως τοῦ Κρητὸς τὴν παροιμίαν διαδοθῆναι. Λέγεται γὰρ διαφορᾶς ποτὲ γενομένης τοῖς ἐν Τροίᾳ Ἕλλησιν περὶ τοῦ μείζονος, καὶ πάντων προθυμουμένων τὸν συναχθέντα χαλκὸν ἐκ τῶν λαφύρων πρὸς ἑαυτοὺς ἀποφέρεισθαι, γενόμενον κριτὴν τὸν Ἰδομενέα, καὶ λαβόντα παρ' αὐτῶν τὰς ἐνδεχομένας πίστεις ἐφ' ᾧ κατακολουθήσαι τοῖς κριθησομένοις, ἀντὶ πάντων τῶν ἀριστεῶν ἑαυτὸν προτάξαι. Διὸ λέγεσθαι τὸ Κρητίζειν («*Hacer el cretense*»: disponían esta palabra sobre mentir y engañar, y dicen que el proverbio fue divulgado a partir del cretense Idomeneo. Pues se dice que, tras surgir una vez un desacuerdo entre los griegos en Troya sobre lo más importante, y deseando vivamente todos llevarse para sí el bronce que había sido reunido a partir de los despojos, Idomeneo se convirtió en juez, y tras tomar su palabra en la medida de lo posible para obedecer a lo que fuera decidido, se dio preeminencia a sí mismo en lugar de a los mejores. Por lo cual se dice *hacer el cretense*», Zen. IV 62; # *Schol.* ad Call. *Iou.* 8a).
- (2) ἐθνῶν μὲν οἷον κικλίζειν καὶ αἰγυπτιάζειν τὸ πονηρεῦσθαι, καὶ κρητίζειν τὸ ψεύδεσθαι· ἐκ πόλεων δὲ οἷον λεσβιάζειν τὸ αἰσχροποιεῖν («Mientras que entre los pueblos el actuar con maldad es lo mismo que *hacer el cilicio* y *hacer el egipcio*, y el mentir, que *hacer el cretense*; entre las ciudades el cometer obscenidades es lo mismo que *hacer el lesbio*», Eust. ad Hom. *Il.* vol.2 p. 677).

Por lo que respecta a las fuentes literarias, la expresión aparece en D.Christ. 11.23b-24b, Suet. *Blasph.* 13, AP 11.371 y Apostol. *Ep.* 33.

¹ Todas las traducciones son nuestras, por lo que asumimos la responsabilidad de los posibles errores.

² Las paremias reproducidas en el presente trabajo siguen la metodología y la estructuración empleada por Bühler en su edición de Zenobio Atos.

En estos testimonios se evidencia el empleo del verbo κρητίζειν en alusión a la acción de mentir³. Mariño Sánchez-Elvira & García Romero (1999), basándose en la relación de esta expresión con otros proverbios similares⁴ y en manifestaciones literarias análogas⁵, afirman que no es necesaria una explicación mítica (como hacen algunos paremiólogos) sobre su origen, sino que este se debería a la fama popular de los habitantes de la isla. De hecho, Lelli (2021) atribuye su mala reputación a sus actividades piráticas en el Mediterráneo⁶, lo que les granjeó una imagen de personas traicioneras y mentirosas parecida a la de otros pueblos del mar, como los fenicios.

En cuanto a la vinculación con Idomeneo, Movellán Luis (2015) defiende que la actuación de este personaje como un juez honesto en la obra de Dictis Cretense buscaba acabar, en un mismo escenario, con el retrato mentiroso que la tradición achacaba a las gentes de la isla. Además, no debe olvidarse que en *Odisea* Odiseo se hace pasar hasta en tres ocasiones por un cretense (*Od.* 13.256-270, 14.199-265, 19.172-184), un testimonio que habría tenido también un papel significativo al forjar la imagen de los habitantes de Creta como falaces y taimados recogiendo una visión determinada sobre ellos y contribuyendo a su consolidación en la cultura popular, unos fenómenos que habrían producido un τόπος literario. Sin embargo, como en general no puede conocerse en qué momento surgieron estas paremias (que podrían existir ya en época homérica), solo podemos asegurar que la imagen de los habitantes de la isla reflejada en ellas aparece ya en los poemas homéricos.

La expresión puede relacionarse con la paradoja de Epiménides, un hexámetro atribuido al semilegendario sabio cretense donde afirmaba que todos sus compatriotas eran unos mentirosos⁷. Este testimonio fue com-

³ Quizá con la única excepción dudosa de Dión de Prusa (D.Chr. 11.23b-24b), que incluye la expresión en una invectiva contra Homero, al que acusa de mentiroso. Así, a pesar de que Amado Rodríguez (1995) sostiene que en este caso κρητίζειν se refiere exclusivamente a su sentido etimológico (hablar en dialecto cretense), consideramos que, dado el contexto del pasaje, donde inmediatamente antes se ha acusado al poeta de mentiroso, es posible la interpretación del verbo como una alusión a su sentido popular («mentir»).

⁴ *cf.* πρὸς Κρήτα κρητίζων y Κρής πρὸς Αἰγινήτην, analizados más adelante.

⁵ *cf.* Call. *Iou.* 8-9.

⁶ Una de sus principales actividades en época helenística, junto con su trabajo como mercenarios. Fue posible gracias a la fuerte militarización de la sociedad (mediante instituciones como la ἀγέλα) y a los problemas de acceso a la tierra (Brulé, 1978).

⁷ Κρήτες ἀεὶ ψεῦσται, κακὰ θηρία, γαστέρες ἀργαί, «cretenses siempre mentirosos, malas bestias, estómagos perezosos» (Epimenid. fr. 1 Diels & Kranz).

puesto a partir de una imitación formal y temática de Hesíodo⁸ (Rodríguez Alfageme, 2018) e inspiró a numerosos autores, entre los que Göbel (1915) destaca a Leónidas de Tarento (*AP* 7.654), Calímaco (*Iou.* 8-9), Ovidio (*am.* 3, 10, 19-20; *ars* 1, 298), Pablo de Tarso (*Ep. Tit.* 1.12), Lucano (8, 872) o Plutarco (*Brut.* 989e).

Por otra parte, la construcción de κρητίζειν sobre un étnico con una interpretación popular puede ligarse a otras expresiones homólogas, como λακωνίζειν⁹, que goza de una amplia variedad de significados (Amado Rodríguez, 1995)¹⁰. También contamos con la forma λεςβίζειν / λεςβιάζειν¹¹, que, aunque originalmente aludía a la práctica de la felación, terminó significando también «prostituirse», una interpretación que Amado Rodríguez (1995) considera fruto de la libertad y desinhibición sexual con que las lesbianas fueron tradicionalmente retratadas desde el siglo vi a. C. El testimonio κορινθιάζεσθαι¹² es interpretado como «hacer de alcahuete» (a causa de la fama de avariciosas de las prostitutas corintias) o como «fornicar» (debido a la práctica de la prostitución sagrada en Corinto). Finalmente, para la acción de tocarse el trasero con el dedo se empleaba σιφνιάζειν¹³, mientras que las fuentes explicaban συγκρητίζειν¹⁴ como la acción de unirse para combatir, pues los cretenses, ante un enemigo externo, aparcaban sus conflictos internos, de donde también provendría el sentido de emular los hábitos de un pueblo (Amado Rodríguez, 1995).

Además, nuestro testimonio también puede ligarse con κρητίζει ὁ κρητῆς¹⁵, quizá una original alusión a Idomeneo (Göbel, 1915), y con la expresión τρία κάππα κάκιστα· Καππαδοκία, Κρήτη καὶ Κιλικία¹⁶. Niko-laidis (1989), incluso, menciona una paremia moderna con el mismo sentido que las expresiones antiguas: Κρητικὸ κι αν κάνεις φίλο, βάστα ένα κομμάτι ξύλο¹⁷.

⁸ Ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον, «rústicos pastores ovejeros, miserables desgracias, solo estómagos» (Hes. *Th.* 26).

⁹ «Hacer el laconio»; Ar. *Fr.* 338, Phot. λ 48, Sud. λ 62, Apostol. X 42.

¹⁰ Como «vivir como un espartano» (Plu. *Alc.* 23), «ejercitarse físicamente» (X. *Heil.* 4.8.18), «hablar de una determinada manera» (Plu. *Mor.* 513a) o «practicar la pederastia» (Hsch. λ 224).

¹¹ «Hacer el lesbio», Apostol. X 57a, Sud. λ 306, Ar. *V.* 1345-1346, Gal. 12.249, Luc. *PseudoI.* 28.

¹² «Hacer el corintio», Ar. *Pl.* 149, Zen. V 37, Diogenian. VII, 16.

¹³ «Hacer el sifnio», App. *Prou.* IV 73 (# Phot. σ 258, 515c; Sud. σ 510).

¹⁴ Sud. σ 1299, EM 732, 5.

¹⁵ «El juez hace el cretense», Macar. V 30, *Mantiss. Prou.* I 96.

¹⁶ «Tres κ malvadísimas: Capadocia, Creta y Cilicia»; Hsch. κ 4429, Sud. κ 324.

¹⁷ «Aunque te hagas amigo de un cretense, lleva también un trozo de madera».

2.2. Πρὸς Κρήτα κρητίζειν: «hacer el cretense con un cretense»

Varias fuentes eruditas transmiten la paremia: Zen. Ath. V 53, Macar. VII 35, Diogen. VII 65, Aesop. *Prou.* 193, Sud. κ 2407, Sud. π 2745, Eust. ad Hom. *Il.* vol.1 p. 488, Eust. *Thess. Capt.* 80.26 y Erasmo *Ad.* 129 I, ii, 29. Reproducimos aquel testimonio que consideramos más ilustrativo:

- (3) Πρὸς Κρήτα κρητίζεις· ἐπὶ τῶν πρὸς τοὺς ὁμοίους ψευδομένων («*Hacer el cretense con un cretense*: sobre los que mienten a los que son iguales a ellos», Macar. VII 35).

Por lo que respecta a las fuentes literarias que transmiten la paremia, estas son Polibio (8.19.5) y Plutarco (*Aem.* 23.10-11 y *Lys.* 20.2).

Dado que esta paremia consiste en una prolongación de la anterior, no repetiremos la información sobre su origen y uso general del apartado precedente. Además, los testimonios muestran que, al igual que en el caso de κρητίζειν, poseía un indiscutible sentido peyorativo al aludir a los habitantes de Creta como gentes falaces que tratan con personas de su misma condición.

Spyridonidou-Skarsouli (1995) ha sugerido que la paremia habría influido en ἀλωπεκίζειν πρὸς ἑτέραν ἀλώπεκα¹⁸, produciendo una forma más breve y reciente, ἀλωπεκίζειν πρὸς ἀλώπεκα¹⁹. Sin embargo, la autora se inclina por considerar la forma abreviada como la original, ya que la extendida constituye un trímetro yámbico, por lo que se trataría de una adaptación insertable en el esquema métrico del trímetro. Esta misma autora explica que el origen de ἀλωπεκίζεις πρὸς ἀλώπεκα se encuentra en la costumbre de utilizar la figura del zorro para aludir a personas astutas y traicioneras, un comportamiento considerado típico de este animal.

Existen otras expresiones con el mismo sentido que nuestra paremia, en algunos casos con una disposición paralela, como πρὸς Κᾶρα καρίζεις²⁰, sobre la mala reputación de las gentes de Caria y cuyo significado era «engañar» (Göbel, 1915). También puede resaltarse la paremia ὁ Κρήτης τὸν Κρήτα²¹, que aludía al trato de gentes perversas entre sí.

¹⁸ «Zorreas con otra zorra».

¹⁹ «Zorreas con una zorra»; Zen. I 70, Diogenian. II 17, Diogenian. I 32, Greg.Cypr. I 40, Macar. I 91, Apostol. II 30.

²⁰ «Haces el cario con un cario»; Coll. Bodl. 794, Diogenian. VII 65, Macar. VII 36, Apostol. XIV 98, Sud. n 2717.

²¹ «El cretense al cretense»; Zen. *Ath.* V 53, Diogenian. VII 31, Apostol. XII 61, Erasmo *Ad.* 126: I, ii, 26.

3.3. Κρής πρὸς Αἰγινήτην: «cretense con egineta»

La paremia solo se documenta en fuentes eruditas: Zen. *Ath.* V 53, Diogenian. V 92 (# Apostol. X 6), Macar. V 28, Erasmo *Ad.* 127 I, ii, 27. Reproducimos el testimonio que consideramos más ilustrativo:

- (4) Κρής πρὸς Αἰγινήτην· ἐπὶ τῶν πανουργία χρωμένων πρὸς ἀλλήλους λέγεται («*Cretense con egineta*: se dice sobre quienes usan su astucia recíprocamente», Diogenian. V 92).

En la Antigüedad, la isla de Egina, al igual que Creta, fue un próspero centro comercial y manufacturero. Müller (1817) sostiene que las alusiones de los poemas homéricos a los mercaderes semibárbaros (como cretenses o fenicios) mediante el término ἔμπορος podrían haber incluido también a los eginetas, una tesis reforzada por testimonios literarios como el de Pausanias (8.5.8), donde se evidencia que la faceta comerciante de los habitantes de Egina era lo suficientemente antigua como para engarzarse con la leyenda. De este modo, las actividades económicas de las gentes de la isla se orientaban hacia el comercio de artículos pequeños (Spyridonidou-Skar-souli, 1995), destacando el testimonio de Hesiquio (α 1690) y Estrabón (8.6.16) sobre cómo las mercancías menores recibían el nombre de «eginetas» y los salarios bajos eran llamados Αἰγιναία ἐμπολή, precisamente debido a su negocio con productos menores (grano, golosinas, miel). Este fenómeno es el que, según Müller (1817), habría originado la paremia ὁ Κρής πρὸς Αἰγινήτην, que para este autor es mucho más conocida que ὁ Κρής πρὸς Κρήτα, con el mismo sentido.

No obstante, parece que en un principio los habitantes de Egina, al igual que los de Creta, destinaron sus barcos a empresas piráticas (Müller, 1817), a menudo dirigidas por personas adineradas en beneficio de otras más humildes. El fenómeno, según Tucídides (1.5.1), reportaba a sus organizadores una cierta fama y prestigio. También Demóstenes da cuenta de tales prácticas (53.6) al narrar cómo Nicóstrato, un hombre denunciado, fue capturado y vendido en Egina mientras perseguía a unos esclavos fugitivos.

De esta manera, el origen del proverbio podría encontrarse en el potencial peligro que implicaría comerciar con las astutas gentes de Egina desde la Antigüedad, quienes engañarían con la misma habilidad que los cretenses y a quienes sería difícil burlar. Así, la expresión habría terminado conformando una paremia que hiciera alusión a quienes tratan con

deshonestidad a personas tan deshonestas como ellos mismos (Göbel, 1915). No obstante, Lelli (2021) también atribuye su origen a la adscripción de los eginetas al bando de los enemigos tradicionales de Atenas.

Con idéntico sentido y estructura a los de nuestro proverbio encontramos otras expresiones, como (5), donde la relación entre sirios y fenicios aparece como paralela a la de cretenses y eginetas:

- (5) Σύροι πρὸς Φοίνικας· ἐκάτερα τὰ ἔθνη διαβάλλονται ὡς πανοῦργα· ἢ ὅτι ἐκάστοτε δι' ἔχθρας εἰσὶ («*Los sirios con los fenicios*: cada uno de los dos pueblos tiene la mala fama de ser malvados; quizá porque siempre tienen enemistades», Diogenian. VIII 19).

La fama de desleales de los fenicios provocó que expresiones como φοινικίζω²² se documenten con un sentido negativo (Amado Rodríguez, 1995). Tal caracterización aparece ya en la *Odisea*, donde se narra cómo unos comerciantes fenicios secuestraron al porquero Eumeo con engaños (*Od.* 15.403-484), un fenómeno que, según De Souza (1999), muestra cómo en la Antigüedad se consideraba como más honorable el ser pirata que comerciante²³.

Por lo que respecta a otros pueblos, cabe destacar que tesalios, locrios, egipcios y libios también gozaron de una mala reputación en la Antigüedad. Así, sobre los tesalios contamos con la expresión Θετταλῶν σόφισμα / Θετταλικὸν σόφισμα²⁴, cuyo origen varía según cada colección: se achacan desde causas «históricas» (Menón²⁵, un mercenario tesalio de Ciro el Joven, se pasó al bando de su hermano Artajerjes)²⁶ hasta religiosas (un tesalio incumplió un oráculo)²⁷ (García Romero, 2022). En cuanto a los locrios, el origen de la paremia Λοκρῶν σύνθημα²⁸ se liga a dos motivos: la ruptura, por parte de los locrios del golfo de Corinto, de los acuerdos con los pueblos del Peloponeso y su alianza con los Heraclidas (Plb. 12.12a) o el incumplimiento, por parte de los locrios del sur de Italia, de los acuerdos

²² Gal. 12.249, Luc. *Pseudo*1. 28. A pesar de que Polibio (1.80.6) lo documenta simplemente con el sentido de «hablar fenicio», la expresión aludía a una práctica sexual considerada como depravada y homóloga de λεσβιάζειν (Amado Rodríguez, 1995).

²³ *c.f.* *Od.* 8.159-164.

²⁴ «Artimaña de tesalios» / «artimaña tesalia»; Zen. IV 29, *App. Prou.* III 20 y IV 93.

²⁵ Es imposible que Menón originara la expresión, pues aparece ya recogida en E. *Ph.* 1407-1408, representada en el 410 a. C., mientras que la expedición de Ciro el Joven tuvo lugar en el 401 a. C. (García Romero, 2022).

²⁶ *App. Prou.* IV 93.

²⁷ Zen. IV 29 y *App. Prou.* III 20.

²⁸ «Pacto de locrios», Zen. IV 97 (# Zen. *Ath.* II 3).

con los sicilianos (Mariño Sánchez-Elvira & García Romero, 1999). Por último, la imagen negativa de los egipcios se documenta también en testimonios como Δεινοὶ πλέκειν τοὶ μηχανὰς Αἰγύπτιοι· ἐπὶ τῶν σφόδρα κακουργοτάτων· τοιοῦτοι γὰρ οἱ Αἰγύπτιοι²⁹, una reputación extendida a los libios a través de expresiones como ἀεὶ φέρει τί Λιβύη καινὸν κακόν³⁰ / ἀεὶ φέρει τι Λιβύη κακόν³¹.

3.4. Ὁ Κρήης τὴν θάλασσαν: «el cretense el mar»

La paremia se transmite en varias fuentes eruditas: Zen. V 30 (# Zen. *Ath.* II 17), Coll. Bodl. 702 (# Diogenian. III 41, Sud. o 120), Apostol. XII 57, Hsch. o 493, Phot. o 189, Eust. ad Hom. *Il.* vol.1 p. 487, Aristid. Sch. 138.4, Paus.Gr. o 14. De todos estos testimonios, reproducimos aquel que consideramos más ilustrativo:

- (6) Ὁ Κρήης τὴν θάλασσαν· Ἐπεὶ οἱ Κρήτες ναυτικώτατοι λέγεται ἡ παροιμία ἐπὶ τῶν ἐν οἷς διαφέρουσι ταῦτα φεύγειν προσποιουμένων («*El cretense el mar*: ya que los cretenses son los más experimentados en la navegación se dice el proverbio sobre los que fingen evitar aquellas cosas en las que más se distinguen», Coll. Bodl. 702).

Las fuentes literarias que presentan la paremia son Alcman (*fr.inc.auct.* 164a-b Davies), Alceo (*fr.inc.auct.* 15 Voigt), Éforo (*FGH* 70.F149 Jacoby), Estrabón (10.4.17, 10.41), Aristides (*Or.* 3.82-83), Libanio (*Ep.* 491) y Aristóneto (*Ep.* 2.18).

Una vez más, los testimonios evidencian un empleo peyorativo de la expresión, que señalaría a las gentes de Creta como mentirosos prototípicos. Göbel (1915) atribuye su origen a la pericia marinera cretense, muy superior a la ateniense y presente tanto en fuentes paremiológicas antiguas como en algunos testimonios literarios³². De hecho, tal capacidad fue representada desde tiempos míticos (Bühler, 1982-1999) al vincularse con la

²⁹ «Los egipcios son terribles en urdir artimañas: sobre quienes son muy perversos; pues los egipcios son así»; Zen. III 37.

³⁰ Ἀεὶ φέρει τί Λιβύη καινὸν κακόν· ἐπὶ τῶν κακουργοτάτων, καὶ ἀεὶ προσεξευρισκόντων νεώτερόν τι κακόν («*Libia siempre produce algún nuevo mal*: sobre quienes son muy perversos, y siempre andan inventando además algún mal más nuevo», Zen. II 51).

³¹ Ἀεὶ φέρει τι Λιβύη κακόν· ἐπὶ τῶν προσεξευρισκόντων ἀεὶ νεώτερόν τι κακόν καὶ κακούργων («*Libia siempre produce algún mal*: sobre siempre andan inventando además algún mal más nuevo y actuando pérfidamente», Diogenian. I 68). Tanto en el caso de esta expresión como de la anterior, se trata de deformaciones a partir de Aristóteles y Plinio (ἀεὶ φέρει τί Λιβύη καινόν), que aludirían a la creencia en la Antigüedad de que en África surgían seres nuevos de la unión de diferentes especies (García Romero, 2022).

³² Como en la expresión *uasti dominatrix freti* (Sen. *Phaedr.* 85), aplicada a Creta.

guerra y la piratería, de manera que Heródoto (1.71.2-5) y Tucídides (1.4) muestran al legendario rey Minos como conquistador de las Cícladas y exterminador de la piratería en el Egeo³³. No obstante, aunque la tradición de la talasocracia cretense tuviera una base real cuya herencia llegó hasta los siglos posteriores, es difícil fijar una fecha concreta para el nacimiento de la piratería cretense debido a la ausencia de testimonios directos de época clásica, lo que impide conocer si este fenómeno fue una novedad que incorporó la época helenística (Brulé, 1978).

Por otra parte, se atestigua una tradición (Hsch. o 493³⁴, Phot. o 189³⁵) que achacaba el origen de la paremia a las desventuras de un cretense que, tras naufragar y ver después el mar en calma, se dirige a él aludiendo a su naturaleza mutable. Sin embargo, Mariño Sánchez-Elvira & García Romero (1999), siguiendo la tesis de Bühler (1982-1999), señalan que esta explicación, tan diferente a las demás, se debería a un error de transmisión textual con otro proverbio muy similar, pues ambos aparecen seguidos en la colección Atos (Zen. *Ath.* II 17 y II 18, respectivamente): ὁ Σικελὸς τὴν θάλασσαν³⁶. Como explica García Romero (2020), la paremia se aplicaba a quienes no cometían dos veces el mismo error.

Puede mencionarse otra expresión con un sentido parecido al de nuestro proverbio, Ἑρμῆς ἀμύθητος³⁷ o Ἑρμῆς ἀμύθητος³⁸. Esta paremia se

³³ Según Dueck (2004) la paremia mostraría una característica de los habitantes de Creta en época minoica, cuando ejercían un efectivo control sobre las aguas que circundaban su isla, un fenómeno plasmado en la talasocracia del rey Minos (Th. 1.4). Sin embargo, el hecho de que Dueck solo se base en un relato mítico de Tucídides y de que no aporte ningún otro dato que apoye tal datación, hace que nos resistamos a ubicarlo en una época tan arcaica y legendaria, máxime cuando desde el siglo v a. C. las duras condiciones de vida empujaron a los cretenses al mar a través de la piratería, controlando así parte del Egeo.

³⁴ Ὁ Κρής τὴν θάλατταν· ὡς Κρητὸς ἐν θαλάττῃ χειμασθέντος, εἶτα προσγαληνῶσαν αὐτὴν ἰδόντος «Εἴ σε μὴ ᾔδειν, ἐπίστευσα ἂν ὡς ἀληθευούσῃ» εἰπόντος («*El cretense el mar*: como un cretense que, tras ser víctima de una tempestad en el mar, cuando después vio que se calmó, dijo: "Si no te hubiera conocido, habría creído que decías la verdad"»).

³⁵ Ὁ Κρής τὴν θάλασσαν· <***> ἰδὼν γὰρ αὐτὴν γαληνίζουσιν ἔφη· «εἰ μὴ ᾔδειν σε» («*El cretense el mar*: <***> pues, tras verlo calmado, iba diciendo "si no te hubiera conocido"»).

³⁶ Ὁ Σικελὸς τὴν θάλασσαν. Ὁ Σικελὸς, ὡς φασιν, Zen. V 51 — L. 2. ἐπὶ τῆς πέτρας. — 3. θάλατταν. — 4. θάλεις, σῦκα θέλεις («*El siciliano el mar*. El siciliano, como dicen, Zen. V 51 — L. 2. sobre unas rocas. — 3. mar. — 4. quieres, quieres higos», Zen. *Ath.* II 18). La explicación completa al proverbio se encuentra en Zen. V 51: Ὁ Σικελὸς τὴν θάλασσαν· Σικελὸς, φασιν, ἔμπορος σῦκα ἄγων ἐναυάγησεν· εἶτα ἐπὶ πέτρας καθήμενος, καὶ ὁρῶν τὴν θάλασσαν ἐν γαλήνῃ, ἔφη, οἶδα ὃ θέλει· σῦκα θέλει («*El siciliano el mar*: cuentan que un siciliano, un comerciante que llevaba higos, naufragó. Después, sentado sobre una roca y viendo el mar en calma, iba diciendo "sé lo que quiere: quiere higos"»).

³⁷ «Hermes mudo»; Erasmo *Ad.* 1910 II, x, 10.

³⁸ «Hermes no iniciado»; Diogenian. IV 63, Greg.Cypr. III 19, Coll. Bodl. 428.

aplica con ironía a quienes fingen ser inexpertos en una materia que dominan, de la misma forma que Hermes es el protector de la elocuencia y del conocimiento. Por su parte, Bühler (1982-1999) establece una vinculación con ὁ Σκύθης τὸν ἵππον³⁹ debido a su construcción formal similar, ya que el étnico aparece en nominativo singular y se elide el verbo. Sin embargo, su significado es ligeramente diferente, pues en este caso se aplica a quienes fingen que les desagrada algo que, en realidad, disfrutaban (Mariño Sánchez-Elvira & García Romero, 1999).

3.5. Οἱ Κρήτες τὴν θυσίαν: «los cretenses el sacrificio»

La paremia solo se documenta en fuentes eruditas: Zen. V 50, Zen. Ath. II 7, Coll. Bodl. 719, Diogenian. VII 5 (= Apostol. XII 41), Sud. οἰ 83 y Erasmo Ad. 2082 III, i, 82. De estos testimonios, reproducimos aquel que consideramos más ilustrativo:

- (7) Οἱ Κρήτες τὴν θυσίαν· Ἀγαμέμνων, ὥς φασι, χειμασθεὶς κατηνέχθη εἰς Κρήτην, καὶ ἀναβὰς εἰς τὸ Πολυρόρηιον, θυσίαν ἐπετέλει. Ἐν τούτῳ δὲ οἱ αἰχμάλωτοι τὰς ναῦς ἐνέπηρσαν· οἱ ἀπαγγελθέντος αὐτῷ, μεσούσης τῆς θυσίας, τὸ μὲν καίόμενον ἱερεῖον καταλιπεῖν λέγεται, ἐλθεῖν δὲ πρὸς θάλασσαν ταραχθέντα, καὶ μίαν μόλις εὐρόντα ναῦν, ἐπ' αὐτῆς ἀναχθῆναι, πολλὰ καταρασάμενον τοῖς τὴν χώραν οἰκοῦσιν. Ὅθεν εἴ ποτε ταραχώδης θυσία γένοιτο, Κρητικὴν καλεῖσθαι («*Los cretenses el sacrificio*: según dicen, Agamenón, tras ser víctima de una tempestad, fue llevado a Creta, y, tras subir al Polirrenio, estuvo realizando un sacrificio. Pero, mientras tanto, los prisioneros incendiaron las naves. Tras serle anunciado [esto], se dice que, encontrándose el sacrificio a la mitad, abandonó a la víctima mientras se quemaba y, turbado, marchó hacia el mar y, tras encontrar apenas una nave, sobre la que se hizo a la mar, maldijo mucho a los habitantes del país. Por lo cual, si alguna vez se produce un sacrificio turbulento, se le llama cretense», Zen. V 50).

Todas las fuentes que transmiten la paremia (excepto Zen. Ath. II 7, que solo presenta el lema) atribuyen su origen a una narración en la que Agamenón, tras naufragar en Creta por una tormenta, comenzó a hacer un sacrificio. Sin embargo, en mitad del ritual, le fue anunciado que los cautivos

³⁹ ὁ Σκύθης τὸν ἵππον· ἐπὶ τῶν κρύφα τινὸς ἐφιεμένων, φανερώς δὲ ἀπωθουμένων καὶ διαπυόντων αὐτὸ εἶρηται ἡ παροιμία. Μαρτυρεῖ δὲ καὶ Πίνδαρος λέγων· Ἄνδρες τινὲς ἀκκιζόμενοι Σκύθαι / νεκρὸν ἵππον στυγέοισιν λόγῳ κτάμενον ἐν / φάει· / σκυφὰ δὲ σκολιούς γένυσιν ἀνδρόεσσιν πό- / δας ἡδὲ κεφαλὰς («*El escita el caballo*: el proverbio se ha dicho sobre quienes desean algo a escondidas, pero a la vista lo rechazan y lo desprecian. Y también lo atestigua Píndaro al decir: "Algunos hombres escitas, mientras fingen, / detestan de palabra el cadáver de un caballo que permanece a la luz, / pero de manera subrepticia con bocas torcidas le despellejan los pies y la cabeza"», Zen. V 59).

que traía (debe suponerse que de Troya) habían incendiado sus naves. El rey, tras correr hasta la playa, se embarcó en la única nave que quedaba intacta y, mientras se marchaba, maldijo a los habitantes de la isla, a pesar de que ellos no hubieran sido los responsables de la interrupción del sacrificio. Por tanto, la expresión se aplica a quienes perturban e interrumpen a los que realizan sacrificios (Göbel, 1915).

Sin embargo, Mariño Sánchez-Elvira & García Romero (1999) subrayan cómo ninguna de las pocas fuentes que tratan el desembarco de Agamenón en Creta por una tempestad en su regreso de Troya⁴⁰ aluden al sacrificio. Además, la explicación proporcionada por los testimonios eruditos carece de ningún sentido, ya que Agamenón se enfurece con los cretenses, aunque los responsables del incendio son sus prisioneros. Ante tal incongruencia, Bühler (1982-1999) sugirió que no se estuviera aludiendo a los insulares de ese momento, sino a los cautivos troyanos o futuros habitantes de la isla.

Por su parte, García Romero (2020) sigue a Dobesch (1962) y al propio Bühler (1982-1999) al afirmar que, en origen, la paremia no se vincularía con el relato del sacrificio inacabado de Agamenón en Creta, sino que tal explicación habría sido invención de algún erudito antiguo, quien habría ideado un origen mítico para la paremia cuando, en realidad, esta simplemente aludiría a alguna característica destacada y representativa de algún tipo de sacrificio cretense. De este modo, es posible que las fuentes eruditas tengan razón al sostener que el proverbio se refiere a un ritual interrumpido, aunque la ausencia de ejemplos donde aparezca empleado en un contexto literario concreto impide una afirmación certera. En cualquier caso, Bühler (1982-1999) señala que griegos y romanos siempre evitaron la interrupción de los sacrificios dadas sus terribles consecuencias, un fenómeno transmitido por pocas fuentes⁴¹.

Nikolaidis (1989) liga nuestra paremia a ῥόδιοι τὴν θυσίαν⁴², y Bühler (1982-1999) a ὁ Πέρσης τὴν θυσίαν⁴³. García Romero (2020) la asocia a diferentes expresiones: Λίνδιοι τὴν θυσίαν⁴⁴, pues Heracles instituyó en

⁴⁰ Como Veleo Patérculo (1, 1, 2), Esteban de Bizancio (λ 31), Diodoro (33.11) o Servio (*Aen.* 3.133). Bühler (1982-1999) también señala algún indicio de esta tormenta en *Od.* 4. 512-518.

⁴¹ La mayoría romanas, como Verg. *Aen.* 3.406-409 o Cic. *Brut.* 56.

⁴² ῥόδιοι τὴν θυσίαν· ἐπὶ τῶν ἐν τοῖς ἱεροῖς βλασφημούντων («*Los rodios el sacrificio: sobre los que andan blasfemando en lugares sagrados*», Diogenian. VII 96).

⁴³ ὁ Πέρσης τὴν θυσίαν· ἐπὶ τῶν λιπῶς θυόντων («*El persa el sacrificio: sobre quienes sacrifican con sencillez*», Macar. VI 43).

⁴⁴ Λίνδιοι τὴν θυσίαν· παροιμία ἐπὶ τῶν δυσφήμως ἱεουργούντων. Ἀπὸ Ἡρακλέους ἐν Λίνδῳ βοῦν ἀποσπάσαντος γεωργοῦ καὶ θοινησαμένου, τοῦ δὲ γεωργοῦ λοιδορουμένου αὐτόν. Ὅθεν καὶ

Lindo la tradición de insultarle mientras se hacían sacrificios en su honor; Λοκρικὸς βοῦς⁴⁵, sobre la astucia de los locrios ante la escasez sacrificial; Φασηλιτῶν θῦμα⁴⁶ y Καρικὸν θῦμα⁴⁷, sobre sacrificios característicos de estos pueblos; ο μῆλον Ἡρακλῆς⁴⁸ y Ἀγαμέμνωνος θυσία⁴⁹, donde se narran otras inmolaciones frustradas. Quizá a partir de esta última paremia, que alude a otro sacrificio interrumpido del rey de Micenas, se introdujera por contaminación a Agamenón en la explicación de οἱ Κρήτες τὴν θυσίαν, cuando en principio el rey no tenía relación con el origen de ese proverbio, y se creara la historia del sacrificio interrumpido en Creta.

Λίνδιοι κατὰ χρησμόν οὕτω θύουσιν Ἡρακλεῖ λοιδορούμενοι («*Los de Lindo el sacrificio*: proverbio sobre quienes van realizando actos sagrados de manera blasfema. A partir de Heracles, quien, tras arrebatarle una vaca a un labrador en Lindo y darse un banquete, estuvo siendo vituperado por el labrador. Por lo cual también los de Lindo según un oráculo hacen sacrificios a Heracles de este modo, mientras van vituperándolo», Zen. IV 95). También en Diogenian. VI 15 y Apostol. X 71.

⁴⁵ Λοκρικὸς βοῦς· ἐπὶ τῶν εὐτελῶν ἡ παροιμία τέτακται. Οἱ Λοκροὶ γὰρ ἀποροῦντές ποτε βοὸς πρὸς δημοτελῆ θυσίαν, σικύοις ὑποθέντες ξύλα μικρὰ καὶ σχηματίζαντες βοῦν, οὕτω τὸ θεῖον ἐθεράπευσαν («*Buey de Locros*: proverbio establecido sobre las cosas baratas. Pues los locrios en una ocasión andaban faltos de un buey para un sacrificio oficial, y, tras colocar unos leños pequeños debajo de unos pepinos y representar la figura de un buey, veneraron así al dios», Zen. V 5). También en Macar. V 66 y Apostol. X 78, Coll. Bodl. 620, Coll. Coisl. 314, Diogenian. VI 23, Plu. *Prou.* 24.

⁴⁶ Φασηλιτῶν θῦμα· ἐπὶ τῶν εὐτελῶν καὶ ἀναιμῶν λέγεται. Φασὶ γὰρ τοὺς Φασηλίτας ταρίχους τοῖς θεοῖς θύειν («*Sacrificio de faselitas*: se dice sobre [los sacrificios] baratos y no sangrientos. Pues dicen que los faselitas ofrendan a los dioses salazones», Zen. VI 36). También en Plu. *Prou.* I 72, Apostol. XVII 79, Coll. Bodl. 934, Phot. φ 78, Sud. φ 121.

⁴⁷ Καρικὸν θῦμα· ἐπὶ τῶν ὄσκακα μέλη θυόντων. οἱ γὰρ Κᾶρες κύνας ἱεουργοῦσι («*Sacrificio cario*: sobre quienes ofrendan miembros poco carnosos. Pues los carios ofrendan perros», Plu. *Prou.* I 73). También en Zen. *Ath.* III 104, Diogenian. II 98, Coll. Bodl. 523, Sud. κ 389.

⁴⁸ μῆλον Ἡρακλῆς· Ἀπολλόδωρος ἐν τοῖς περὶ θεῶν, ὅτι θύεται Ἀθήνησιν Ἡρακλεῖ ἀλεξικάκῳ ἰδίαζουσά τις θυσία. Τοῦ γὰρ βοός ποτε ἐκφυγόντος, ὃν ἐμελλον τῷ Ἡρακλεῖ προσάξει, μῆλον λαβόντας καὶ κλάδους ὑποθέντας τέσσαρας μὲν ἀντὶ σκελῶν, δύο δὲ ἀντὶ κεράτων, σχηματίσαι τὸν βοῦν καὶ οὕτω τὴν θυσίαν ποιήσασθαι («*Heracles una manzana*: Apolodoro en *Sobre los dioses* [dice] que en Atenas se celebra un peculiar sacrificio a Heracles protector de todo mal. Pues una vez, tras escaparse un buey que estaba a punto de ofrecerse a Heracles, tras coger una manzana y ponerle cuatro ramas en lugar de patas y [otras] dos en lugar de cuernos, formaron la figura de un buey y de este modo hicieron el sacrificio», Zen. V 22). También en *App. Prou.* III 93.

⁴⁹ Ἀγαμέμνωνος θυσία· ἐπὶ τῶν δυσπειθῶν καὶ σκληρῶν. Ἀγαμέμνωνος γὰρ θύοντος ἐν Τροίᾳ ἔφυγεν ὁ βοῦς καὶ μόλις ληφθεὶς ἤχθη («*Sacrificio de Agamenón*: sobre los que son difíciles de convencer y obstinados. Pues, mientras Agamenón estaba haciendo un sacrificio en Troya, el buey se escapó y a duras penas, tras ser cogido, fue llevado [de vuelta]», Zen. I 13). También en Diogenian. I 5, Macar. I 9 y Coll. Bodl. 5.

4. CONCLUSIÓN

Podemos afirmar que diferentes testimonios arcaicos, como la paradoja sobre la identidad cretense de Odiseo o el hexámetro de Epiménides, junto con las contribuciones de los propios cretenses en sus viajes por el Mediterráneo, propiciaron el nacimiento de un τόπος literario que fue explotado en las épocas siguientes, especialmente tras la revalorización del siglo IV a. C. de la cultura cretense por sus lazos con Esparta.

La faceta que más exploraron las paremias fue precisamente su carácter falaz y poco confiable: *πρὸς Κρήτα κρητίζεις*⁵⁰ se aplicaba a los embusteros que trataban entre sí, tal y como harían los habitantes de Creta entre ellos; *Κρής πρὸς Αἰγινήτην*⁵¹ tenía el mismo sentido que el ejemplo anterior, pues los eginetas gozaban de una consideración pareja a la de los cretenses; *ὁ Κρής τὴν θάλασσαν*⁵² aludía a la costumbre cretense de fingir no conocer el mar a pesar de habitar en una isla. Tal reputación provocó que fueran culpabilizados de sucesos en los que no tenían ninguna responsabilidad, como en *οἱ Κρήτες τὴν θυσίαν*⁵³ por parte de Agamenón. Sin embargo, esta fama proverbial de las gentes de Creta ha llegado hasta nuestros días completamente alterada, pues en griego moderno se ha dejado paso a expresiones donde su bondad raya la candidez, como en *Κρητικέ χαριτωμένε, ὥς τὸ Μάϊ εἶν' ἡ χαρά σου*⁵⁴.

En definitiva, el análisis de las fuentes literarias y eruditas (paremiógrafos, lexicógrafos y escolios), apoyado sobre las históricas, nos ha permitido ahondar en la percepción popular y generalizada que los demás griegos tenían sobre los cretenses, llegando así a una mejor comprensión de las identidades y relaciones entre pueblos en la Antigüedad.

LISTA DE ABREVIATURAS

Coll. Bodl. = Colección Bodleiana (Gaisford, 1836, pp. 1-120).

Coll. Coisl. = Colección Coisliniana (Gaisford, 1836, pp. 121-154).

Diogen. Vind. = Diogeniano, manuscrito de Viena (Von Leutsch & Schneidewin, 1839-1851 II, pp. 1-52).

Erasmus *Ad.* = *Adagios* de Erasmo (Saladin, 2010).

⁵⁰ «Hacer el cretense con un cretense».

⁵¹ «Cretense con egineta».

⁵² «El cretense el mar».

⁵³ «Los cretenses el sacrificio».

⁵⁴ «Cretense encantador, como mayo es tu alegría».

Eust. *Thess. Capt.* = *La toma de Tesalónica* de Eustacio de Tesalónica (Kyriakidis, 1961).

Greg. Cypr. Mosq. = Gregorio de Chipre, manuscrito de Moscú (Von Leutsch & Schneidewin, 1839-1851 II, pp. 93-130).

Schol. ad Aristid. = Escolios a Aristides (Dindorf, 1829).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, A. (1928-1935) *Suidae lexicon*. Vols 1-5. Leipzig: Teubner.

AMADO RODRÍGUEZ, M. T. (1995) «Verbos denominativos derivados de gentilicios y topónimos», *Myrtia*, 10, pp. 67-103.

BRULÉ, P. (1978) *La piraterie crétoise hellénistique*. Paris: Les Belles Lettres.

BÜHLER, W. (1982-1999) *Zenobii Athoi proverbia*. Vols 1-5. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

CRUSIUS, O. (1887-1895) *Plutarchi de proverbiis Alexandrinorum*. Leipzig: Teubner.

CUNNINGHAM, I. C. (2023) *Hesychii Alexandrini Lexicon*. Vol. 5. Berlin: De Gruyter.

DIELS, H. A. & KRANZ, W. (1951) *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Vol. 1. Berlin: Weidmann.

DOBESCH, G. (1962) *Die Sprichwörter der griechischen Sagengeschichte*. Tesis doctoral inédita. Universität Wien.

DUECK, D. (2004) «Bird's Milk in Samos. Strabo's Use of Geographical Proverbs and Proverbial Expressions», *Scripta Classica Israelica*, 23, pp. 41-56.

ERBSE, H. (1950) *Untersuchungen zu den attizistischen Lexika*. Berlin: Akademie-Verlag.

GAISFORD, T. (1836) *Paroemiographi Graeci*. Oxford: Oxford University Press.

GARCÍA ROMERO, F. (2020a) «Hacer el cretense proverbialmente», *Fortunatae*, 32, pp. 195-206.

GARCÍA ROMERO, F. (2020b) *Lechuzas a Atenas. Pervivencia hoy del refranero griego antiguo*. Madrid: Edaf.

GÖBEL, M. (1915) *Ethnica. Pars Prima: De graecarum civitatum proprietatibus proverbio notatis*. Vratislaviae: Faborke.

JACOBY, F. (1923-1958) *Die Fragmente der griechischen Historiker*. Leiden: Brill.

KYRIAKIDIS, St. (1961) *Eustazio di Tessalonica. La espugnazione di Tessalonica*. Palermo: Istituto Siciliano di studi bizantini e neoellenici.

LATTE, K. (1953) *Hesychii Alexandrini Lexicon*. Vols. 1-2. Berlin: De Gruyter.

- HANSEN, P. A. (2005) *Hesychii Alexandrini Lexicon*. Vol. 3. Berlin: De Gruyter.
- HANSEN, P. A., & CUNNINGHAM, I. C. (2009) *Hesychii Alexandrini Lexicon*. Vol. 4. Berlin: De Gruyter.
- LELLI, E. (2021) *Proverbi, sentenze e massime di saggezza in Grecia e a Roma. Tutte le raccolte da Pitagora all'Umanesimo*. Milano: Bompiani.
- LÓPEZ GRAÑA, V. (2019) *Las expresiones proverbiales en la Orestea de Ésquilo*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid.
- MARIÑO SÁNCHEZ-ELVIRA, R. M. & GARCÍA ROMERO, F. (1999) *Proverbios Griegos. Menandro. Sentencias*. Madrid: Gredos.
- MILLER, E. (1868) *Mélanges de littérature grecque*. Paris: L'imprimerie Impériale.
- MOVELLÁN LUIS, M. (2015) *La crónica troyana de Dictis de Creta*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid.
- MÜLLER, K. O. (1817) *Aegineticorum liber*. Berlin: Libraria Reimeriana.
- NIKOLAIDIS, T. (1989) «Οι Κρήτες στην αρχαία και νεότερη Ελληνική ποροιογραφία», *Ariadni*, 5, pp. 399-406.
- PAGE, D. L. (1991) *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- PERRY, B. E. (1952) *Aesopica*. Vol. 1. Urbana: University of Illinois Press.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (2018) «¿Mienten los cretenses?». En: Martínez Manzano, T. & Hernández Muñoz, F. G. (eds.) *Del manuscrito antiguo a la edición crítica de textos griegos: homenaje a la prof^a Elsa García Novo*. Madrid: Dykinson, pp. 271-280.
- RUTA, A. (2020) *Il libro I dell'Epitome proverbiorum di Zenobio*. Alessandria: Edizioni Dell'Orso.
- SALADIN, J. C. (2010) *Les Adages d'Érasme*. Paris: Les Belles Lettres.
- SPYRIDONIDOU-SKARSOULI, M. (1995) *Der erste Teil der fünften Athos-Sammlung griechischer Sprichwörter*. Berlin: De Gruyter.
- THEODORIDIS, C. (1982) *Photii Patriarchae Lexicon*. Vols. 1-3. Berlin: De Gruyter.
- VAN DER VALK, M. (1971) *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*. Vol. 1. Leiden: Brill.
- VOIGT, E. M. (1971) *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Gennep.
- VON LEUTSCH, E. L. & SCHNEIDEWIN, F. W. (1839-1851) *Corpus paroemiographorum Graecorum*. Vols 1-2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- WEST, M. L. (1966) *Hesiod. Theogony*. Oxford: Oxford University Press.

Fantasmes de Virgili: el poeta i el poder a *La mort de Virgili*, de Hermann Broch

ETNA MIRÓ
Universitat de Barcelona

1. PROLEGOMEN: QUÈ ÉS UN CLÀSSIC?

Abans de començar, aturem-nos en el prolegomen. Un prolegomen inevitable, essencial, un prolegomen que ens duu a orbitar la idea de clàssic. Potser és un prolegomen ja *clàssic* el de pensar al voltant d'aquest concepte, però, si actuem així, no ho fem moguts per cap pretensió ociosa d'abundar en la complexitat del terme. Ans al contrari, cal que ens quedem a la superfície, en la seva connotació immediata, més directa. I quina és? Quin és el sentit de dir que un autor és *clàssic*, quan el pensem sense l'escreix de problemàticitat inherent a la disciplina acadèmica?

La resposta és que un clàssic és un autor madur, un autor que ha assolit un grau singular de maduresa pel que fa al pensament, l'estil i la llengua. Evidentment, aquesta no és una idea desproveïda d'una història concreta, sinó fruit d'una textura ideològica particular, situable i qüestionable. Així, doncs, d'entrada, sembla fàcil associar la idea de classicitat amb la de maduresa, tal com ho fa Thomas Stearns Eliot, perquè, precisament, podríem dir que el clàssic és l'obra que fa millor allò que les altres han fet simplement bé, imperfectament molt bé o de manera perfectament notable¹.

¹ Eliot cristal·litzà aquest concepte de la següent manera en el seu paradigmàtic assaig «What is a Classic?», escrit el 1944: «If there is one word on which we can fix, which will suggest the maximum of what I mean by the term "a classic", it is the word *maturity*. [...] A classic can only occur when a civilization is mature; when a language and a literature are mature; and it must be the work of a mature mind. It is the importance of that civilization and of that language, as well as the comprehensiveness of the mind of the individual poet, which gives the universality» (Eliot, 1957, pp. 54-55).

I si bé és evident que, en una discussió sobre el concepte de classicitat, estintolar-se només en l'opinió d'Eliot, tan connotada, és poc rigorós i temerari, no és menys cert que, com a punt de partida d'una polèmica, és ideal, atès que ens indica quelcom indiscutible: Virgili és un nòdul de legitimació.

El fet mateix que Eliot —per a defensar la seva posició, altament ideològica, sobre una civilització europea occidental homogènia descendent de l'aliatge entre l'Església i l'Imperi romà— recorri a Virgili denota, encara que sigui des d'una òptica profundament interessada, la rellevància del poeta clàssic². Res no carrega tant el concepte de clàssic com el crèdit que cada obra és capaç de donar. Així, doncs, en el gest de lectura de Virgili per part d'Eliot, amb vista a justificar la seva imatge d'Europa, el més important és que, precisament, per a enfortir la seva posició, empri Virgili com a una veu dominant, com a una veu que és capaç de sostenir, per a Eliot, una identitat europea.

Més enllà de les argumentacions que Eliot pugui fer sobre què és o què no és un clàssic, aquest gest de convocar Virgili com a fonament de maduresa sobre el qual alçar una idea de tradició literària occidental particular³ ja deixa en evidència el punt del qual té interès partir, és a saber: Virgili no només constitueix una referència cabdal per a comprendre el nostre món, sinó que la seva presència en aquest debat, amb la llarga ombra de legitimitat que projecta, proporciona un gran gresol on explorar els moviments ideològics que encobreixen tot acte d'escriptura, lectura i

² En aquest sentit, és interessant conèixer la lectura que en feu, temps després, John Maxwell Coetzee, des d'una posició molt diferent a la d'Eliot. Tot fent un plantejament que integra les turbulències que el debat sobre el clàssic i el cànon experimenta quan xoca amb les identitats no pas canòniques, sinó marginals, que reclamen una visibilització i es demanen si aquesta ha de ser bé a través d'un entroncament i d'una resignificació del cànon ja presentat, bé a través de l'establiment d'un cànon alternatiu, d'un plantejament eminentment històric, Coetzee situa amb precisió el gest d'Eliot respecte de Virgili com a l'intent de proposar-se, ell mateix, com l'hereu d'aquesta tradició legitimada, d'embeure's del seu prestigi: «What I want to stress instead is that, in reading the Aeneid in this way, Eliot is not only using its fable of exile followed by home-founding "In my end is my beginning" as the pattern of his own intercontinental migration —a migration that I do not call an Odyssey precisely because Eliot is concerned to validate the destiny-inspired trajectory of Aeneas over the idle and ultimately circular wanderings of Odysseus— but is also appropriating the cultural weight of the epic back to himself» (2002, p. 4).

³ Aquest és també el parer d'Eliot: «I shall distinguish between the universal classic, like Virgil, and the classic which is only such in relation to the other literature in its own language, or according to the view of life of a particular period» (1957, p. 55). Virgili se situa, segons Eliot, al mateix nivell de Shakespeare pel que fa la contribució a la maduració lingüística de la literatura del seu moment: «The maturity of a literature is the reflection of that of the society in which it is produced: an individual author —notably Shakespeare and Virgil— can do much to develop his language: but he cannot bring that language to maturity unless the work of his predecessors has prepared it for his final touch» (ibídem).

interpretació. La concepció d'allò que és un clàssic, el problema del clàssic literari, té també, per tant, la seva tradició teòrica i les seves turbulències internes i, tanmateix, si ens dedicuéssim a aprofundir-hi, trobaríem que les lectures que s'han fet de Virgili són el millor termòmetre social dels interessos que s'amaguen rere una visió o una altra⁴.

Per què Virgili té aquesta posició tutelar? Les respostes són moltes. Ara bé, per a fer possible la nostra aproximació a la qüestió, cal considerar la pervivència virgiliana a partir de termes tant intrínsecs com extrínsecs: d'una banda, la inesgotable bellesa formal del seu vers, que sembla brollar de l'exigència que l'orienta; de l'altra, els condicionants històrics que han jugat al seu favor a través de tota una sèrie de fonamentacions de la civilització europea que han comptat amb la seva obra com a argamassa aglutinadora del sincretisme essencial, subjacent al món occidental, entre paganisme i cristianisme⁵.

Virgili fou *afortunat*, en el sentit llatí del mot: els primers cristians salvaren el seu llegat a través de tot un seguit d'atzagaiades que creien demostracions de la seva pietat cristiana avançada als temps. Posteriorment, la tradició li dispensà un tracte privilegiat —mostra fefaent és la seva elecció, per Dante, com a guia a *l'Inferno* i *il Purgatorio*—. D'aquesta manera, Virgili, poeta de l'ordre, de les relacions harmòniques de les parts i del tot, esdevingué el poeta del destí comprès en la mesura humana, i el reguerol de la seva influència es feu inabastable⁶.

⁴ Fem confiança, de bell nou, al raonament d'Eliot quan encimbellà talment la figura de Virgili: «I think that we are conscious, in Virgil more than in any other Latin poet —for Catullus and Propertius seem ruffians, and Horace somewhat plebeian, by comparison— of a refinement of manner, springing from a delicate sensibility, and particularly in that test of manners, private and public conduct between the sexes» (1957, p. 62).

⁵ «No modern language can hope to produce a classic, in the sense in which I have called Virgil a classic. Our classic, the classic of all Europe, is Virgil [...] so we may think of Roman literature: at first sight, a literature of limited scope, with a poor muster of great names, yet universal as no other literature can be; a literature unconsciously sacrificing, in compliance to its destiny in Europe, the opulence and variety of later tongues, to produce, for us, the classic. It is sufficient that this standard should have been established once and for all; the task does not have to be done again. But the maintenance of the standard is the price of our freedom, the defence of freedom against chaos. We may remind ourselves of this obligation, by our annual observance of piety towards the great ghost who guided Dante's pilgrimage: who, as it was his function to lead Dante towards a vision he could never himself enjoy, led Europe towards the Christian culture which he could never know» (Eliot, 1957, p. 70).

⁶ Una font clau per tal de verificar aquest influx tan ampli del virgilianisme és l'antologia de Jan M. Ziolkowski & Michel C. J. Putman (2008), que reuneix tot un seguit de textos en ordre cronològic que testimonien la potent i contínua influència de Virgili des de l'època imperial romana fins al Renaixement.

Dins d'aquesta corrua d'homenatges, destaca la conceptualització ficcional de Virgili realitzada pel novel·lista austríac Hermann Broch a la seva obra *La mort de Virgili*. En aquesta novel·la —publicada el 1945, però concebuda el 1938, a la presó nazi, i escrita, a continuació, a l'exili—, Broch, tot convertint Virgili en protagonista de la seva història, dialoga amb la visió històricament vigent del poeta. Talment, a partir del Virgili que la tradició ens ha llegat —frontissa entre les dues èpoques, la pagana i la cristiana, que assenyalen el sorgiment del nostre món— l'obra de Broch ens ofereix un doble aiguavés productiu: una relectura de Virgili com a poeta i, alhora, l'aproximació a la idea moderna del que és un poeta.

Però, en l'univers creatiu de Broch, Virgili esdevé alguna cosa més que això i és justament per aquest escreix que ha transcendit la seva novel·la. No només és el símbol d'una transició històrica, sinó que emergeix com a l'estendard de la problemàtica amb la qual s'enfronta el creador, l'escriptor independent del nostre temps, és a dir, l'artista capficat en la integritat de l'art, obsessionat per la veritat a la qual ha de menar l'escriptura com a font de poder moral. Aquest és el Virgili personatge de Broch.

2. ROMA COM A ELECCIÓ

La tria de Virgili per part d'un autor com Broch no deixa de plantejar una interrogació —subtil, però insistent, una latència—, atès que la tradició llatina no era l'afinitat predominant en el seu context cultural.

En efecte, Broch, autor vienès, prové d'una tradició eminentment germànica i aquesta branca de la literatura europea sempre prengué l'avés de privilegiar el cantó grec sobre el romà, en particular durant el període de formació de la identitat nacional germànica, lligada, evidentment, al moviment literari de l'*Sturm und Drang*, el Romanticisme alemany, i al Classicisme de Weimar. En aquesta doble vessant que adoptà, en aquells moments, la literatura germànica, en el seu procés de constitució identitària diferencial de la literatura de la resta d'Europa, especialment de la literatura francesa, cal llegir el gust pel cantó grec com un veritable gest de bastiment de la personalitat pròpia. I, posteriorment, tot seguint aquesta mateixa línia, al llarg de la seva història, la literatura germànica moderna tendí a caminar sempre propera a l'hel·lenisme, sempre procliu a marginar les lletres llatines. I si bé això no és pas aplicable a l'època anterior al sorgiment de la clivella de perimetracions

nacionals que suposà el Romanticisme, sí que és cert que, més enllà d'aquest període, esdevé un tema carregat amb les connotacions del nacionalisme alemany. Així, doncs, es tracta d'una concepció que enfonsa les seves arrels en les profunditats d'altres camps i que, per descomptat, es manifesta desigualment, però que es fa present arreu del món germànic durant l'època de Broch. És més, hom pot dir que la percepció de Roma, per part de la intel·lectualitat de llengua alemanya, quan aquesta percepció ha estat més estretament depenent d'una definició i defensa nacionalistes, mai no ha estat amable. No en va, la tradició llatina és, tal com assenyala Ernst Robert Curtius, en el pròleg de 1954 a la seva obra de referència *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), un gresol comú durant l'Edat Medieval a l'Europa de signe llatí⁷. És, per tant, lògic que, malgrat les influències que en pervisquin a través de certes formes i usos, que la definició nacional passi, en el cas d'Alemanya, per la distància respecte d'aquest substrat. De fet, el parer general del públic alemany, quan s'embeu de les arrels de construcció nacional, és considerar la Roma antiga com a un poble sanguinari i brutal; en tot cas, tosc i llunyedà dels refinaments dels hel·lens, dels quals no venien a ser, al capdavant, a judici de la intel·lectualitat germànica, sinó una penosa degradació. Els exemples històrics en són prou coneguts: Gotthold Ephraim Lessing devaluava Virgili en pro d'Homer mentre que Johann Wolfgang von Goethe en parlava amb condescendència...⁸ Únicament

⁷ «Mi libro no es producto de un interés puramente científico, sino que nació de un espíritu preocupado por la preservación de la cultura occidental. Lo que con él pretendo es ayudar a comprender la tradición de esa cultura, en la medida en que se manifiesta en el campo literario; me he esforzado por poner de manifiesto su unidad en el espacio y en el tiempo, sirviéndome de métodos nuevos. En el caos espiritual de la época presente, se ha hecho necesario —y también posible— demostrar esa unidad de las tradiciones culturales de Occidente. Pero ello sólo puede realizarse partiendo de un punto de vista universal y la latinidad nos ofrece justamente ese punto de vista. El latín fue la lengua cultural de los trece siglos que median entre Virgilio y Dante. Sin ese trasfondo latino es imposible entender las literaturas vulgares de la Edad Media» (Curtius, 1998, p. 10).

⁸ «Applied more specifically to Vergil, the unfavorable comparisons of Greek and Roman produced such evaluations as Lessing's in the famous eighteenth chapter of *Laokoon*, which contrasts Homer's description of Achilles' shield with Vergil's portrayal of Aeneas' shield. The latter, Lessing argues, is so cold and tedious that it required all the poetic decoration that Vergil could muster to make it tolerable. In Vergil's works, he continues, "the witty courtier" ("der witzige Hofmann") with his glittering manners and obsequious allusions, is everywhere evident, but not the great genius who, trusting the inherent vigor of his work, disdains external means of rendering his material interesting. Goethe, for all his love of Rome, has astonishingly little interest in Vergil. In the standard compilation of Goethe's utterances on classical antiquity almost a hundred pages are devoted to Homer during the period 1766 to 1831; yet from the same sixty-five years fewer than ten

Friedrich von Schiller sembla receptiu a Virgili, i, així i tot, amb matisos rellevants⁹.

I, tanmateix, el segle xx suposà el ressorgiment de l'estudi i l'apreua-ment de la figura de Virgili a Alemanya. Les turbulències que experimentà el país i la conseqüent complicació que registrà la situació política anaren de bracet del redescobriment de la figura de Virgili:

My thesis is the following: the German rediscovery of Vergil, coming after a century of neglect or contempt, forms the basic starting- point of research into Vergil's poems during the Weimar Republic, that is to say between the two world wars. These studies and interpretations of German scholars who stood, as it were, on the shoulders of Heinze, Norden, and Leo, undertaken moreover amid the political and spiritual crises that bedeviled Weimar in the wake of the 1914-18 war, laid in their turn the basis for Vergilian studies world-wide throughout the century (Schmidt, 2008, p. 127).

Així doncs, podríem dir que Broch se sent atret no pas per la llatinitat de Virgili, sinó pel context històric en què aquesta figura es troba. Recordem l'altíssima tensió política sota la qual transcorre la vida del poeta: guerres civils consecutives i naixement de l'Imperi. La Roma de Virgili és una estàtua amb peus d'argila, el carnatge entre els seus fills n'és l'indici més diàfan. Congruentment, podem veure que la història ha convertit Virgili en l'expressió d'una circumstància específica que ressona amb força a la realitat política que viu Broch. Una situació de gran voltatge, així mateix, l'experimentada per l'autor de *La mort de Virgili*: després d'haver sortit de la Gran Guerra, que havia dessagnat Europa, haver de contemplar amb impotència l'ascens dels totalitarismes —autoconcebuts com a nous i mil·lenaris imperis— que acabà desembocant a la Segona Guerra Mundial.

pages on Vergil can be gleaned, and of those remarks most are condescending» (Ziolkowski, 1980, p. 4). Pel que fa, més en general, a la relació entre els intel·lectuals alemanys i la figura de Virgili, l'article de Theodore Ziolkowski és especialment útil i ple de detalls interessants, especialment les pàgines 3-6.

⁹ «Schiller was virtually the only major writer drawn to Vergil, largely because he felt temperamentally attuned to the Vergilian pathos. Indeed, Vergil was the only poet of classical antiquity with whose works he was reasonably familiar in the original. Pre dictably, when Schiller decided to render Vergil into German ottava rima, he chose Books II and IV of the Aeneid for his text. Schiller was not the only poet of that melodramatic age attracted by the Dido episode, which led a life of its own, divorced from the other books of the Aeneid, in eighteenth-century drama and opera. However, the history of the Dido theme in German literature amounts to a depressing catalogue of third-rate works. The deplorable record is relieved only by occasional unintentional humor, as when Frau von Stein after her break with Goethe seized upon the legend of the forsaken Carthaginian princess as a suitable plot through which she could render in dramatic form her bitterness at her faithless admirer» (ibídem).

Aquesta elecció, a més, té un altre tornaveu de significat. El gest d'escollir Virgili suposava una voluntat d'afiliació molt determinada en una tradició marcadament europea, allunyada de les dèries patriòtiques alemanyes en ús. Indiscutiblement, a un jueu opositor al nazisme —perseguit, empresonat, exiliat, com era Broch—, aquesta arrel germaniconacionalista havia de resultar-li especialment amarga en aquell moment. En qualsevol cas, Broch tingué la virtut de dotar a la seva novel·la d'un horitzó molt més ampli, d'un argument de caràcter europeu. L'escriptura de l'obra —esdevinguda, pràcticament en la seva totalitat, ja a l'exili, als Estats Units—, vehiculà, a la fi, tot un desplaçament conscient de Broch cap a l'europeisme militant.

No podem oblidar que, dins del virgilianisme, 1930 fou una data important: una Europa ja a les portes d'una nova catàbasi havia celebrat el bimil·lenari del naixement del poeta. No cal dir que les circumstàncies d'aquella commemoració eren especialment propenses al paral·lelisme històric: en plena dictadura de Mussolini, les celebracions foren emprades, en particular, per a ratificar la vinculació entre el poder de l'antiga Roma i el del nou imperi que es pretenia formar, un lligam que el règim feixista italià maldava per establir a tots els nivells. La visió sobre Virgili no era, per tant, en aquella situació, cap plantejament neutre, atès que la qüestió es trobava altament polaritzada a causa la seva instrumentalització per part del feixisme.

I, amb tot, la popularitat de la figura de Virgili es remuntava més enrere. El gran poeta llatí havia estat, des de sempre, una figura destacada de l'imaginari de l'Europa d'entreguerres i, a més, tal com hem vist, Broch i el conjunt de la intel·lectualitat de la seva generació compartien amb Virgili d'alguna manera, la veu de l'exili i la pèrdua. Els himnes de celebració triomfal d'Homer no podien acompanyar l'angoixa que sentien els intel·lectuals com Broch, enfrontats a una realitat política més i més hostil. Només Virgili, amb la seva languidesa fatalista, semblava copsar llurs sentiments d'ensulsiada.

L'interès renovat per la figura de Virgili naixia, per tant, d'una analogia típica: la Roma d'August marxant cap a l'Imperi, el 19 aC, i l'Europa de les dictadures avançant, a tota marxa, vers la Segona Guerra Mundial. Sengles repúbliques (la romana, la de Weimar) enfonsades per sengles guerres civils, destinades a cedir el terreny a l'adveniment de sengles imperis (el d'August, els de Hitler i Mussolini). La similitud era tan palesa que havia esdevingut un tòpic a la dècada dels trenta.

Per tant, l'elecció de Broch era el resultat inevitable d'un clima cultural, el del *Zeitgeist* angoixat, que omplia l'esperit de la intel·lectualitat humanista del temps. Diríem que Virgili estava de moda a l'hora d'il·lustrar la sensació de final d'època que tots els coetanis compartien.

3. UN VIRGILI DIFERENT

I, això no obstant, sí que hi ha quelcom que Broch fa de forma altra, és a dir, sí que té una visió diversa, singular, que converteix el seu Virgili en creació i no pas simple apropiació o mer mimetisme. El Virgili brochià qüestiona, en efecte, la monolítica figura tradicional de Virgili com a poeta al servei de l'Estat; per al cas, dels designis d'August, l'emperador.

Històricament, és innegable que l'*Eneida* fou emprada com a instrument de legitimació ideològica del nou imperi i del poder que ostentava. D'aquí, se'n va derivar el convenciment que Virgili era un poeta dominat o blegat a l'autoritat política d'August, afí a les seves reformes o, si més no, obedient. La seva col·laboració amb el règim semblava impossible de posar en dubte (potser no havia estat amic personal d'Octavi?). En definitiva, Virgili era comprès, bé com a un poeta nacional per alguns, bé com a un propagandista pels altres.

La novel·la de Broch té el valor de situar-se en aquesta esquerra per tal d'eixamplar-la i fer trontollar tota l'edificació de la imatge tradicional virgiliana. El punt de partida de l'obra, de fet, ja és el conflicte obert entre August i Virgili respecte del destí del manuscrit de l'*Eneida*. El poeta pretén que l'obra s'ha de cremar, perquè no la creu prou bona i tem que, llavors, serveixi per a mistificar, mentre que l'emperador està capficat en salvar-la, atès que sap que l'epopeia situa el seu llinatge i el del naixent Imperi Romà en l'herència mítica d'Enees i els herois troians. Broch imagina un Virgili combatiu, un poeta modern profundament compromès amb l'ètica del seu treball, que, en haver-se adonat de l'error que ha suposat la realització d'aquella obra, per a ser coherent amb ell mateix, ha decidit destruir-la.

La consegüent confrontació amb August esdevindrà el nòdul de *La mort de Virgili*. I el desenvolupament dialogístic d'aquest punt significatiu conduirà la novel·la a tractar ja no pas del totalitarisme entès com a un mal intrínsec, sinó del paper específic que ha de jugar l'artística dins de la conjuntura política i, més globalment, a considerar les relacions existents i possibles entre la literatura i l'Estat. En conseqüència, les preguntes

plantejades per *La mort de Virgili* no són certament menys vigent ara que fa vuitanta anys, quan Broch publicà la seva obra: quines són les relacions que ha de mantenir l'art amb el poder?, quina és la distància de la seva crítica i quina la de la seva complicitat?, existeix la neutralitat, o bé n'és la il·lusió dels covards?

La voluntat de cremar l'*Eneida* que expressa el personatge de Virgili és, en primer lloc, l'expressió d'una insatisfacció d'artista (l'obra no és prou bona)¹⁰, però, darrere d'aquesta façana, August llegeix perfectament una pulsio menys innocent¹¹. Qui pot endinsar-se tranquil en la mort sabent que el destí de la seva obra és la de ser reescrita pel poder que, alhora, paradoxalment, la convertirà en l'obra d'art més important i significativa de la història?

4. EL BATEC D'UN ARTISTA

És evident, per tot el que estem desgranant aquí, que el Virgili de Broch no és ni pretén ser un Virgili fidel a la història. Més enllà de qüestionar l'artificialitat del gest de la rèplica, que les novel·les històriques convencionals semblen fer sense gaire escrúpols, Broch és perfectament conscient que el Virgili històric ha esdevingut un pretext òptim per a abordar l'autèntic nucli irradiant de significat de la seva novel·la: l'angoixa de l'artista modern enfrontat al poder, que pretén subsumir la seva tasca.

El personatge de Virgili, doncs, és tan sols un recipient, un magnífic embolcall, per tal que la consciència d'artista de Broch treballi el dilema que el seu temps li presentava descarnat. El Virgili històric sols té importància com a trampolí: el Virgili que llegim és un abús del present, una llicència

¹⁰ «Der Cäsar nahm den Einwurf nicht zur Kenntnis: „Dein Werk ist Rom, und darum ist es Besitz des römischen Volkes und des römischen Staates, dem du dienst, wie wir ihm alle zu dienen haben [...] bloß das Ungetane gehört uns allein, vielleicht auch das Fehlgeschlagene und Erfolglose; was aber einmal wahrhaft getan ist, das gehört allen, das gehört der Welt [...] Cäsar, mein Werk ist ungetan; es ist erschreckend ungetan, und niemand will mir dies glauben!“» (Broch, 1976, p. 346). «El Cèsar no parà esment a aquesta objecció: “La teva obra és Roma i per tant pertany al poble romà i a l'Estat romà, el qual serveixes, com tots tenim l'obligació de fer [...] Tan sols les coses sense fer ens pertanyen a cadascun, potser també les coses fallides i infructuoses. Però allò que ha estat realment acomplert pertany a tothom, pertany al món. [...] Cèsar, la meua obra és sense fer. És terriblement incompleta i ningú no em vol creure!”» (Broch, 1989 II, p. 87).

¹¹ «Du weichst aus, Vergil; wer unrecht hat, verschanzt sich gerne hinter dem Willen der Götter; ich aber, ich habe noch niemals gehört, daß sie die Vernichtung öffentlichen Gutes anbefohlen hätten» (Broch, 1976, p. 342). «Fuges d'estudi, Virgili. A aquell qui no té raó li agrada escudar-se darrera la voluntat dels déus. Però jo no he sentit mai a dir que hagin ordenat la destrucció d'un bé públic» (Broch, 1989 II, p. 83).

poètica que vivifica tota l'obra. Aquesta és la gran màgia de la novel·la de Broch, allò que la fa encara tant singularment interessant: que Broch comprèn la història en el seu sentit més profund, és a dir, no com a preservació momificada del passat, sinó com a ús viu de l'ahir en un present que el crida amb urgència.

La novel·la, per tant, demana un terreny propi que és inherent a la seva naturalesa literària, ficcional, un règim de comprensió diferent de la graella amb què es judica la història¹². En aquest sentit, haver acceptat, a *La mort de Virgili*, el dictat de la història, hagués suposat sotmetre la creació de Broch a la camisa de força d'una imposició quan l'única veritat a la qual li ha de deure fidelitat la literatura és la veritat *humana* que conté tota obra, per al cas que ens ocupa, la que hom pot llegir a la novel·la de Broch. És aquesta llibertat d'imaginació, aquesta desafecció d'una veritat concebuda com a univocitat interessada d'un relat, que els règims totalitaris neguen precisament a l'art i, més en general, al pensament. El valor del llibre de Broch és, així, doble: d'una banda, suscita un qüestionament actiu, concret, del contingut socialment establert; de l'altra, aquest qüestionament ens arriba ja avançat per la forma, en demanar-nos per la distància que atorguem com a lectors a la literatura respecte de la història i fer-nos veure com aquesta distància és el jutge de la nostra capacitat d'imaginar un altre món que no sigui l'evident, és a dir, l'imposat per una certa ideologia.

En l'obra de Broch, allò que compta, doncs, no és la història, sinó la *història que l'autor ens explica*. La seva originalitat és pura consciència de l'art emancipat quan adopta el tòpic associat al seu temps i li dona un giratomb de maduresa i pregonesa. Talment, *La mort de Virgili* aconsegueix fer-hi ressonar, dins nostre, el crit d'angoixa d'una Europa saturnal que du el ventre ple dels fills que devora.

Com tots els escriptors, Broch acaba parlant d'ell mateix, de la seva missió com a artista i de les tensions que això li genera amb la seva època. L'obsessió amb la mort és vinculant. És una mort que es pot entendre triàdicament: com a la mort d'un individu (les divuit darreres hores de vida del

¹² Aquesta diferenciació necessària entre els deures de la història i els de la literatura juga un paper important a l'hora d'interpretar la decisió final de Virgili: fer a mans el seu manuscrit a August. En aquest sentit, si Broch decideix que Virgili no cremi l'*Eneida*, ho fa per un sentit narratiu, coherent dins la lògica de la seva història, i no pas obligat per la circumstància històrica que, efectivament, ens evidencia la conservació de l'*Eneida* com a llibre. Aquest aspecte d'interpretació del gest final de Virgili es troba desenvolupat en un article propi d'aquesta autora, en el qual també es tracta la condició hermenèutica del diàleg que s'esdevé entre Virgili i August (Miró, 2025).

Virgili brochià narrades per la novel·la), com a la mort d'una cultura i com a la mort d'una civilització. En aquest sentit, la mort és absoluta perquè beu del fracàs de l'obra de l'art. Broch entrellaça hàbilment aquests dos grans temes del novel·la en la figura de Virgili, que n'espren fins a l'última gota.

El dilema de l'artista està conceptualitzat d'aquesta manera pel Virgili que Broch imagina: ha de cremar l'*Eneida* o, ans al contrari, ha de lliurar-la a l'emperador August, que la hi reclama? La pregunta, emperò, va més enllà: qui té el poder de decisió en aquesta cruïlla? És Virgili lliure com a artista? Ho és l'emperador?¹³ O tots estem atrapats, condicionats, determinats, per les obligacions del rol social que ens ha caigut a sobre com a una llosa de la història?

Així, si, tal com ja hem vist, el moviment que defineix l'obra de Broch té un origen doble, també en té una doble repercussió: tot i ser la resposta a la imatge de Virgili que les celebracions dels anys trenta varen promocionar, alhora n'és una transformació productiva que enllaça íntimament no pas tan sols amb el seu temps, sinó universalment amb la sensibilitat de tots els intel·lectuals que han viscut l'ensorrament d'un ideal comú després d'haver desafiat orgullosament un poder tirànic. En efecte, l'obra actua, més enllà de les circumstàncies singulars del temps brochià, en el pla de l'elucidació de la psicologia de l'artista modern que posiciona la seva praxi des del convenciment íntim de l'autonomia de l'art així com a exorcisme de les pors respecte de la utilització i la utilitat de la creació en un context atziac.

¹³ «Ehrenvoll ist es für mich, o Cäsar, daß du mein Werk zum öffentlichen Gut erhebst, allein, ich darf behaupten, daß ich es nicht nur für den Leser, sondern zuerst für mich geschrieben habe, daß dies seine innerste Notwendigkeit war, und daß es mein Werk ist, über das ich nach meiner Notwendigkeit, wie sie mir von den Göttern bestimmt wird, verfügen muß und verfügen darf [...] Darf ich meinerseits Ägypten freigeben? darf ich Germanien von Truppen entblößen? darf ich den Parthern wieder die Grenze ausliefern? darf ich Roms Frieden wieder preis geben? Darf ich dies? nein, ich darf es nicht, und selbst wenn ich den Befehl der Götter hie zu erhielte, ich dürfte ihn nicht befolgen, obwohl es mein Friede ist und ich ihn erfochten habe, und es mein Werk ist...» (Broch, 1976, p. 342). «És un gran honor, oh Cèsar, que donis a la meua obra la categoria de bé públic, però goso dir que no el vaig escriure només per al lector, sinó, i en primer lloc, per a mi, que aquesta fou la meua necessitat més íntima i que és la meua obra, de la qual haig de disposar i puc disposar segons les meves pròpies necessitats, tal com m'ha estat determinat pels déus [...] És que jo puc deixar lliure Egipte per voluntat pròpia? Puc treure les tropes de Germània? Puc tornar les fronteres als parts? Puc tornar a exposar la pau de Roma? Puc fer-ho? No, no puc i, encara que en rebés l'ordre dels déus, no em seria permès d'obeir-la, per bé que sigui la meua pau i l'hagi conquerida i sigui la meua obra...» (Broch, 1989 II, pp. 83-84).

5. CONCLUSIONS: ENTRE L'*ENEIDA* I *LA MORT DE VIRGILI*

Per a reblar la nostra argumentació a favor de la interpretació essencial que Broch fa de la figura de Virgili i l'activació que la seva novel·la suposa de la potència que serva encara aquesta figura, ens sembla pertinent rompre una llança en defensa d'una lectura comparada d'ambdós textos.

Allò esplèndid de la gran literatura —és a dir, de la literatura amb alçada de clàssic—, és que les seves obres parteixen de si mateixes. Talment, l'*Eneida* i la novel·la de Broch s'esclareixen mútuament i mostren un punt de convergència al text brochià sense que la transformació de Broch traeixi en cap moment l'esperit de l'obra del poeta. En realitat, el perpetua amb l'única lleialtat real que hom pot deure a una obra: la de revelar la seva coherència en el nostre propi temps. Altrament dit, el diàleg que s'estableix entre una i l'altra és productiu perquè *La mort de Virgili* suposa una recreació, una transformació, una relectura interpretativa —lliure i, alhora, necessària— del text virgilià.

El fet que ambdós textos s'escriguessin en quadres històrics d'alguna manera anàlegs i que ambdós tractin llurs respectives realitats amb la intrepidesa que caracteritza els clàssics ens ajuda a comprendre'ls com a les tesselles complementàries d'una mateixa pulsio artística, d'un impuls que ens invita a aproximar-nos al problema de l'escriptor com a, essencialment, un problema ètic determinat per la seva relació amb el poder polític, com a un conflicte estructural que només admet gestions parcials i precàries dins d'un equilibri inestable. Les forces d'aquests dos pols —literatura i Estat—, indestruïbles i sempre en situació de xoc productiu, són, emperò, amplitissimament desiguals. En virtut de certs condicionaments historicosocials, algunes èpoques projecten el miratge d'una balançada en favor de la literatura (hom parla, aleshores, d'autonomia de l'art); altres temps, no obstant, posen de manifest tot el contrari (hom parla, aleshores, de la condició heterònoma de l'art, la ressaltem). En conseqüència, Broch, de forma subtil, expressaria en la seva novel·la allò que l'*Eneida* ja deia, tot actualitzant-ho per a uns contemporanis que sentien (que sentim) la mateixa angoixa que sentiren els lectors llatins, sense haver trobat encara resposta.

La fascinació que produeix l'*Eneida* és la de l'ambigüitat, és a dir, la d'una glòria on pesa més allò perdut que allò recuperat. La d'una victòria on la consciència enfonsada del que hem sacrificat pel camí aigüaleix la celebració i converteix el triomf en una necessitat adusta, tal com el caràcter

romà tradicional, reivindicat per August, volia. Sempre ressona l'amargor dels morts en el guany dels vius. I no sabrem mai quines batalles han estat perdudes o guanyades. De fet, fins i tot quan sentim que les hem guanyades, la sensació de pèrdua roman inalterable.

A *La mort de Virgili*, s'esdevé igual. La sensació és, també, la del fracàs del poder de l'art. El cas és que mai cap altra obra no havia estat tan franca respecte de l'impoder de la literatura, és a dir, de la seva incapacitat de canviar cap de les lògiques supradeterminades a través de les quals el món es desplega, furiós i implacable. Si l'obra de Broch és res, és sobretot això: honestetat sobre el paper, socialment secundari en termes de poder, de la literatura, cruesa sobre la seva impotència a l'hora de sacsejar una realitat que transcorre al marge de les seves protestes. És per aquest motiu que Virgili, finalment, entrega el manuscrit a August i cau en la deriva mística que ocupa tota la quarta part de l'obra. I aquesta és també la causa de què el passatge final de la novel·la ens submergeixi en el deliri de Virgili, en un joc amb el llenguatge que exemplifica, de forma mestrívola, l'arabesc al qual s'ha de lliurar qualsevol obra que hagi renunciat a respondre de la seva incapacitat per a canviar el món. No endebades, Broch deixà d'escriure ficció després de la publicació d'aquesta obra. D'aquesta manera, *La mort de Virgili* representà així també, tal com havia de ser *stricto sensu*, la mort literària del seu autor¹⁴.

¹⁴ Si bé el detall biogràfic no pot prendre's mai com a un vector substancial de l'anàlisi, no deixa de tenir la seva significació que *La mort de Virgili* sigui una novel·la de trencament per a l'autor en tant que escriptor. Efectivament, després de la seva publicació, Broch passarà a dedicar els seus afanys i esforços a un projecte sobre la psicologia de masses tot cercant un espai on el coneixement i la investigació intel·lectual conduïssin, de forma orgànica, a una actuació de caire pragmàtic. Com el mateix Broch expressà en una carta que envià a Hermann John Weigand el 2 de febrer de 1946: «However, when one is convinced, as I am, that in the world of today art no longer commands that dignified role which it once enjoyed (and will someday probably enjoy again), then it would have been an almost ridiculous gesture, a forced exaggeration, if I had put this view on exhibition and confirmed it by burning my book in public; it would have looked like a mania for originality at all costs. I resign myself to having left the book without its finishing touches because in this age of horror I could not afford to spend several additional years on a work which at each further touch would have become increasingly more esoteric. And I believe that with this book I have definitely finished my career as a poet. It seems to me that that is the utmost I was able to do for my conscience. This was, to be sure, a decision by no means lightly taken. For whoever has once been caught up in the current of art and moreover has come to master the technique of his profession (as I would claim for myself), has to muster a certain degree of courage to face such a farewell. It is a fairly painful farewell. It is not altogether simple, moreover, to change one's profession at the age of sixty. If I were to remain a "story-teller" I would certainly have an easy life ahead of me, with more assurance of success» (Weigand, 2023, p. 554).

A tall de conclusió, cal prendre esment que, tal com només passa en les grans obres, la relació de comparació que s'estableix entre l'*Eneida* i *La mort de Virgili* no és pas ni de servitud ni de còpia, sinó d'un diàleg que enriqueix mútuament els sentits singulars respectius que ens ofereixen ambdues obres. En la mesura que una és la resposta a una interpretació històricament determinada de l'altra, les dues obres prenen una altra dimensió mercès a la seva contraposició dialogada. Així, si l'*Eneida* se'ns fa propera gràcies a la comprensió que podem arribar a adquirir del dilema que hi infiltra Broch, *La mort de Virgili*, per la seva part, s'empodera amb una porció de l'aura mil·lenària de classicitat que envolta l'obra de Virgili. Podríem dir-ho d'una manera més senzilla, potser. Podríem dir senzillament que l'*Eneida*, sota la llum de *La mort de Virgili*, se'n revela encara més humana i que *La mort de Virgili*, sota la llum de l'*Eneida*, se'ns mostra com a un triomf literari encara més transcendent.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BROCH, H. (1976) *Der Tod des Vergil*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- BROCH, H. (1989) *La mort de Virgili*. Vols. 1-2. Barcelona: Edicions 62.
- COETZEE, J. M. (2002) «What is a classic?» En: Coetzee, A. J. M. *Stranger Shores: Literary Essays: 1986-1999*. New York: Viking, pp. 1-19.
- CURTIS, E. R. (1954²) *Literatura europea y Edad Media latina*. México. Fondo de Cultura Económica.
- ELIOT, T. S. (1957 [1944]) «What is a classic?». En: Eliot, T. S. *Poetry and Poets*. London: Faber & Faber. pp. 53-71.
- MIRÓ, E. (2025) «La experiencia hermenéutica del diálogo en *Der Tod des Vergil*, de Hermann Broch. En el 80º aniversario de la publicación de la novela», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 44, pp. 205-221.
- SCHMIDT, E. A. (2008) «The German Rediscovery of Vergil in the Early 20th Century (1900-1938)», *Vergilius*, 54, pp. 124-149.
- WEIGAND, H. J. (2023) «Broch's Death of Vergil: Program Notes», *Publications of the Modern Language Association of America*, 62(2), pp. 525-554.
- ZIOLKOWSKI, J. M. & PUTNAM, M. C. J. (2008) *The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*. New Haven: Yale University Press.
- ZIOLKOWSKI, T. (1980) «Broch's Image of Vergil and Its Context», *Modern Austrian Literature*, 13(4), pp. 1-30.

Miradas lúdicas en el simposio. Frontalidad y juego visual en un vaso ático

ESTELA NOVO VÁZQUEZ
Universidade de Santiago de Compostela

1. INTRODUCCIÓN

El objeto de este estudio es un único vaso ático actualmente expuesto en el Museo Arqueológico Etrusco de Florencia (Florencia, Museo Arqueológico Nacional, PD248)¹ (Figura 1). Se trata de una copa de figuras rojas datada entre el 500 y el 490 a. C., debido a que su estilo pictórico fue considerado estrechamente similar al de Apolodoro, un pintor de copas de figuras rojas activo en Atenas en el último tercio del siglo VI a. C. Fue Antonio Minto (1939, p. 31), descubridor del vaso, quien realizó esta atribución por primera vez, basándose fundamentalmente en la semejanza de la copa en estilo y temática con un vaso de Apolodoro expuesto en el Louvre (París, Louvre, G140). Más tarde, John Beazley (1942, p. 88) corroboraría esta deducción, asignándole a la copa una autoría cercana al pintor ateniense. Pese a todo, el objeto fue hallado en Orvieto, en la región italiana de Umbría: es decir, en algún momento de su historia, este vaso viajó desde Atenas hasta Etruria para terminar sepultado en la necrópolis de Cannicella, donde permaneció oculto durante siglos hasta ser desenterrado por los arqueólogos en 1939 (Minto, 1939). La vida que tuvo y por cuántas manos pasó este objeto desde que salió del taller de alfarería ateniense hasta que se depositó finalmente en su sepultura etrusca² son cuestiones que no pueden responderse

¹ Minto (1939, p. 31); Beazley (1942, p. 88); Magi (1959, p. 8); Lissarrague (1990, p. 85); Bettini (1991, p. 143); Frontisi-Ducroux (2012, p. 210).

² Sobre los múltiples contextos de los que son partícipes los vasos áticos, desde su uso cotidiano en el simposio griego hasta su resignificación como objeto funerario en las tumbas etruscas, *vid.* Bundrick (2019).

con certeza. Pese a estas problemáticas, propias de cualquier objeto arqueológico, los vasos griegos poseen una rica decoración pictórica cuyo análisis es extremadamente útil para construir y comprender el uso y la función de estos objetos y, con ello, enriquecer el conocimiento del mundo antiguo. El objetivo de este estudio es, precisamente, analizar la iconografía de esta copa ática con la finalidad de poner de relieve las estrategias visuales que presenta la imagen y demostrar cómo se desencadena una superposición especial de sentidos y significados lúdicos que están profundamente imbricados en el contexto de uso del vaso y, en definitiva, en la experiencia de los sujetos de la Antigua Grecia. El análisis de la estrategia visual que se despliega en este vaso se apoyará en dos elementos: el rostro frontal y la inscripción epigráfica.



Figura 1. Copa ática de figuras rojas. (500-490 a. C.). Florencia: Museo Arqueológico Nacional PD248. Fuente: © Cortesía del Ministerio de Cultura – Museo Arqueológico Nacional de Florencia – Dirección Regional de Museos Nacionales Toscana-Florencia.

En primer lugar, nos detendremos en la identificación de la imagen. La representación pictórica se ubica exclusivamente en el tondo de la copa, mientras que el exterior del vaso está únicamente cubierto por barniz negro. La escena del tondo no es, en absoluto, infrecuente: un joven imberbe, parcialmente cubierto en su himación, aparece reclinado sobre una *kliné*, el diván sobre el que los hombres griegos se recostaban durante la celebración del simposio, es decir, la ceremonia social que reunía a ciudadanos adultos masculinos para la celebración del consumo del vino, en un espacio festivo donde se practicaban múltiples entretenimientos, pero que no dejaba de ser a la vez un rito religioso inextricablemente ligado a la experiencia dionisiaca.

La escena representada en el vaso es coherente con la función del objeto, pues se trata de una copa para el consumo del vino y posee una escena de simposio. La gestualidad de la figura, por otra parte, es también significativa para la lectura de esta imagen: el hombre joven extiende su brazo derecho y, con su dedo índice, hace girar una copa por una de las asas. La actividad que está realizando se conoce como *cótabo*³. Se trata de un divertimento muy común en el simposio que consistía en hacer girar rápidamente alrededor del dedo el asa de la copa con la finalidad de arrojar las últimas gotas de vino a un objetivo concreto cuya dificultad podía variar: otros recipientes, objetos en equilibrio sobre un soporte o la copa de un compañero. Esa actividad aparece frecuentemente documentada en imágenes, y está bien atestiguada en las fuentes textuales, gracias a las cuales conocemos con certeza la naturaleza erótica del juego, en el cual el bebedor que ejecutaba el lanzamiento pronunciaba una dedicatoria para otra persona, hombre o mujer, objeto de su interés erótico. Si el vino lanzado acertaba en el blanco, el premio podía ser un beso de la persona amada u otro tipo de acercamiento sexual, como parece atestiguar Sófocles en *Salmones*: «Aquí están las cosquillas y el ruido de besos. Para el buen jugador de *cóttabos* y para el que dé en la cabeza de bronce los pongo como premio a su victoria» (S. Fr. 537)⁴. En definitiva, el personaje representado en la copa de Florencia está jugando al *cótabo*, un juego de destreza con un fuerte componente de cortejo.

Como se ha comprobado, la escena puede identificarse sin problemas. Sin embargo, hay dos elementos en la imagen que suscitan un análisis más

³ Sobre el *cótabo*, *vid.* Schneider (1922); Mingazzini (1951); Sparkes (1960); Lissarrague (1990); Csapo & Miller (1991), entre otros.

⁴ Traducción de J. M. Lucas de Dios (1983, p. 273).

profundo del objeto: el rostro frontal del simposiasta y la inscripción ó *παῖς καλός*. Analizaremos cómo estos dos elementos tienen la finalidad de interactuar, simultáneamente, con la materialidad del vaso, con el contexto social en el que este vaso está imbricado y con el propio sujeto receptor de la imagen.

2. LA INSCRIPCIÓN *KALÓS*

En primer lugar, pondremos nuestra atención en la inscripción, desde el punto de vista estético. Las inscripciones *kalós* son extremadamente frecuentes en los vasos griegos de simposio⁵. Son de carácter erótico, muchas refieren nombres de personas y otras, como la que nos ocupa, se limitan a la fórmula anónima ó *παῖς καλός*. Cuando las inscripciones *kalós* aparecen en imágenes de cótabo, es fácil suponer, *a priori*, que estos enunciados eróticos funcionan como alusiones directas a las dedicatorias pronunciadas durante el juego. Consecuentemente, parece evidente que, en el caso de la copa de Florencia que analizamos, el lanzamiento efectuado por el personaje está siendo dedicado mediante la fórmula ó *παῖς καλός*. Pero, si se observa con detenimiento la inscripción, se hace evidente que el texto no procede de la boca de la figura. De hecho, si se examinan las inscripciones *kalós* en escenas de cótabo se puede comprobar que estas exclamaciones nunca proceden de la boca de los personajes. Las dedicatorias de cótabo emitidas directamente desde la boca de una figura son tan extremadamente infrecuentes que sólo se conocen cinco en la cerámica ática (Hedreen, 2016, p. 264). Una de ellas es una hidria (Múnich, Antikensammlungen, 2421) (Figura 2) en la que encontramos a dos mujeres semidesnudas, presumiblemente heteras, jugando al cótabo con sus respectivos escifos, mientras una de ellas exclama: σοὶ τενδὶ Εὐθυμίδει. Es decir, sabemos que la mujer está dedicando su lanzamiento a un individuo llamado Eutímidēs.

⁵ Sobre las inscripciones *kalós*, *vid.* Robinson & Fluck (1937); Kilmer (1993); Lissarrague (1999); Slater (1999); Mannack (2016), entre otros.



Figura 2. Hidria ática de figuras rojas. (550-500 a. C.). Múnich, Antikensammlungen 2421. Fuente: Dominio público/Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hetairai_Antikensammlungen_2421_Furtwangler_drawing.jpg

Pero, si en la copa de Florencia no es la figura la que pronuncia la expresión, ¿de dónde procede? Podríamos pensar que se trata de una inscripción ubicada de forma arbitraria, como ocurre en otras ocasiones, cuya función es representar el paisaje sonoro del simposio (Yatromanolakis, 2026, p. 20) y subrayar el carácter erótico del juego. No contiene el nombre de ninguna persona, sino que se limita a la forma anónima ó $\pi\alpha\iota\varsigma$. Sin embargo, François Lissarrague (1990, p. 85) ha sido el único que ha llamado la atención sobre el carácter plástico tan especial que posee esta inscripción: el autor propuso que las letras del texto, cuidadosamente ubicadas junto al vaso que gira, simulan ser las gotas de vino lanzadas. Lo que, a primera vista, parece una lluvia de gotas se transforma, si se le pone atención, en grafías que contienen un mensaje. De esta manera, la expresión no está siendo pronunciada, sino que más bien está contenida en las gotas de vino, emitida por el vaso que gira. Esta interacción entre el medio pictórico y el textual desafía la percepción del espectador —presumiblemente un simposiasta que, al observar la imagen, ya estaría algo intoxicado por el vino—.

Esta ambigüedad de los caracteres que funcionan simultáneamente como texto y como figuración no es exclusiva de este vaso, y el propio Lissarrague (1992) ha investigado sobre el carácter ornamental que adquiere la escritura

en los vasos desde el momento de su irrupción en el espacio pictórico. Las inscripciones se insertan y se entrelazan perfectamente con el entramado decorativo: nos basta con comprobar cómo, en la conocida como ánfora de Neso (Atenas, Museo Arqueológico Nacional, 1002), los nombres de los personajes, que toman diferentes orientaciones, están dispuestos en compañía de las rosetas y los zigzags que cubren prolíficamente el espacio vacío, sin diferenciarse claramente de estos elementos. Puede darse, también, la situación opuesta: las líneas de puntos ornamentales pueden aparecer dispuestas de tal modo que confundan al ojo simulando letras escritas. La escritura era una habilidad que no estaba al alcance del grueso de artistas, y que daba prestigio al objeto y a su propietario, por lo que emular esta técnica por medio de motivos decorativos era una estrategia lúdica a la vez que seductora para el público. Las inscripciones, además de poseer valor ornamental, a menudo interactúan de forma lúdica con la figuración. Podemos citar aquí el aríbalo corintio (Corinto, Museo Arqueológico Nacional, C-54-1) en el que la disposición ondulante del texto que emana del flautista parece referir, a la vez, el verso de una canción y el fluir de la música del aulós entrelazándose, además, con las figuras danzantes. Existen también juegos de significado más próximos al de la copa de Florencia, donde la palabra se vuelve líquida. Por ejemplo, en un ánfora ática firmada por el pintor Esmicro (Berlín, Antikensammlung, 1966.19) (Figura 3), el artista decidió colocar su firma estratégicamente junto a la erección del sátiro que protagoniza la escena, emulando con los caracteres el goteo de la eyaculación. Pero, en la copa de Florencia, el análisis resulta más complejo, porque la inscripción posee un carácter multi-referencial y polivalente. La imagen (las gotas de vino que salen despedidas de la copa), las grafías (las letras), el mensaje (la dedicatoria) y el mismo juego del lanzamiento del vino están todos entrelazados de tal manera que, con sus ambivalencias, coexisten remitiendo los unos a los otros y completando el sentido global de la imagen del jugador de cótabo.



Figura 3. Ánfora ática de figuras rojas. (525-475 a. C.). Berlín, Antikensammlung 1966.19.
Fuente: CC BY-SA 4.0 Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung. <https://recherche.smb.museum/detail/676902/attische-halsamphora>

3. EL ROSTRO FRONTAL

En definitiva, la inscripción de la copa posee un carácter lúdico y polivalente que interactúa con la imagen y con su contenido. Para continuar con el análisis, pondremos ahora nuestra atención en el rostro frontal. Sería imposible condensar en un breve párrafo la problemática de la frontalidad en la iconografía griega, pero es posible definir unos rasgos fundamentales del fenómeno⁶. Es una fórmula anómala, no muy frecuente, que se adscribe a

⁶ Sobre el fenómeno de la frontalidad en la cerámica griega *vid.* Greifenhagen (1929); Korshak (1987); Hedreen (2007); Frontisi-Ducroux (2012), entre otros.

unos personajes y contextos específicos: la Gorgona, con su mirada petrificante, es una figura cuya frontalidad es condición necesaria en iconografía, pero también Dioniso y los sátiros son propensos a la frontalidad, fenómeno que en su caso está estrechamente vinculado a la experiencia dionisiaca de proximidad con el dios. También en relación directa con la experiencia del vino, muchos rostros frontales son, como en el caso que ahora nos ocupa, simposiastas. Como ha analizado Guy Hedreen (2007), si la norma general es la representación de perfil, que facilita la acción y la interacción entre personajes, la frontalidad es una transgresión que desafía el hermetismo del espacio figurativo, porque el personaje que mira frontalmente está estableciendo una relación visual externa, más allá de su dimensión pictórica y, por lo tanto, interactuando a través de la mirada con quien quiera que observe la imagen. Esta mirada frontal es un dispositivo lo bastante eficaz como para diluir los límites entre la imagen y la realidad, porque el personaje que entabla contacto visual con la persona observadora está dentro de la imagen en tanto que es una representación, pero, a la vez, está fuera de la imagen en tanto que tiene la capacidad de mirar al exterior y, con la fuerza apelativa de su mirada, puede hacer presencia en el espacio real. Podemos señalar buenos ejemplos de simposiastas que vuelven su mirada hacia el exterior: el célebre bebedor frontal de una cratera ática de Múnich (Múnich, Antikensammlungen, 8935) (Figura 4) no solo mira intensamente buscando contacto visual con el exterior, sino que se inclina directamente hacia el frente con todo su torso, como si quisiera adquirir presencia más allá de la imagen. Otros simposiastas frontales ya no solo interactúan a través de la mirada, sino que incluso apelan al sujeto a través del gesto, invitándolo a beber con ellos. Véase, por ejemplo, el hombre barbado de una copa ática (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 70.395) que, mirando al exterior, extiende su brazo sosteniendo una copa que solamente puede ser para el simposiasta que observa la imagen, pues el personaje ya sostiene su propio vaso en la otra mano.



Figura 4. Rostro frontal en cratera ática de figuras rojas. (525-475 a. C.). Múnich, Antikensammlungen 8935. Fuente: ArchaiOptrix/Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Euphronios_ARV_13_3bis_symposion_\(07\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Euphronios_ARV_13_3bis_symposion_(07).jpg)

Habiendo establecido estas bases con respecto al fenómeno de la frontalidad en los vasos griegos, es posible afirmar que el simposiasta de la copa de Florencia que analizamos está entablando una relación directa de contacto visual con un espectador externo, idealmente otro simposiasta. Pero las connotaciones de la mirada frontal son aún más amplias, tal y como corresponde a una sociedad como la griega, con una cultura profundamente arraigada en la visualidad. El intercambio visual y la mirada insistente forman parte de los códigos iconográficos de la persuasión y de la seducción. Un maravilloso y reconocido ejemplo es la copa expuesta en Múnich que escenifica el encuentro de Aquiles y Penthesilea (Múnich, Antikensammlungen, 2688), donde el fugaz instante de enamoramiento entre los dos guerreros aparece condensado en el intercambio visual que sostienen el aqueo

y la amazona moribunda. Si la mirada pertinaz e insistente —como es, inevitablemente, la mirada de una imagen— lleva implícito un tono erótico, y el rostro de la figura de la copa de Florencia se dirige inevitablemente al espectador, la percepción de este estaba predispuesta para intuir una intención romántica o erótica en la mirada de esta figura, dirigida inevitablemente hacia el bebedor que hiciera uso de esta copa. Por lo tanto, si la figura del jugador de cótabo está lanzando una mirada de tono erótico hacia el espectador, la inscripción ὁ παῖς καλός, contenida en las gotas de vino lanzadas, debe estar dedicada a quienquiera que fuera el usuario de esta copa. Es decir, la figura apela al observador, juega con él dedicándole el lanzamiento de cótabo y lo corteja mediante la mirada y la dedicatoria.

4. UN PROCESO DE IDENTIFICACIÓN

Sin embargo, vamos a proponer una vuelta de tuerca a esta lectura que superpondría otra capa al significado del vaso. Para ello, nos apoyaremos en la lectura antropológica que Frontisi-Ducroux (2012) ha dedicado al fenómeno de la frontalidad y su relación con la concepción griega de la visión. El término *opsis* denota tanto la función visual como a la apariencia de un objeto. Para nosotros, es la misma diferencia entre la expresión *tener buena vista* y *tener [ante tus ojos] una bella vista*. Es decir, el término remite tanto a la parte activa del acto de ver como a la pasiva. Por esto mismo, dice Frontisi-Ducroux (2012, p. 41), la visión griega está regida por lo que ella ha denominado un principio de reversibilidad: ver y ser visto se convierten en dos caras de la misma moneda, hasta el punto de que pueden resultar indisolubles. Este proceso de identificación entre el sujeto activo y el objeto de la visión, que diluye los límites entre el individuo y su entorno, aparece ilustrado en Aristóteles: «cuando queremos contemplar nuestro propio rostro lo miramos dirigiendo la vista al espejo, así también cuando queremos conocernos a nosotros mismos nos reconoceremos mirando a nuestro amigo. Pues el amigo es, como decimos, otro yo» (Arist. MM 1313a)⁷. Comprobamos que la reversibilidad de la mirada posee una connotación especular. El espejo del individuo griego, en sociedad, es la mirada del otro, que se convierte en un *alter ego* que refleja la identidad propia. El simposio, por medio de su naturaleza lúdica, es uno de los principales lugares donde se delimita y se experimenta con la identidad, que no se entiende por sí

⁷ Traducción de Martínez Manzano & Rodríguez Duplá (2011, p. 148).

misma sino en común, a los ojos de los demás. Y las imágenes de los vasos son, en definitiva, un eco de estas experiencias visuales.

Pero, si el rostro frontal del simposiasta no solo apela al espectador, sino que exige de él un ejercicio especular de identificación, proyectando sobre él una nueva identidad, ¿qué sucede con la inscripción? Para completar nuestro análisis debemos considerar que, en la época de producción del vaso, es decir, en tiempos del arcaísmo tardío, la oralidad todavía tenía un gran peso en la cultura griega y la palabra escrita debía leerse en voz alta. Como ha explicado Jesper Svenbro (1993), el texto era pensado como un elemento inerte compuesto de signos que necesitan ser decodificados mediante la voz, y que solo cobran sentido completo cuando alguien se presta a pronunciarlos. Por esta misma razón, probablemente, las inscripciones *kalós* entraron en decadencia al mismo tiempo que la práctica de la lectura silenciosa empezaba a desplazar la lectura en voz alta. Bajo este nuevo paradigma, quien leía ya no pronunciaba el nombre de las personas inmortalizadas textualmente por su belleza y, por lo tanto, la inscripción resultaba inútil para la cultura de la fama griega, basada en la circulación oral del *kléos* del individuo (Slater, 1999, p. 158).

Muchas inscripciones presentes en vasos griegos hacen un uso deliberadamente lúdico de esta necesidad de otorgarle voz a la palabra escrita. El célebre enócoe de Eurimedonte (Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe, 1981.173) (Figura 5) es un ejemplo perfecto para el análisis que nos ocupa porque presenta una inscripción que, además, aparece acompañada de un rostro frontal: en él, una figura cuyos atributos nos permiten identificar como persa inclina su torso hacia delante, mostrando su rostro completamente frontal al espectador. En la otra cara del vaso, un hombre adulto corre hacia el arquero de indumentaria oriental sujetándose los genitales. Entre ambos, se sitúa la inscripción: Εὐρυμέδων εἰμ[ί], κυβάδε هستεχα. Schauenburg (1975, p. 100) ha restaurado esta inscripción ofreciendo la siguiente traducción: «Soy Eurimedonte y me inclino hacia delante». Pese a que esta imagen y esta inscripción han suscitado complejos problemas de interpretación⁸, podemos señalar que el espectador griego que, en el contexto festivo del simposio, contemplara esta escena y leyera la inscripción, se encontraría a sí mismo afirmando ser Eurimedonte y, simultáneamente, mantendría contacto visual con el rostro visual del

⁸ Sobre los problemas de lectura del vaso de Eurimedonte en su contexto sociohistórico, *vid.* Davidson (1997, p. 170).

individuo persa, propiciando una identificación entre ambos, tal vez incluso más acentuada considerando la posibilidad de que el espectador estuviera inclinado para leer la inscripción con mayor cercanía.



Figura 5. Enócoe ático de figuras rojas. (460 a. C.). Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe 1981.173. Fuente: Dominio público/ Museum für Kunst & Gewerbe, Sammlung, Hamburgo. <https://www.mkg-hamburg.de/sammlung/objekt/oinochoe-eurymedon-kanne-oder-perser-kanne/1981.173/dc00126657>

Habiendo considerado el curioso caso del enócoe de Eurimedonte, podemos analizar ahora el proceso de recepción de la inscripción *kalós* en la copa de Florencia. El bebedor que quisiera leerla se encontraría, de pronto, pronunciando unas palabras que no son las suyas, pero que proceden de su boca. El encuentro visual, que activa la empatía del espectador y propicia la identificación con el rostro frontal, por un lado, y las palabras que activan su voz, por otro, están transformando al observador, casi sin que se dé cuenta, en el propio jugador de cótabo.

De este modo, la imagen posee un juego de ambivalencias en el que coexisten y se superponen varios sentidos: la figura apela al espectador dedicándole su lanzamiento de cótabo y, a la vez, coloca al espectador en su propio lugar, invitándolo a convertirse él mismo en el jugador.

5. LA MATERIALIDAD DEL VASO

Si este razonamiento no es suficiente, podemos aún completarlo con un elemento que todavía no hemos tenido en consideración: la materialidad del propio recipiente. Es un hecho bien conocido que en el tondo de las copas es muy susceptible de presentar rostros frontales, como el *gorgoneion*, que se revelan una vez consumido el vino de la copa. En este momento, el rostro representado se superpone al rostro del bebedor reflejado en el vino. En el caso de la copa de Florencia, este juego va un poco más allá. El bebedor identifica bajo su reflejo el rostro de una figura socialmente semejante a él y, por lo tanto, susceptible de una identificación; pero, además, el momento de esta identificación entre la figura y el personaje se produce precisamente cuando solo quedan en el vaso las últimas gotas de vino, es decir, en el momento idóneo para destinar las gotas al cótabo.

De este modo, la imagen no solo participa del contexto social operando como una extensión pictórica del simposio, sino que además funciona como un dispositivo agente capaz de afectar a la percepción del espectador y motivar en él una conducta lúdica. En definitiva, la imagen representa un juego que activamente juega con el espectador. Juega literalmente, al dedicarle el lanzamiento y cortejarlo; pero también juega con su percepción al suscitar una identificación con la imagen, su *alter ego*. Y, en última instancia, por medio de toda esta superposición de juegos visuales, la imagen induce a jugar al usuario de la copa.

6. CONCLUSIÓN

En definitiva, el análisis de la copa de Florencia nos permite llegar a la conclusión de que la imagen en el tondo del vaso posee un discurso especialmente complejo que trasciende la mera función representacional que tradicionalmente se les atribuye a las imágenes. Esta copa, en cambio, interactúa activamente con el espacio real, redoblándolo como un espejo: la imagen duplica al bebedor gracias a la identificación propiciada por el rostro frontal, duplica a la propia copa —que aparece representada como

imagen en una suerte de *mise en abyme*—, duplica al vino real contenido en el recipiente y, por último, duplica las palabras dedicadas. Estas palabras actúan de manera doble porque, en primer lugar, están dedicadas al espectador, pero, simultáneamente, incitan a este a pronunciarlas en voz alta y así culminar la transformación del espectador en jugador.

En conclusión, por medio de un juego ambiguo de espejos y apariencias, que se entretejen con dobles significados que se superponen, la imagen invita a jugar al espectador, no sin primero jugar, ella misma, con su percepción y con su identidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAZLEY, J. D. (1942) *Attic Red-Figure Vase-Painters (ARV)*. Oxford: Oxford University Press.
- BETTINI, M. (1991) *La maschera, il doppio e il ritratto, strategie dell'identità*. Roma: Laterza.
- BUNDRICK, S. D. (2019) *Athens, Etruria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- CSAPO, E. & MILLER, M. C. (1991) «The 'Kottabos Toast' and an Inscribed Red-Figured Cup», *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 60(3), pp. 367-382.
- DAVIDSON, J. (1997) *Courtesans and fishcakes: the consuming passions of Classical Athens*. London: Fontana Press.
- FRONTISI-DUCROUX, F. (1996) «Eros, Desire, and the Gaze». En: Boymel Kampen, N. (ed.) *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece and Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 81-100.
- FRONTISI-DUCROUX, F. (2012) *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris: Flammarion.
- GREIFENHAGEN, A. (1929) *Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI*. München: Gräfe & Unzer.
- HEDREEN, G. (2007) «Involved Spectatorship in Archaic Greek Art», *Art History*, 30(2), pp. 217-249.
- HEDREEN, G. (2016) *The image of the artist in Archaic and Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KILMER, M. F. (1993) «In Search of the Wild Kalos-Name», *Echos du Monde Classique / Classical Views*, 37, pp. 173-199.
- KORSHAK, Y. (1987) *Frontal faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period*. Chicago: Ares Publishers.

- LISSARRAGUE, F. (1990) *The aesthetics of the Greek Banquet: images of Wine and Ritual*. Princeton: Princeton University Press.
- LISSARRAGUE, F. (1992) «Graphein: écrire et dessiner». En: Bron, C. & Kassapoglou, E. (eds.) *De l'Antiquité à Paul Klee. L'image en jeu*. Yens-Sur-Morges: Cabédita, pp. 189-203.
- LISSARRAGUE, F. (1999) «Publicity and Performace: Kalos Inscriptions in Attic Vase-Painting». En: Goldhill, S. & Osborne, R. (eds.) *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 364-369.
- LUCAS DE DIOS, J. M. (1983) *Sófocles. Fragmentos*. Madrid: Gredos.
- MAGI, A. (1959) *Corpus Vasorum Antiquorum (CVA). Italia 30, Regio Museo di Firenze 3*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- MANNACK, T. (2016) «Hipparchos Kalos». En: Yatromanolakis, D. (ed.) *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*. Bicester: Archaeopress, pp. 43-52.
- MARTÍNEZ MANZANO, T. & Rodríguez Duplá, L. (2011) *Aristóteles. Poética – Magna Moralia*. Madrid: Gredos.
- MINGAZZINI, P. (1951) «Sulla pretesa funzione oracolare del kottabos», *Archäologische Anzeiger*, 65-66, pp. 35-47.
- MINTO, A. (1939) «Orvieto: Scoperte archeologiche nella necropoli etrusca di Cannicella in vocabolo 'Fontana del Leone'», *Notizie degli Scavi di Antichità* 3-44.
- ROBINSON, D. M. & Fluck, E. J. (1937) *A Study of the Greek Love-Names: Including a Discussion of Paederasty and a Prosopographia*. Baltimore: The John Hopkins Press.
- SCHAUENBURG, K. (1975) «EYRYMEΔON EIMI», *Athenische Mitteilungen*, 90, pp. 97-121.
- SCHNEIDER, K. (1922) «Kottabos». En: Kroll., W. (ed.) *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Band XI 2. Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 1528-1549.
- SLATER, N. W. (1999) «The Vase as Ventriloquist: Kalos-Inscriptions and the Culture of Fame». En: MacKay, A. (ed.) *Signs of Orality: The Oral Tradition and Its Influence in the Greek and Roman World*. Leiden: Brill, pp. 143-161.
- SPARKES, B. A. (1960) «Kottabos: An Athenian After-Dinner Game», *Archaeology*, 13(3), pp. 202-207.
- SVENBRO, J. (1993) *Phrasikleia: An Anthropology of Reading in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press.
- YATROMANOLAKIS, D. (2016) *Epigraphy of Art. Ancient Greek-Inscriptions and Vase-Paintings*. Bicester: Archaeopress.

Los pigmeos de la India. Símbolos de poder entre las elites euroasiáticas de la Antigüedad Tardía¹

JON MATEO GABILONDO GUTIERREZ
Universitat Pompeu Fabra

1. INTRODUCCIÓN

Las rutas comerciales que articularon los mares y puertos del océano Índico en la Antigüedad se definían por el control y la circulación de bienes endémicos de cada región. En la Arabia meridional crecían los árboles productores de mirra e incienso; la India y el sudeste asiático exportaban diversas especias, y desde China procedía la muy apreciada seda. De acuerdo con los cambios biogeográficos, tanto de naturaleza climática como humana, la mayoría de los productos mencionados en el *Periplo del Mar Eritreo*, una guía de navegación escrita en griego alrededor del primer siglo de nuestra era, ya eran intercambiados desde al menos el 2200 a. C., coincidiendo con el último periodo climático cálido registrado en la región (Rangan *et al.*, 2012). Diversos cultivos constituyen un buen ejemplo de estas transferencias: el sorgo, el mijo, el caupí y el frijol jacinto, plantas adaptables a ambientes áridos, llegaron a la India desde África; mientras que la banana, el coco, el ñame y el taro (*Colocasia esculenta*) fueron introducidos en África desde Asia. De manera similar, el algodón indio, domesticado en el valle del Indo hacia el 2200 a. C., inundaría los mercados euroasiáticos desde la Antigüedad hasta la época moderna (Shaffer, 1994).

Pero junto a este tipo de tráfico, otro rasgo esencial de los intercambios entre las llamadas sociedades monzónicas fue la circulación de bienes de

¹ Este trabajo ha sido realizado con el apoyo del Departamento de Investigación y Universidades de la Generalitat de Cataluña, en el marco de la beca Joan Oró FI 2023.

lujo, destinados principalmente a las elites, tanto locales como extranjeras². Para la Antigüedad Tardía, gran parte de la aristocracia euroasiática había desarrollado una forma específica de diplomacia internacional, sustentada en un lenguaje simbólico compartido y construido a lo largo de siglos de intercambio de productos exóticos y valiosos. Desde la Hispania Visigoda hasta el Japón Kofun, el lenguaje material de las elites se basó en lo extraño y lo valioso³.

En este marco, el presente trabajo pretende contextualizar un episodio concreto del *Liangshu* (54) basado en un reporte recogido en el anterior *Weilüe* (29)⁴. Dicho pasaje narra la llegada de un comerciante de origen romano llamado Qin Lun, quien desembarcó en la costa del reino chino de Wu en el año 226 d. C. A consecuencia de tal evento notorio, las crónicas narran que el mercader fue llevado con el emperador de Wu, quien le pidió que escribiese un informe acerca de su tierra de origen. Después de pasar un tiempo en la corte del gobernante, Qin Lun decidió marcharse acompañado de un grupo de diez personas de cada sexo de entre un grupo de cautivos que se caracterizaban por su baja estatura. Este suceso no pasó desapercibido por los oficiales chinos, quienes lo reportaron como un hecho un tanto insólito. Pero para la época, las rutas comerciales que conectaban Eurasia, tanto marítimas como terrestres, ya se habían consolidado, exigiendo cada vez una mayor necesidad de entendimiento y cooperación entre las distintas sociedades frecuentemente enfrentadas en diferentes conflictos bélicos. En este contexto, las rarezas y los exotismos eran un valioso recurso diplomático, y las personas de baja estatura, a veces conocidas como pigmeos en las fuentes grecorromanas, eran una de ellas.

² El término *sociedades monzónicas* hace referencia a aquellos grupos humanos que participaban activamente en el comercio marítimo del océano Índico y cuya actividad económica y social dependía en gran medida del régimen climático monzónico.

³ Un ejemplo de ello es el Tesoro de Guarrazar, que contiene numerosos zafiros y perlas provenientes de Sri Lanka, *cf.* Cozar Cuello & Sapalski Roselló (1996), así como los túmulos de Niizawa Senzuka Kofun en Nara, especialmente el 126, que albergaba un plato y un cuenco de cristal de origen romano, actualmente expuestos en el Museo Nacional de Tokio.

⁴ El *Weilüe* («Breve relato de Wei») fue compuesto en el siglo III d. C. por Yu Huan, durante el periodo de los Tres Reinos. La obra original se ha perdido, pero se conservan fragmentos importantes en obras posteriores como el mencionado *Liang Shu*, una historia dinástica compilada en el siglo VII d. C. por Yao Silian.

2. LOS PIGMEOS EN EL UNIVERSO GRECORROMANO

Con la llegada de Alejandro a la India, la cultura helenística se abrió a un mundo nuevo formado por culturas y personas diversas. En este contexto, Megástenes (c. 350-290 a. C.), el embajador de Seleuco I Nicátor (305-281 a. C.) en la India de Chandragupta (324-293 a. C.), realizó la descripción de la India más extensa que se había hecho hasta la fecha. Fragmentos de la *Índica* de Megástenes han sobrevivido a través de fragmentos literarios en autores como Diodoro, Estrabón o Plinio. Precisamente este último recogió muchos de los mitos más excéntricos sobre aquellas tierras como la presencia de hormigas buscadoras de oro, unicornios o personas sin boca⁵. De entre estas rarezas, el autor romano también recoge la presencia de un pueblo de talla muy baja al norte del nacimiento del Ganges en algún rincón del Asia Central.

Pero en la Antigüedad, eran los pigmeos (πυγμαῖοι)⁶ la población mejor conocida y descrita por los autores clásicos. Históricamente, el pueblo que hoy en día se conoce como pigmeo era autóctono del bosque ecuatorial al sur del Sáhara, que posteriormente fue desplazado y perseguido por los grupos bantúes debido al desarrollo de una economía agraria que afectó negativamente a los bosques ecuatoriales. Esta presión y el hostigamiento por parte de estos nuevos grupos bantúes afectó severamente a las poblaciones pigmeas (Bissengué, 2018, p. 19).

La primera referencia literaria en el mundo griego se encuentra en Homero (*Il.* 3.3-6), al relatar la guerra entre los pigmeos y las grullas, quienes aparecen frecuentemente como sus antagonistas en la literatura grecorromana (Calderón Dorda, 2025, p. 17)⁷. Las referencias a pueblos pigmeos en las fuentes grecorromanas presentan una gran diversidad de formas y contextos, lo que ha generado múltiples interpretaciones sobre su significado y función en la literatura antigua.

Esta temprana referencia a los pigmeos en la literatura griega debió de llegar a través de algunos relatos provenientes de Egipto por parte de viajeros que estuvieron en contacto ocasionalmente con los grupos pigmeos del bosque ecuatorial africano. Dichos contactos empezaron a tener lugar

⁵ Estrabón, en cambio, contradice la mayoría de las afirmaciones de Megástenes, a las que califica de mitológicas o ficticias (Str. 15.1).

⁶ El nombre de pigmeo proviene del término griego πυγμή («puño»), en alusión exagerada a la supuesta pequeñez extrema de estas personas.

⁷ Sobre los pigmeos en el mundo griego, consultar Calderón Dorda (2025, pp. 13-36).

al menos desde la VIª dinastía, cuando un funcionario de la corte del faraón Neferkara Pepi, también conocido como Pepi II (c. 2278-2184 a. C.), visitó el reino de Yam, en la actual Sudán, donde se encontró con poblaciones compuestas de personas de talla baja (Dasen, 1993, pp. 25-28). Más adelante, Heródoto (2.23.4) recoge una expedición de unos nasamones, pueblo libio autóctono, que cruzaron el Sáhara hasta llegar a unas tierras con árboles y frutales donde residía un pueblo más pequeño incluso que los hombres de talla media.

Durante la época romana, los pigmeos se identificaban mayormente con el continente africano y la región etíope. Estrabón los veía como una fabricación de la imaginación humana dada la simpleza y vida adversa que llevaban las gentes que vivían en los extremos del mundo, y los situaba, aunque fuese mitológicamente, al sur de Egipto, en la región etíope (Str. 17.2.1). A su vez, Plinio (*nat.* 6, 35) recoge que precisamente varios otros autores situaban a los pigmeos cerca del nacimiento del Nilo.

Con el paso del tiempo, la conexión etíope con los pigmeos se consolidó y fue recogida durante los siglos II-III d. C. por Opiano de Cilicia, quien en su *Haliéutica* (1.623) menciona a los pigmeos junto a otras tribus periféricas como los etíopes, libios, escitas y trogloditas, esto es, como parte de aquellas gentes que vivían en las fronteras de la ecúmene griega. Más adelante, de acuerdo con la enciclopedia bizantina conocida como la Suda, el filósofo Damascio (c. 458-538 d. C.) recogió que los etíopes, en una de sus habituales embajadas a Constantinopla, llevaron consigo una jirafa acompañada de «dos individuos de cuerpos minúsculos, aquellos que Homero llamaba pigmeos» (Sud. φ 704). Finalmente, Nonoso (*fl.* 530 d. C.), que fue enviado por Justiniano I (482-565 d. C.) como embajador al reino de Kinda, en Arabia, y posteriormente a Aksum, en Etiopía, se encontró personalmente con dicho grupo en las islas Farasan, en el mar Rojo (Phot., *Bibl.* 3. 7).

3. ¿PIGMEOS EN ASIA?

Desde aquella primera mención homérica de los pigmeos, estas poblaciones siempre fueron situadas en los márgenes del mundo habitado. Como se ha señalado, en la mayoría de las ocasiones las fuentes las relacionan con el continente africano. Sin embargo, hay razones para creer que también pudieron existir otros pueblos llamados pigmeos en el corazón de Asia. En

época romana hay toda una colección de referencias acerca de un pueblo de corta estatura y piel oscura viviendo en algún lugar de Asia. Como se verá más adelante, estas definiciones coinciden en gran medida con aquellas hechas por los autores chinos acerca del reino de las personas pequeñas.

En el mundo Mediterráneo, desde las primeras menciones de Megástenes (*FGH* 715, fr. 27a-b) y Escílax (*FGH* 709, fr. 7a) hay toda una tradición histórica que sitúa en el norte de la India un grupo de pigmeos. En época romana, autores como Plinio (*nat.* 7, 2, 26) o Aulo Gelio (9, 4, 10) continúan situando un grupo de pigmeos al norte de la India. Asimismo, Filóstrato (*VA* 6.1), al comparar las características comunes entre el Nilo y el Indo, señala que en torno a ambos ríos habitan hombres de piel oscura y, de forma excepcional, los pigmeos.

Calderón Dorda (2025, p. 29) considera que estas citas son anecdóticas, fruto del desconocimiento de los límites del mundo heleno, y es posible que los primeros autores que aludieron a pigmeos en Asia partieran de la tradición homérica, combinada con un conocimiento impreciso de los límites del universo griego⁸. No obstante, en época romana dicho desconocimiento geográfico se había reducido considerablemente, y no es de extrañar que viajeros y mercaderes que frecuentaban las numerosas rutas que conectaban Europa y Asia tuvieran más conocimiento etnográfico sobre el mundo en el que habitaban. Por ejemplo, el ya mencionado *Periplo del Mar Eritreo* recoge noticias sobre poblaciones de la India y el sudeste asiático que reflejan el nivel de conocimiento que tenían los mercaderes de la época⁹. En él se menciona un pueblo fronterizo con China, que el autor conoce como *Sesatai*, descrito como de baja estatura y facciones aplanadas que habitaban al norte de la India¹⁰. A su vez, un par de siglos más tarde en la corte de Wu, fue el comerciante Qin Lun quien se encontró con numerosos cautivos procedentes del reino de *Duanren* (literalmente, «personas bajas»).

⁸ Conviene señalar que las primeras menciones a los pigmeos en India se encuentran en Megástenes y Escílax. Puede afirmarse que fueron estos autores quienes proyectaron el mito homérico y la mitología hesiódica a determinados grupos de baja estatura en la India. En cambio, Heródoto, por ejemplo, únicamente los situaba en Libia, entendida como el continente africano.

⁹ De acuerdo con Casson (1989), el más reciente traductor y editor del texto, no hay duda de que el *Periplo* fue escrito durante el siglo I d. C. La reconstrucción del listado real de los Nabateos menciona un solo rey llamado Malichus (mencionado en el *Periplo*) y residente en Petra en época Romana. Este Malichus fue rey de Nabatea entre los años 40-70 d. C.

¹⁰ Ptolomeo (7.2.15) también los describe con características similares, aunque añade que eran velludos y de tez blanca. Esta última característica contrasta notablemente con la imagen que se tenía de los pigmeos (los cuales solían representarse como oscuros de piel) o de aquellos individuos mencionados en las fuentes chinas que habitaban Asia central.

Parece ser que, en sus orígenes, el término *pigmeo* remitía a seres provenientes de la mitología hesiódica, siendo estos hijos de Zeus (Calderón Dorda, 2025, p. 19). Sin embargo, con la expansión del horizonte geográfico griego y el conocimiento que se tenía sobre él, el vocablo adquirió un uso etnográfico, aplicado a un grupo concreto de personas caracterizado por su baja estatura y que habitaba el mundo humano¹¹. Dichos atributos solían estar relacionados con formas de subsistencia menos complejas y características corpóreas como la tez o el pelo¹². De este modo, no es que los autores clásicos estuviesen equivocados y pensasen erróneamente que los mismos pigmeos africanos, los primeros de los que tuvieron constancia, se encontrasen en otros lugares, sino que, partiendo del mito homérico, se les atribuirían ciertas características físicas y etnográficas a los distintos pueblos o sociedades que se caracterizaban por su estatura baja.

Y es que, desde los tiempos de Alejandro Magno y su campaña en India, hasta los albores de la Antigüedad Tardía, el mundo grecorromano se había expandido considerablemente. Mercaderes, viajeros y navegantes provenientes del mundo Mediterráneo se familiarizaron en tratar con gentes de otras partes lejanas, contribuyendo así a un intercambio del conocimiento del medio del que vivían. Estos encuentros contribuyeron a difundir noticias sobre diferentes pueblos singulares, que se convirtieron en objetos de exotismo y fascinación. Es precisamente en este contexto donde debe situarse la embajada del comerciante romano Qin Lun, quien visitó hacia el año 226 d. C. la corte del emperador Sun Quan de la dinastía Wu.

¹¹ Existen registros de otros grupos con características semejantes a los pigmeos en la India. En las islas Andamán y Nicobar, ambas en el golfo de Bengala, existe otro grupo conocido como los andamaneses, quienes son descritos en términos parecidos a los pigmeos. De la misma forma, el italiano Odorico de Porderone, quien viajó alrededor del océano Índico durante el siglo xiv d. C., se encontró con unos pigmeos en la India, *cf.* Gil Fernández (1995).

¹² La alusión homérica a que los pigmeos estaban enfrentados con las grullas es recogida por muchos de los autores posteriores: Aristóteles (*HA* 597a), Plinio (*nat.* 6, 188), Estrabón (15.1.57) y Eliano (*NA* 15.29), entre muchos otros. Esta tradición parece derivar del peligro que las grullas representaban para muchos agricultores antiguamente, *cf.* Ballabriga (1981, pp. 67-68). Sobre el color de su piel, algunos autores que lo destacan son Ctesias (*FGH* 688, fr. 45), (Philostr., *VA* 6.1), el mencionado Heródoto (2.32.6-7) y la confirmación personal del propio Nonoso (Phot., *Bibl.* 3.7). Otras menciones al vello corporal de los pigmeos se encuentran en Aristófanes de Bizancio (*Epit.* 2.67), y de nuevo Ctesias (*FGH* 688, fr. 45) y Nonoso (Phot., *Bibl.* 3.7).

3. ENTENDIENDO LA VISITA DEL MERCADER QIN LUN A LA CORTE WU

La irrupción romana en el océano Índico supuso un aumento considerable en el volumen de comercio entre el eje este-oeste euroasiático. Estrabón, tras visitar a su amigo Elio Galo, prefecto de la provincia de Egipto entre el 26-24 a. C., fue informado de que hasta ciento veinte embarcaciones navegaban desde Myos Hormos directamente hasta la India, mientras que en tiempos ptolemaicos rara vez lo hacían (Str. 2.5.12). Este impulso en la actividad económica también se ve reflejado en la propia India, donde la literatura tamil hace específica mención a barcos romanos viniendo al puerto de Muziris cargados de oro para llevarse pimienta (Uruttiracanman, *Akanāṇūru* 149, 7-13).

La afluencia romana en el sudeste asiático era tal que Claudio Ptolomeo recogió los datos en su *Geografía* para cartografiar el extremo oriental del mundo romano de un tal Alejandro, un mercader de origen griego, posiblemente proveniente del Egipto romano, quien parecía habituado a circular por aquellas lejanas rutas (Ptol. *Geog.* 7.3.6)¹³. Dicha presencia romana no pasó desapercibida para las autoridades chinas, que en el año 121 d. C., a través de una embajada oficial del rey de Borneo, se percataron de que aquel país estaba teniendo contacto directo con mercaderes romanos (Fan Ye, *Hou Hanshu* 5).

Pero no fue hasta finales del II d. C. que las autoridades chinas de la dinastía Han pudieron establecer contacto directo con ciudadanos que se identificaban como romanos directamente. De acuerdo con el *Hou Hanshu*, también conocido como el *Libro de Han Posterior*, en el año 166 d. C. el gobernador de *Da Qin* (Imperio romano), llamado *Antun*, despachó una embajada que llegó a la corte de los Han con caparazones de tortuga, colmillos de elefante y cuernos de rinoceronte, siendo esta la primera vez que hubo comunicación directa entre ambos pueblos (Fan Ye, *Hou Hanshu*, 88, 12)¹⁴.

¹³ Incluso el *Periplo del Mar Eritreo* menciona que algunos de los mercaderes romanos navegaban hacia el norte del golfo de Bengala.

¹⁴ El nombre de *Da Qin* deriva de la primera dinastía imperial china, conocida como la dinastía Qin, fundada por Qin Shi Huang (259-201 a. C.). El prefijo *Da* («gran»), en cambio, refleja la forma en la que se percibía el Imperio romano en China, esto es, como un equivalente occidental de lo que fue la dinastía Qin. Esta idea de grandeza provenía en gran medida de los informes de viajeros y otros intermediarios que idealizaban aquellas tierras lejanas dominadas por los romanos. Por ejemplo, alrededor del año 97 d. C., el embajador chino Gan Ying fue enviado en una misión diplomática a Roma, la cual fracasó probablemente debido a la intermediación parta en el golfo Pérsico, pero contribuyó a difundir enormemente la idea de que el Imperio romano era una alejada tierra rica en productos valiosos y gobernada de manera excepcional (Fan Ye, *Hou Hanshu*, 78).

Tanto las fuentes romanas como las chinas son silenciosas por más de medio siglo respecto a la mención de otros encuentros entre ambas civilizaciones, hasta precisamente el año 226 d. C., cuando las crónicas de la dinastía Wu mencionan la llegada de un mercader conocido como Qin Lun a la entonces prefectura de Jiaozhi, en la actual Vietnam. A pesar de la turbulenta época iniciada en Eurasia con la peste antonina alrededor del 180 d. C., las relaciones comerciales a larga distancia se recuperaron en cierta medida gracias a la entrada en escena de nuevos actores¹⁵. En el caso del océano Índico occidental, fueron los aksumitas de Etiopía y los himyaritas de la Arabia meridional quienes se convirtieron en los principales intermediarios entre el este de África, India y Sri Lanka y el Mediterráneo¹⁶. En la región del golfo Pérsico, el reino parto fue sustituido por la dinastía sasánida, que consolidó su posición en la región controlando militarmente dicho corredor marítimo. Más al este, la triple fragmentación de la dinastía Han en los tres reinos sucesores llamados Wei, Shu y Wu desestabilizó el comercio internacional a causa de constantes guerras, epidemias y una severa fragmentación política.

Pero desde una perspectiva de *longue durée*, la participación de sociedades esteparias en la política china terminó por traer una mayor sincronización entre las comunidades esteparias y los mercaderes que conectaban Asia central con los distintos reinos limítrofes a China. En consecuencia, las redes comerciales que conectaban el país de la seda con el oeste se integraron más sólidamente entre ellas sobre todo bajo la dinastía Tang (VII-IX d. C.) (di Cosmo, 2018, pp. 35-53). Aun así, la región meridional y costera se mantuvo relativamente estable desde los siglos III y IV d. C. debido a una menor fragmentación política y una geografía adecuada que permitía acceso directo al mar de la China oriental y, por ende, al contexto del océano Índico.

Con respecto al nombre de *Antun*, ha sido asociado indistintamente tanto con Marco Aurelio como con Antonino Pío, e incluso en ocasiones con Lucio Vero, ya que todos formaban parte de la dinastía antonina. Véase McLaughlin (2014, p. 209), Yüle (1986, p. 460-461) y Warmington (1928, p. 180).

¹⁵ El *Hou Hanshu* (65/55, 2133) menciona que la pandemia apareció por primera vez en las fronteras esteparias chinas alrededor del 160 d. C., afectando al ejército fronterizo con efectos semejantes a las registradas en el Mediterráneo. En el otro extremo del continente, Galeno realizó observaciones similares entorno al año 180 d. C. Para más información sobre esta pandemia véase Duncan-Jones (1996).

¹⁶ Para una mirada más profunda, consultar Munro-Hay (1991) y Fattovich (2019) en relación con los aksumitas, así como Hatke & Ruzicka (2021) para el caso de los himyaritas.

4. LAS CLAVES DE LA EMBAJADA

Fue precisamente desde aquellas rutas marítimas mencionadas previamente que el llamado Qin Lun llegó a la corte del reino de Wu, de forma similar a lo ocurrido anteriormente con la llamada embajada de *Antun*. Una traducción aproximada de lo que nos cuenta el *Weilüe* refiere lo siguiente:

Durante el quinto año del periodo Huangwu del reinado de Sun Quan (226 d. C.) un mercader de Da Qin, llamado Qin Lun llegó a Jiaozhi; el prefecto de Jiaozhi, Wu Miao, le envió a Sun Quan (emperador de Wu), quien le pidió un informe sobre su país de origen y su gente. Qin Lun preparo dicho informe y lo entregó. En el mismo tiempo, Zhuke (Kun Ming) sometió a Dan Yang (Jiang Nan) y trajeron consigo enanos de color oscuro. Cuando Qin Lun los vio dijo que en Da Qin estas personas eran raramente vistas. Entonces, Sun Quan mandó diez hombres y diez mujeres enanas, a cargo de un oficial, Liu Xian de Huiji (un distrito en Zhenjiang), para acompañar a Qin Lun. Liu Xian murió de camino, mientras que Qin Lun volvió directamente a su país de origen.¹⁷

El pasaje otorga especial relevancia al interés que el mercader romano mostró por esas gentes de baja estatura. El hecho de que los oficiales del reino de Wu consideraran oportuno consignar la anécdota en sus crónicas revela que este episodio resultó lo suficientemente llamativo como para ser registrado. Es significativo que, de todo lo que pudo destacarse en torno al encuentro, el mayor énfasis recayera en la cuestión de estas personas. Pero este encuentro demuestra que ya en el siglo III d. C. las sociedades chinas y romanas comenzaban a adquirir un conocimiento mutuo, aunque limitado y mediado por percepciones culturales específicas.

En el mundo mediterráneo, y particularmente en el ámbito romano, las personas de baja estatura o los pigmeos eran vistos como seres dotados de un carácter místico y exótico, muy valorados en los círculos aristocráticos, a veces simplemente por considerarlos burlescos o jocosos. Suetonio, por ejemplo, relata que Augusto exhibió a un joven noble con voz senatorial llamado Lycius por su excentricidad y talla baja (Suet., *Aug.* 43, 3), mientras que, en otro pasaje, reitera que Domiciano también utilizaba personas de talla baja en sus espectáculos (Suet., *Dom.* 4, 2)¹⁸.

En relación con las fuentes chinas, el *Weilüe* menciona que el reino del que provenían aquellas personas era el reino de *Duanren* («personas bajas»),

¹⁷ Adaptado de Hill (2004).

¹⁸ Marcial, por ejemplo, incluye varias menciones a personas de baja estatura en sus *Epigramas*, reflejando que, a pesar de su carácter excéntrico para la sociedad romana, estaban integrados como parte de ella (Mart. *epigr.* 1, 43; 14, 212; 14, 214).

situado al noroeste de Kangju, donde aparentemente eran numerosos. Se señala, asimismo, que los mercaderes cruzaban con frecuencia su territorio, ya que estaba localizado en la ruta de paso entre el río Jaxartes y Bactriana (Yu Huan, *Weilüe* 29).

Como se ha señalado anteriormente, la existencia de este reino también llegó a oídos de los mercaderes romanos que frecuentaba la región, ya que, como hemos visto, Plinio, en su descripción de las diferentes gentes del mundo, narra que más al norte del nacimiento del Ganges habitaba un reino formado por personas pequeñas, a quienes denomina pigmeos. La descripción que da el autor alude a una región montañosa, de clima cálido y primaveral, posiblemente en referencia al valle de Ferganá o sus alrededores (Plin., *nat.* 7, 2).

Independientemente de la exactitud de tales informaciones, resulta plausible establecer una relación entre las noticias transmitidas por autores como Megástenes, Plinio (quien se basa en el anterior), Ptolomeo o Filóstrato y el reino de las personas pequeñas mencionado en el *Weilüe*. La coincidencia de estas tradiciones refleja las ideas que circulaban en el contexto de la intensificación de las rutas comerciales euroasiáticas en la Antigüedad¹⁹. La posesión de individuos denominados pigmeos o de personas de baja estatura se ha convertido, además, en un símbolo de prestigio entre las elites euroasiáticas.

El *Weilüe* hace especial hincapié en que, según Qin Lun, tales personas eran raramente vistas en tierras romanas. Sin embargo, su aparición no era del todo inusual, ya que su presencia era muy común en muchas de las escenas nilóticas preservadas a lo largo del Imperio (Meyboom *et al.*, 2006, p. 171). Estas personas despertaban interés y eran apreciadas tanto por su condición física como por el papel juglaresco que desempeñaban en la sociedad. Fuera como fuese, este gusto por lo exótico empezó a universalizarse a medida que los contactos se convertían en más habituales entre las distintas regiones de Eurasia y África.

La historia de Zercón constituye un ejemplo ilustrativo del valor diplomático y simbólico que podían tener estas personas. Zercón, originario del norte de África y afectado probablemente de acondroplasia —no es seguro—,

¹⁹ La sincronización de distintas redes se ilustra en el hecho de que tanto Apolodoro de Artemita, preservado en Estrabón (11.8.2), como Sima Qian (*Shiji* 123) mencionan un mismo acontecimiento: la invasión de los nómadas yuezhi y la destrucción del reino greco-bactriano en Asia central.

fue ofrecido como presente de altísimo valor por parte de diferentes figuras de la realeza de la Antigüedad Tardía. Sirvió en la corte del *magister militum* Aspar, fue posteriormente entregado a Bleda, hermano de Atila, y finalmente pasó al propio Atila, quien lo devolvió como obsequio al *magister militum* Flavio Aecio en Occidente. El itinerario de Zercón muestra hasta qué punto las personas de baja estatura podían convertirse en instrumentos diplomáticos de primer orden en la Antigüedad Tardía, contribuyendo a reforzar así la dimensión transcontinental de estas prácticas culturales.

5. CONCLUSIONES

Uno de los eventos más notables durante la Antigüedad Tardía fue el creciente desarrollo de las rutas marítimas y terrestres que conectaban desde la Antigüedad clásica Europa, Asia y África. Todas las sociedades que participaban en aquellas rutas adoptaron nuevas estrategias para poder mantenerse en el poder y una de ellas fue una diplomacia cada vez más universal. En este contexto cobra valor la posesión de lo exótico, lo lejano y de difícil acceso. A la vez que los diferentes emperadores romanos, y bizantinos después, mostraban al público animales provenientes de los márgenes del imperio, también lo hacían con otros seres humanos. El evento recogido por Damascio en el siglo VI d. C. en el que dos pigmeos africanos son enviados junto a una jirafa a Constantinopla por los aliados etíopes es muestra suficiente de ello. Estos tributos y su posterior exhibicionismo mostraban a la gente el poder que ejercía el emperador y la cristiandad sobre el mundo. Encontrarse a bestias y personas de todo tipo en el corazón del imperio, lejos de su hogar, era toda una muestra de poder²⁰. A su vez, la visita del mercader Qin Lun a la corte del emperador de Wu en el año 226 d. C. ejemplifica estas costumbres diplomáticas de entre las elites. Se desconoce el paradero final de Qin Lun y las veinte personas que llevaba consigo. Lo que es más seguro es que si realmente pudo volver a Egipto, aquellos individuos habrían sido un presente perfecto para cualquier aristócrata interesado en mostrar su poder a través de lo exótico.

Pero esta costumbre de poseer y exhibir personas de baja estatura no se limitó al mundo romano, ya que precisamente parece ser que las diferentes dinastías chinas tenían la costumbre de importar y esclavizar aquellos

²⁰ Como curiosidad, en la actual República Popular China, un empresario creó el denominado Imperio de los enanos, un parque temático en la provincia de Yunan, donde unas ochenta personas que, por diversas razones, no exceden los ciento treinta centímetros, son exhibidas al público.

pigmeos o personas de baja estatura que habitaban al norte de la India en la frontera de las Regiones Occidentales (*Xiyu*). Es probable que estas costumbres interpalaciales constituyeran formas de diplomacia que se fueron aceptando y expandiendo a través de los diferentes reinos y culturas en contacto. Mientras que en la Edad Media europea tener personas de baja estatura y otras figuras humanas exóticas en la corte dejó de ser tan importante, esta práctica se mantuvo en diferentes geografías de Eurasia, como en el caso de las dinastías chinas. No fue hasta los inicios del Renacimiento cuando volvemos a ver personas de baja estatura entre las elites europeas, quién sabe si por influencias orientales llegadas a Occidente en relación con nueva época de expansión comercial iniciada por la llamada *Pax Mongolica* durante el siglo XIII d. C.

En cualquier caso, las diferentes experiencias como las de Qin Lun con poblaciones de talla baja alrededor del mundo fortalecieron la idea de que había pigmeos también fuera de África. Por lo tanto, la concepción moderna de los pigmeos como un grupo sociocultural específico que habitaba los bosques africanos tiene su origen en época posterior, posiblemente medieval, cuando las rutas de acceso directo a la India, Asia oriental y la región transahariana fueron obstaculizadas para los reinos cristianos debido al avance del islam. Para más información detallada de la asignación del término *pigmeo* al grupo por el que hoy en día se le conoce, habría que investigar las fuentes posteriores de época medieval, fuera del alcance de esta investigación. Pero cabe destacar que en muchas de las crónicas de exploradores europeos como Marco Polo y Antonio Pigafetta se siguió denominando a muchos grupos caracterizados por su talla baja en el sudeste asiático como pigmeos. Dichos exploradores intentaban encajar las diferentes poblaciones que encontraban con las categorías heredadas de la literatura clásica. De esta forma, fueron muchos los que en los siglos posteriores siguieron comparando a las diferentes poblaciones sudasiáticas con los pigmeos africanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, A. (1928-1938) *Suidae Lexicon*. Vols. 1-5. Leipzig: Teubner.
- BALLABRIGA, A. (1981) «Le malheur des Nains. Quelques aspects du combat des grues contre les Pygmées dans la littérature grecque», *Revue des Études Anciennes*, 83(1-2), pp. 57-74.

- BISSENGUÉ, V. (2018) *Les legs des Pygmées du berceau nilotique à l'Égypte*. Paris: L'Harmattan.
- CALDERÓN DORDA, E. A. (2025) «Los Pigmeos en las Fuentes Griegas: Entre la Etnografía y la Leyenda», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua*, 38, pp. 13-36.
- CASSON, L. (1989) *The Periplus Maris Erythraei*. Princeton: Princeton University Press.
- CHAUSSENDE, D. (2015) «Liang shu 梁書». En: Chennault, C. L. et al. (eds.) *Early Medieval Chinese Texts. A Bibliographical Guide* (pp. 167-179). Berkeley: University of California, pp. 167-179.
- CÓZAR CUELLO, J. S. & SAPALSKI ROSELLÓ, C. (1996) «Estudio de los materiales gemológicos del Tesoro de Guarrazar», *Boletín del Instituto Gemológico Español*, 37, pp. 5-18.
- DASEN, V. (1993) *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*. Oxford: Clarendon Press.
- DI COSMO, N. (2018) «The Relations Between Chionia and the Steppe: From Xiongnu to the Türk Empire». En: di Cosmo, N. & Maas, M. (eds.) *Empires and Exchange in Eurasian Late Antiquity: Rome, China, Iran and the Steppe, ca. 250–750*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 35-53.
- DUNCAN-JONES, R. P. (1996) «The Impact of the Antonine Plague», *Journal of Roman Archaeology*, 9, pp. 108-136.
- FATTOVICH, R. (2019) «From Community to State: The Development of the Aksumite Polity (Northern Ethiopia and Eritrea) c. 400 BC–AD 800», *Journal of Archaeological Research*, 27, pp. 249-285.
- FRESE, J. H. (1920) *The Library of Photius*. Vol. 1. London: Society for Promoting Christian Knowledge.
- GIL FERNÁNDEZ, J. (1995) *La India y el Catay. Textos de la Antigüedad clásica y del Medioevo occidental*. Madrid: Alianza Universidad.
- HATKE, G. & RUZICKA, R. (2021) *South Arabian Long-Distance Trade in Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HILL, J. E. (2009) *Through the Jade Gate to Rome. A Study of the Silk Routes during the Later Han Dynasty 1st to 2nd centuries CE*. Charleston: BookSurge Publishing.
- LENNART BERGGREN, J. & JONES, A. (2000). *Ptolemy's Geography*. Princeton: Princeton University Press.
- MCLAUGHLIN, R. (2014) *The Roman Empire and the Indian Ocean: The Ancient World Economy and the Kingdoms of Africa, Arabia and India*. Barnsley: Pen & Sword.

- MEYBOOM, P. G. P & VERSLUYS, M. (2006) «The Meaning of Dwarfs in Nilotic Scenes». En: Bricault, L. *et al.* (eds.) *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World: Proceedings of the 3rd International Conference of Isis Studies*. Leiden: Brill, pp. 170-208.
- MUNRO-HAY, S. (1991) *Aksum: An African Civilisation of Late Antiquity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- RANGAN, H., *et al.* (2012) «Environmental History of Botanical Exchanges in the Indian Ocean World», *Environment and History*, 18(3), pp. 311-342.
- ROLFE, J. C. (1998 [1914]) *Suetonius. Lives of the Caesars*. Vols. 1-2. Cambridge: Loeb Classical Library.
- SCHACKLETON, D. R. (1993) *Martial. Epigrams: Spectacles. Books 1-5*. Cambridge: Loeb Classical Library.
- SHAFFER, L. (1994) «Southernization», *Journal of World History*, 5(1), pp. 1-21.
- WARMINGTON, E. H. (1928) *The Commerce Between the Roman Empire and India*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILDEN, E. (2018) *A Critical Edition and an Annotated Translation of the Akanānūru*. Pondichéry: Institut Français de Pondichéry.
- YÜ, Y.-S. (1986) «Han Foreign Relations». En: Twitchett, D. & Loewe, M. (eds.) *The Cambridge History of China: Volume I: The Ch'in and Han Empires, 221 BC–AD 220*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 377-462.
- ZINTZEN, C. (1967) *Damascii vitae Isidori reliquiae*. Hildesheim: Olms.

