

REVISTA DE  
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 45

PUBLICACIÓN ANUAL

**Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas**

Mendoza, Argentina 2018

ISSN 0325-3465 / ISSN (online) 2469-0643

# REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

## **EQUIPO EDITORIAL**

### **Directora**

María Estela Guevara de Alvarez  
(Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

### **Editora Académica**

Esther Rosenbaum de Driban  
(Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

### **Editor Técnico**

Pablo Federico Arias  
(Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

### **Consejo Editorial**

Griselda Alonso (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)  
María Guadalupe Barandica (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)  
Paolo Fedeli (Università degli Studi di Bari, Italia)  
Lía Galán (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)  
Luis Arturo Guichard Romero (Universidad de Salamanca, España)  
Lourdes Rojas Álvarez (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Jesús de la Villa Polo (Universidad Autónoma de Madrid, España)  
Graciela Zecchin de Fasano (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

### **Comité Científico**

Antonio Alvar Ezquerro (Universidad de Alcalá, España)  
Néstor Cordero (Université de Rennes 1, Francia)  
Rosario Cortés Tovar (Universidad de Salamanca, España)  
Ana María González de Tobía (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)  
Susana González Marín (Universidad de Salamanca, España)  
Montserrat Jufresa (Universitat de Barcelona, España)  
Juan Antonio López Férez (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España)  
Aldo Luisi (Università degli Studi di Bari, Italia)  
José Martínez Gázquez (Universitat Autònoma de Barcelona, España)  
Francesca Mestre (Universitat de Barcelona, España)  
Jaime Siles Ruiz (Universitat de València, España)  
Maria de Fátima Silva (Universidade de Coimbra, Portugal)

### **Asistente Editorial**

Candela López (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

**Revista de Estudios Clásicos, 45, 2018**

ISSN 0325-3465 / ISSN (en línea) 2469-0643

La *Revista de Estudios Clásicos* (REC) es una revista editada por el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, que publica trabajos y colaboraciones originales que versen sobre los ámbitos comprendidos bajo los conceptos de filología clásica, filosofía y literatura griega y latina, crítica de textos literarios, filosóficos, históricos y científicos de la antigüedad grecolatina; estudios de indoeuropeo en tanto base lingüística del griego y del latín u otros estudios de proyección cuyo sustento sean textos de autores griegos o latinos.

**Edición electrónica:**

<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revistaestudiosclasicos>

**Indexada en:**

- NÚCLEO BÁSICO DE REVISTAS CIENTÍFICAS ARGENTINAS (CAICYT - CONICET)
- Latindex
- L'Année philologique
- DIALNET (Universidad de La Rioja, España)
- INTERCLASSICA (Universidad de Murcia, España)
- CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades)
- DOAJ (Directory of Open Access Journals)

002"-08/00"(5)

R. Revista de Estudios Clásicos - Tomo 1 (1944)

Mendoza, Argentina: Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas.  
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, 2018.  
n° 45: 21cm

Anual

ISSN 0325-3465

ISSN (online) 2469-0643

B. FFyL (UNCuyo)

Centro Universitario – Ciudad de Mendoza

Casilla de Correo 345

(5500) Mendoza - República Argentina

e-mail: [rec@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:rec@ffyl.uncu.edu.ar)

Sitio web: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revistaestudiosclasicos>

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en los talleres gráficos de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la  
UNCuyo.

Mendoza 2018



# REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas  
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo

Nº 45 – 2018

EDITORIAL	11
ARTÍCULOS	13
<b>Griselda Esther Alonso</b> - La configuración del <i>ethos</i> en los párrafos V a XIX del libro I de <i>El asno de oro</i> de Apuleyo	15
<b>Liliana Berenguer</b> - Mensajes del oráculo y decisiones sobre la guerra o la paz. Heródoto, <i>Historias</i> , 1	33
<b>Soledad Correa</b> - <i>Amicitia</i> y (auto)ejemplaridad en las <i>Epistulae morales</i> de Séneca	47
<b>Rosario Cortés Tovar</b> - Marcial y su historia del epigrama latino	77
<b>María del Pilar Fernández Deagustini</b> - Drama, lírica e interacción genérica: la oda central de <i>Suplicantes</i> de Esquilo (625-709)	101
<b>Pier Angelo Perotti</b> - Enea, eroe poliedrico	127
<b>Marcela A. Suárez</b> - La historia natural en el <i>Annus patiens</i> del P. Peramás: el caso de la <i>descriptio animalium</i>	143

RESEÑAS	165
<b>S. Bianchetti, M. R. Cataudella &amp; H-J. Gehrke (eds.)</b> <i>Brill's Companion to Ancient Geography. The Inhabited World in Greek and Roman Tradition.</i> (Teresita Cano Ricárdez)	167
<b>Emiliano J. Buis, Elsa Rodríguez Cidre, Alicia M. Atienza.</b> <i>El nómos transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo.</i> (María Candela López)	171
<b>Leoncio de Neápolis.</b> <i>Apologfa.</i> Edición crítica con introducción, traducción española y notas a cargo de P. A. Cavallero, T. Fernández, A. Sapere, A. Capboscq, J. Bértola y D. Gutiérrez. (Susana Aguirre de Zárate)	181
<b>Juan Antonio López Férez (ed.)</b> <i>Galeno. Lengua, composición literaria, léxico, estilo.</i> (Jordi Redondo)	185
<b>Andrea Marcolongo.</b> <i>La lingua geniale. 9 ragioni per amare il greco.</i> (Susana Aguirre de Zárate)	189
<b>Publio Terencio Afro.</b> <i>Formión.</i> Introducción, traducción filológica y notas a cargo de Mariana Breijo, Enzo Diolaiti, Violeta Palacios, Marcela Suárez y Romina Vázquez. Texto espectacular a cargo de Rómulo Pianacci. (Mariana Calderón de Puellas)	195
NOTICIAS	197
<b>III CONGRESO INTERNACIONAL DE RETÓRICA E INTERDISCIPLINA IV COLOQUIO NACIONAL DE RETÓRICA "Retórica y manifestaciones de la violencia"</b> (Andrea Verónica Sbordelati)	199
IN MEMORIAM	
María Isabel Zubiría	201

<b>Colaboradores del presente volumen</b>	205
<b>Perfil de la <i>Revista de Estudios Clásicos</i></b>	207
<b>Normas para la presentación de trabajos</b>	209



EDITORIAL



## EDITORIAL

El propósito de difundir desde la *Revista de Estudios Clásicos* trabajos originales de filología clásica se concreta en el presente número en colaboraciones de investigadores argentinos y extranjeros que han trabajado en torno a diversas temáticas de la cultura clásica. Al ámbito de los estudios latinos se adscriben los artículos “Marcial y su historia del epigrama latino” de Rosario Cortés Tovar (Universidad de Salamanca); “Enea, eroe poliédrico” de Pier Angelo Perotti (Vercelli, Italia); “La historia natural en el Annus Patiens del P. Peramás: el caso de la descriptio animalium” de Marcela Suárez (Universidad Nacional de La Plata); “Amicitia y (auto)ejemplaridad en las Epistulae Morales de Séneca” de Soledad Correa (Universidad de Buenos Aires); “La configuración del éthos en los parágrafos V a XIX del Libro I de El asno de oro de Apuleyo” de Griselda Alonso (Universidad Nacional de Cuyo). Sobre cuestiones de literatura e historia griega, respectivamente, versan los trabajos “Drama, lírica e interacción genérica: la oda central de Suplicantes de Esquilo” de María del Pilar Fernández Deagustini (Universidad Nacional de La Plata) y “Mensajes del oráculo y decisiones sobre la guerra y la paz. Heródoto, Historias, 1” de Liliana Berenguer (Universidad Nacional de San Juan).

Nos es grato anunciar que desde este año se han sumado como asesores cuatro nuevos miembros, a quienes damos la bienvenida: Francesca Mestre y Monserrat Jufresa (Universidad de Barcelona), Susana González Marín (Universidad de Salamanca) y Maria de Fátima Silva (Universidad de Coimbra). Expresamos una vez más nuestro permanente agradecimiento a todos los colegas que desde el Consejo Editorial y desde el Comité Científico prestigian nuestra publicación con su trabajo y su asesoramiento.

Este número de la Revista se publica en una etapa de transición en la coordinación del equipo editorial: después de varios años como Directora, Esther R. de Driban deja esta función a cargo de Estela Guevara de Alvarez, integrante del Consejo Editorial desde 1986. Se trata de un cambio motivado por la renovación habitual que suele

darse en las instituciones académicas, en un proceso que supone, para ambas, el seguir trabajando desde otro rol con los mismos objetivos y el mismo espíritu de equipo.

## **La Dirección**



## ARTÍCULOS



## LA CONFIGURACIÓN DEL *ETHOS* EN LOS PARÁGRAFOS V A XIX DEL LIBRO I DE *EL ASNO DE ORO* DE APULEYO

**Griselda Esther Alonso**

Universidad Nacional de Cuyo  
griseldaamadei@hotmail.com

### Resumen

La finalidad de este artículo es el análisis del *ethos* de los personajes que actúan como narradores en los parágrafos V al XIX del Libro I del *Asno de oro*. Cabe aclarar que el estudio del *ethos* de los oradores se hace partiendo de la concepción de que el mismo es el resultado de una elaboración pre-discursiva, que tendrá por resultado la construcción del *ethos* en el discurso retórico, concepto ya expresado por Aristóteles en su *Retórica* y retomado por las teorías del discurso y de la argumentación a partir de la segunda mitad del s. XX. Por lo tanto, la metodología a utilizar se vale tanto de obras de Retórica Clásica como de la Nueva Retórica. Además, se sirve de enfoques de la Lingüística y la Narratología. Por ser la novela de Apuleyo un ejemplo de lo que Bajtin denomina “dialogismo y alteridad”, un segundo objetivo es el estudio de las relaciones que se establecen en el discurso de los personajes para tratar de determinar el sentido buscado en la obra y, en consecuencia, la incumbencia o verosimilitud de estos relatos en la misma.

**Palabras clave:** retórica – *ethos* – *pathos* – novela latina – Apuleyo.

### Abstract

The purpose of this article is the analysis of the *ethos* of the characters that act as narrators in paragraphs V to XIX of Book I of *The Golden Ass*. It should be noted that the study of the *ethos* of the speakers is based on the conception that it is the result of a pre-discursive elaboration, which will result in the construction of *ethos* in rhetorical discourse, a concept already expressed by Aristotle in his *Rhetoric* and taken up by the

theories of discourse and argumentation from the second half of the 20th century. Therefore, the methodology to be used is worth as much of works of Classical Rhetoric as of the New Rhetoric. In addition, it uses approaches to Linguistics and Narratology. Because Apuleyo's novel is an example of what Bakhtin calls "dialogism and alterity," a second objective is the study of the relationships established in the discourse of the characters to try to establish the meaning sought in the work, and in consequence the incumbency or verisimilitude of these stories in it.

**Keywords:** rhetoric – *ethos* – *pathos* - Latin novel – Apuleius.

A modo de introducción se considera necesario presentar un resumen de los marcos teóricos de la retórica que se utilizarán en el análisis del *ethos* de los diversos locutores que aparecen en los párrafos mencionados del primer libro de la novela, dado que se procurará conciliar perspectivas de la retórica antigua y de la moderna en el presente trabajo<sup>1</sup>. Con tal objetivo se cita a continuación un fragmento de la obra de López Eire (1995: 900-901), "Retórica antigua y retórica moderna":

"[...] hay una dimensión de la retórica cuya importancia comparten Aristóteles y los modernos. Me refiero a la importantísima dimensión ético-psicológica de la retórica. En efecto, el Estagirita trata amplia y sistemáticamente en su *Retórica* de las costumbres, las pasiones y los sentimientos, de cómo el orador para ser digno de fe debe mostrar a través de sus palabras como prendas de su carácter 'la prudencia, la virtud y la benevolencia', y cómo le será muy provechoso conocer las pasiones por las que sus oyentes pueden 'cambiar y adoptar actitudes diferentes con vistas a sus juicios'. Según Aristóteles en su *Retórica* los medios de persuasión se dividen en dos grupos distintos: el de los ajenos al arte retórica propiamente dicha, como los testigos, las torturas a las que se sometía a los esclavos para obligarles a declarar, los contratos que se aportan como prueba en un proceso, etc., y el de los pertenecientes con pleno derecho –por su naturaleza– al arte en cuestión. Entre estos últimos hay que situar los de corte lógico (que se

---

<sup>1</sup> Realizado dentro del Proyecto de investigación "Diálogos entre poética y retórica. *ETHOS* y *PATHOS* en la configuración narrativa de la novela latina", dirigido por la Dra. Lorena A. Ivars y acreditado ante la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo.

asientan en el discurso persuasivo que muestra la verdad o lo verosímil), los de naturaleza ética (por los que el discurso transmite una tranquilizadora idea del carácter del orador como individuo merecedor de confianza) y los de índole psicológica (que, instalados en el texto y en la ejecución misma del discurso, procuran suscitar la emoción de los oyentes, que se ven arrastrados irremediabilmente a esa situación por causa del enorme poder psicagógico de la palabra, al que ya se había referido Platón en el *Fedro* y Gorgias en su *Helena*. [...]) Según Platón –y su discípulo le da la razón–, el consumado orador debe saber ‘qué tipo de oyente se deja persuadir por qué tipo de discursos’ porque ‘la fuerza de la palabra arrastra el alma de los oyentes’, es psicagógica.”

Ante la relevancia que otorga Aristóteles en su *Retórica* a la prudencia, la virtud y la benevolencia en la configuración del carácter del orador (Arist. II, 1), Barthes (1966: 212) pone en evidencia la característica esencial del *ethos*, diciendo: “El orador debe ‘mostrar’ al auditorio los rasgos de su carácter (importa poco su sinceridad) para dar una buena impresión: son sus aires [...] El *ethos* es en sentido propio una connotación: el orador enuncia cierta información y al mismo tiempo dice: ‘yo soy esto’, ‘yo no soy aquello’.”

En un intento de superar las instancias anteriormente mencionadas, Maingueneau (1996: 79-92) propone:

“[...] me he empeñado en reformular el concepto de *ethos* en el marco del análisis del discurso, de modo diferente a los planteamientos de la retórica tradicional. [...] proponemos que todo discurso [...] posee una ‘vocalidad’ específica que permite remitirla a una fuente enunciativa. [...] La ‘vocalidad’ de un texto escrito se manifiesta a través de un ‘tono’ que testifica lo que dice. Es una determinación que implica en sí misma la determinación del cuerpo enunciativo [...]. La lectura hace emerger así un origen enunciativo, una instancia subjetiva encarnada que juega un papel de garante del habla. A lo que llamamos ‘garante’, cuya figura debe construir el lector a partir de índices textuales de diverso orden, se le atribuye un carácter y una corporalidad [...] En vez de considerar el *ethos* al mismo título que la retórica, como un medio de persuasión, nos inclinamos a pensarlo en términos de dispositivo enunciativo. El *ethos* no es dissociable de la situación de enunciación del discurso, que hemos designado como escenografía, es decir “de la escena del habla que el discurso presupone para poder ser enunciado y

que en reciprocidad debe validar a través de la enunciación misma.” El lector construye la escenografía de un discurso con la ayuda de múltiples indicios [...]. En la escenografía se asocia la figura del enunciador (el garante de la enunciación) y una figura correlativa del destinatario, una cronografía (un momento) y una topografía (un lugar) de donde pretende surgir el discurso.”

Dada la estructura de *El asno de oro*, que consiste en un marco general cuyo narrador autodiegético es Lucio, quien otorga la unidad<sup>2</sup> a una novela que permite la inserción de numerosas narraciones breves con sus propios personajes, el análisis pormenorizado del *ethos* del protagonista excede las expectativas de este trabajo, pues, no aparece como locutor en los párrafos estudiados. Sí es necesario referirse a él para analizar la configuración de la imagen de los otros locutores, a quienes Lucio ha cedido la voz narradora, y porque además construyen sus discursos a partir de pensamientos o hechos expresados por el mismo. Por lo tanto, se analizará el *ethos* de Sócrates, Méroe, Pantia y Aristómenes.

Pero antes de analizar individualmente el *ethos* de estos personajes resulta oportuno referirse al *ethos* y la voz de lo escrito en el Libro I de *El asno de oro*, desde la perspectiva de la propuesta expuesta por Maingueneau en la cita precedente.

En la novela aparecen diversos enunciadores, primero, Lucio que se presenta como un joven culto, de buena familia, comerciante, y por su deseo de conocer ‘todas las cosas’ y su alusión a Plutarco, como un amante de la filosofía y de las letras. Luego, Aristómenes, un comerciante aparentemente fabulador y deseoso de que le crean ‘su verdad’. Sócrates es un personaje inventado por Aristómenes; representa una parodia del

---

<sup>2</sup> Es necesario aclarar que esta obra de Apuleyo ha generado múltiples interrogantes en la crítica: en cuanto al título (*El asno de oro* o *Metamorfosis*); el origen; la originalidad; la generacidad y también la ‘unidad’. En relación a esta última, simplificando al extremo las posturas, se podría decir que existen dos perspectivas de los críticos: por un lado, los ‘separatistas’ que aducen fallas estructurales en la novela, asociadas con la multiplicidad de historias y la falta de unidad global; por otro, los ‘unicistas’ que evalúan el relato como una construcción plenamente coherente. Entre los críticos ‘separatistas’ cf. Walsh (1970). Para los enfoques ‘unicistas’, cf. Winkler (1985).

filósofo platónico. Méroe y Pantia, taberneras y hechiceras, son personajes referidos por Sócrates.

En cuanto a la cronografía, la novela se desarrolla en la época del Imperio Romano. La sociedad se caracteriza por la decadencia moral. Los vicios, los delitos, las tragedias humanas llevan a que los autores se pregunten por la existencia humana. En cuanto a la filosofía y la religión, además del estoicismo, que había sido la única forma práctica aceptada por los romanos, las religiones orientales ejercen un influjo poderoso. También se da una vigorosa expansión de doctrinas astrológicas e incluso magos y charlatanes. Algunos autores consideran el Cristianismo como una nueva superstición. En este contexto histórico no son tan inverosímiles enunciadores como el charlatán Aristómenes, el supersticioso Sócrates, la hechicera Méroe.

Con respecto a la topografía, las ciudades mencionadas por los enunciadores se ubican en el centro y norte de Grecia. Hípata era la ciudad más importante de Tesalia, la cuna de la magia en Macedonia. En estas ciudades convivían las clases pudientes por un lado, y por otro las mismas funcionaban como el foco para intercambios organizados cuyo centro era el mercado. También la topografía valida las historias de los personajes. Lucio, Aristómenes y Sócrates son comerciantes. Méroe y Pantia son hechiceras o magas.

Según Maigueneau “la escenografía implica un proceso paradójico [...] es a la vez aquello de donde viene el discurso y aquello que engendra este discurso.” Se podría pensar que en el Libro I de *El asno de oro*, tanto los enunciadores, como la topografía y la cronografía validan las escenas y los contenidos que los discursos transmiten, pues representan al hombre en su individualidad frente a las tempestades de la vida, en un mundo al que lo circunda la oscuridad, que rodea al mismo tiempo, los corazones humanos y la tierra que los hospeda. Así, el sentimiento y el discurso se tornan introspectivos y expresa ese vacío mediante la ironía y la incertidumbre psicológica que se advierte en la enunciación.

## El *ethos* de Sócrates

El personaje de Sócrates protagoniza una secuencia narrativa incluida en la fábula que relata Aristómenes.

Sócrates se presenta citando una sentencia o *gnome*: *Aristomae, inquit, ne tu fortunarum lubricas ambages et inestabiles incursiones et reciprocas vicissitudines ignoras* (I, VI)<sup>3</sup> ("Aristómenes –dice– en verdad tú ignoras los volubles ambages de la Fortuna y sus inestables y recíprocos vaivenes"). Según Aristóteles el uso de máximas o sentencias por su calidad de entimema o parte de un entimema son el vehículo discursivo privilegiado del *ethos*, porque la máxima "hace que los discursos expresen el carácter del orador [...], pues si las máximas son honestas, harán aparecer al que las dice también como un hombre honesto" (*Ret.* II 21, 1395 b 13-17). Así, Sócrates se mostraría como un orador que posee los valores y las ideas sustentadas por 'la sabiduría comúnmente aceptada'. Sin embargo, este *ethos* de un Sócrates sabio, sensato, que parece emular al personaje de los diálogos platónicos, se va a ir desdibujando hasta convertirse en un *ethos* poco persuasivo, que proyecta la imagen de un orador sometido por las pasiones, particularmente por la lujuria. Esta imagen se va configurando paulatinamente en el discurso a partir de 'la expresión de pensamientos y emociones degradantes', por ejemplo, la repetición *Me miserum* ("Desdichado de mí") que enfatiza la permanente tristeza y la irresponsabilidad del personaje ante los sucesos que le acaecen. En el párrafo VII del Libro I, afirma: *quoad me ad istam faciem, quam paulo ante vidisti, bona uxor et mala fortuna perduxit* ("a tales extremos y a la apariencia con que me viste poco antes, mi buena esposa y mi mala fortuna me llevaron"). También los comentarios autorreferenciales, que dan cuenta de las acciones cotidianas y circunstancias privadas muestran la faceta humana de este orador vaciado por las pasiones; luego de ser atacado por los ladrones, cuando conoce a Méroe (tabernera y hechicera), dice: "ya vieja, pero bastante atractiva [...] me acosté con ella" (I, VII). Lo más sorprendente para el lector que asocia a este personaje con el Sócrates de Platón, no solo por el nombre sino también por otros intertextos que luego se comentarán, es

---

<sup>3</sup> Las citas en latín y su traducción (salvo aclaración) corresponden a Apuleyo, L. (2016). *El asno de oro o Metamorfosis*. Introducción, traducción y notas por Marta Royo.



que se convierte en una especie de anti-Sócrates, que en lugar de participar de un diálogo filosófico va a introducir al receptor en un diálogo sobre la magia. De esta manera advierte a Aristómenes: "*Tace, tace*" inquit et circumspiciens tutamenta sermonis: "*Parce*" inquit, "*in feminam divinam, nequam tibi lingua intemperante noxam contrahas*" ("Calla, calla" y mirando alrededor para estar seguro de no ser oído, agrega: "Guarda silencio ante una mujer con poderes divinos, no sea tu lengua intemperante te acarree algún daño") (I, VII). Luego, para otorgar evidencialidad a lo que va a relatar afirma: *Sed quod in conspectum plurium perpetravit, audi* (I, VIII) ("Escucha, mejor, lo que perpetró a la vista de muchos"). Otras intertextualidades<sup>4</sup> evidentes en este relato tradicional son *Odisea* de Homero, tragedias griegas y mitos. Sócrates conserva el tono elevado de estos géneros, sin embargo, introduce la ironía y la comicidad a través del contraste, primero, en la presentación de Méroe, "ya vieja, pero bastante atractiva" se convierte en *annosam ac pestilentem* ("vieja y pestilente"); luego, los ladrones, de *vastissimis latronibus* ("monstruosos ladrones"), en *boni latrones* ("buenos ladrones"); por último *bona uxor/mala fortuna*.

En segundo lugar, en las metamorfosis que narra, si bien son tradicionales, también introduce elementos cómicos, como en la del tabernero convertido en rana que, en lugar de estar sumergido en agua, está en un tonel de vino. Por último, la comparación hiperbólica entre Medea y Méroe mediante la cual inscribe las hazañas de la hechicera en el mito. De esta manera, la configuración del *ethos* de Sócrates como la reelaboración de los relatos tradicionales (épicos, trágicos, míticos) podrían considerarse lo que Genette (1989: 37) define como 'travestismo' por su contenido degradado y por el sistema de transposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadas.

En una primera lectura se advierte que la intención de este orador es paródica y satírica en relación con la literatura tradicional, pero en una

---

<sup>4</sup> La especialista en Apuleyo Finkelpearl (1998: 7) clasifica *Metamorfosis* como 'ficción en prosa' y privilegia como objeto del estudio la 'transtextualidad' de la obra, en particular la alusión, que define como "el proceso de un escritor serio y cómico que trabaja un género distinto del de sus fuentes, cuya relación con esos textos inevitablemente implica un tipo de metamorfosis".

segunda lectura, la polivalencia de los relatos, mitad acorde a lo establecido como realidad, mitad ficticia y lúdica sumerge al auditorio en un ámbito claro-oscuro que le provoca cierto grado de desconcierto.

## Méroe y Pantia

Sus discursos son muy breves y referidos por Aristómenes. Nunca usan el discurso directo. Podría decirse que su *ethos* es una construcción de Aristómenes con el fin de configurar su propia imagen y favorecerla.

La configuración de la imagen de Méroe negaría, en gran medida, lo que antes afirmara Sócrates. La construcción de su *ethos* revela a una doncella enamorada y abandonada, a partir de la selección de palabras que utiliza para describir a Sócrates: *Hic est, soror Panthia, carus Endymion, hic Catamitus meus, qui diebus ac noctibus inclusit aetatulam meam* ("Este es, amiga Pantia, mi querido Endimión, este es mi Catamito, el que días y noches burló mi tierna edad") (I, XII). En evidente contraste con la aparente imagen de Sócrates que nos ha revelado Aristómenes, Méroe lo compara con dos *exempla* míticos de la juventud y belleza. Edimión, joven pastor de gran hermosura que inspiró la pasión en Selene, a quien Zeus le concedió un deseo y el joven eligió dormirse en un sueño eterno y así permaneció dormido y joven para siempre. Por su parte, Catamito es el nombre latino de Ganímedes, héroe de estirpe troyana. Muy joven, mientras cuidaba los rebaños de su padre, fue raptado por Zeus, que se enamoró de su belleza, y fue llevado al Olimpo, donde escanciaba el néctar de la copa del dios. De este modo, Méroe eleva su *ethos* y el de su amado al mundo mítico y lo asocia con la belleza y la juventud eternas y también con el mundo pastoril. Esta referencia idílica a su pasado personal va a cambiar bruscamente en el presente de la enunciación, configurando un *ethos* resentido que expresa así sus sentimientos y emociones, en contraste con lo dicho anteriormente del enamorado: *hic qui meis amoribus subterhabitis non solum me diffamat probris, verum etiam fugam instruit*. ("el que despreció mi amor y ahora me difama con injurias y hasta organiza su huida") (I, XII) y enfatiza su dolor hasta llegar a la hiperbólica comparación: *At ego scilicet Ulixi astu deserta vice Calypsonis aeternam solitudinem flebo* ("Sin embargo yo, abandonada ciertamente por la astucia de este Ulises, como Calipso, lloraré mi eterna

soledad.”) (I, XII). Esta autoconfiguración de una imagen de enamorada abandonada y condenada a la soledad, una víctima inocente del amor, tan lejana a la imagen de la tabernera-hechicera que el lector se había formado de ella, será transfigurada por el deseo de venganza contra Aristómenes: *Faxo eum sero, immo statim, immo vero iam nunc, ut praecedentis dicacitatis et instantis curiositatis paeniteat* (“Haré que él más tarde, mejor dicho de inmediato, no, mejor todavía ahora mismo, se arrepienta de su mordacidad anterior y de su curiosidad presente.”) (I, XII). La acumulación de adverbios denota la ira de Méroe que impulsivamente busca venganza. Sin embargo, logra dominar su pasión (la ira) al menos contra Aristómenes, no así contra Sócrates, según se infiere de su discurso: “Mejor que sobreviva por lo menos este, para que cubra con un poco de tierra el cuerpo del otro pobrecito” (I, XIII).

El *ethos* de Pantia no presenta matices; se muestra muy violenta, siempre poseída del furor dionisiaco, tal como se deduce de uno de sus dos discursos. En su primera intervención propone: *“Quin igitur” inquit, “soror, hunc primum bacchatim discerpimus vel membris eius destinatis virilia desecamus?”* (“¿Por qué no despedazamos primero a este, como si fuéramos Bacantes, le sujetamos los miembros y le cortamos sus partes viriles?”) (I, XIII). La segunda intervención es para proferir una maldición: *“Heus tu” inquit, “spongia, cave in mari nata per fluvium transeas”* (“Eh tú, dijo, esponja nacida en el mar, no vayas por el río.”) (I, XIII).

### El *ethos* de Aristómenes

Aristómenes ha tenido una mala experiencia como orador. Antes del encuentro con Lucio ya le ha contado su fábula al caminante que lo acompañaba y este oyente incrédulo y burlón ha rechazado su relato como una monstruosa mentira: *Parce [...] in verba ista haec tam absurda tamque immania mentiendo*<sup>5</sup> (“Deja de decir mentiras tan absurdas y tan

---

<sup>5</sup> Esta frase sería clave para la interpretación de toda la novela, según algunos críticos. Cf. Hofmann (2000: 67-68): “La forma narrativa impuesta por Apuleyo a su narrador Lucio no es, entonces, apropiada para transmitir información segura, claridad e inequívoco, sino que despierta en el lector irritación, contrariando sus expectativas,

tremendas") (I, II). El orador cuenta con una nueva posibilidad de construir su discurso, dado que Lucio le ruega que le cuente su historia. También puede hacer una construcción prediscursiva de su imagen, ya que el receptor le ofrece algunas pautas de su personalidad en la que se destacan la curiosidad y la ingenuidad con la que se predispone a escuchar los relatos más inverosímiles y considerarlos como ciertos. A partir de este conocimiento, Aristómenes crea una imagen prediscursiva del auditorio y de sí mismo que le permite en el discurso entablar la 'intersubjetividad', entendida como:

---

conduciéndolo en otra dirección o no rescatándolo de ningún modo; a través de esto se cuestiona, se mina o amenaza totalmente con ser destruida su comprensión del texto". De este modo, Apuleyo parodia no solamente la forma de la narración tradicional de la novela amorosa griega orientada a la fiabilidad, sino que parodia a su vez el comportamiento receptivo de sus lectores; pues, como ha mostrado Winkler (1985), "la ambigüedad del acontecimiento se basa en el descompromiso de su narrador Lucio. Con esto Winkler ha dado a los estudios sobre Apuleyo un nuevo fundamento, en la medida en que ha mostrado claramente que una apertura y descompromiso fundamental son inherentes al texto, los cuales se basan en que Apuleyo jamás autoriza la narración, sino que conscientemente desafía al lector, de un modo franco, a lecturas e interpretaciones diferentes. Las *Metamorfosis* son, así nos lo ha enseñado Winkler, un *romansans clef*, una invitación a participar en el juego de los indicios; pues la novela misma es, como Winkler lo expresa, "a set of games that may be played in a myriad ways and in which all players may win but to which there is no right answer".

A través de esta graciosa destrucción de los patrones narrativos tradicionales, Apuleyo construye una nueva forma narrativa que influirá la historia posterior del género (Achilleus Tatios, Heliodorus), y cuyo redescubrimiento y apropiación en el s. XVII será determinante para la forma narrativa de la novela moderna.

Ya al comienzo de la historia Apuleyo hace que su narrador advierta al lector con referencia a la verdad o fiabilidad de las historias: lo primero que Lucio escucha, cuando ha alcanzado en su camino a Tesalia a dos viajeros que le llevaban ventaja e iban conversando, son las palabras: '*parce*', *inquit*, '*in verba ista haec tam absurda tamque immania mentiendo*' (I, 2) "¡Ahórrate tus palabras, si tú solo conoces historias mentirosas tan insulsas y tan monstruosas!" Uno debería tomar seriamente estas palabras como el *leitmotiv* narrativo de toda la novela, y de allí extraer conclusiones no solo con respecto a la fiabilidad del narrador sino también con respecto a la seriedad de los acontecimientos narrados y, en un sentido amplio, con respecto a la valoración de las cosas que juegan un rol en esta novela, a saber el 'mundo', en sentido amplio, al que pertenecen también la moral, la religión, el culto, la sexualidad, la magia, la fuerza y todo lo que está relacionado con eso.

"/una/ estrategia intencional o actitud intencional como una de las formas a través de la cual las personas dotamos de sentido la conducta de los demás.

Dicha estrategia funciona de la siguiente manera: primero se decide tratar al objeto u organismo, cuyo funcionamiento se desea explicar, como un agente racional. Luego se deducen qué creencias debería poseer dicho agente, según su posición en el mundo y su objetivo. A continuación se deduce qué deseos tendría que tener. Y finalmente se predice que este agente racional actuará para conseguir sus metas a la luz de sus creencias.”<sup>6</sup>

Este concepto extraído de la psicología resulta muy útil en retórica para la configuración de un *ethos* discursivo, en función de un mayor conocimiento del auditorio al que está destinado el discurso.

Es el supuesto Lucio quien le ofrece a Aristómenes sus ‘creencias’, su posición en el mundo’ y ‘su objetivo’, a partir de los cuales el orador puede elaborar su *ethos* pre-discursivo. Este narrador intradieгético logra establecer la ‘intersubjetividad’ con Lucio mediante un recurso retórico ya propuesto por Aristóteles en el Libro II de su *Retórica*: la apelación a valores y lugares comunes que impliquen sintonía entre orador y auditorio acerca de lo que debe tenerse por bueno. A continuación se citan algunos ejemplos de la empatía que se establece en el discurso entre el orador y su oyente.

Primero, por ‘la curiosidad’:<sup>7</sup>

Lucio dice: *inquam, impertite sermonis non quidem curiosum, sed qui velim scire vel cuncta vel certe plurima* (“¿Por qué no me hacen partícipe de la charla? No por ser curioso sino porque quisiera saberlo todo o al menos muchísimo”) (I, II).

Aristómenes (I, XVIII): *Et ego curiose sedulo arbitrar* (“Y yo, con atenta curiosidad observaba”).

Segundo, el modo de validar la evidencia mediante ‘la mirada’:

---

<sup>6</sup> Martínez (2011: 12).

<sup>7</sup> Acerca de la ‘curiosidad’, cf. De Filippo (1990).

Lucio (I, IV): *isto gemino obtutu circulatorem aspexi* ("vi con mis propios ojos a un artista callejero").

Aristómenes (I, XIII): *Haec ego meis oculis aspexi* ("Estas cosas yo las vi con mis propios ojos").

Además, sendos personajes son comerciantes. Los dos se ahogan con comida: Lucio cuenta: "yo ayer a la tarde casi me muero, cuando al masticar un pedacito de torta de queso [...] se me pegó a la garganta ese alimento delicadamente gomoso y me cortó la respiración" (I, IV); Aristómenes narra una experiencia muy semejante: "el primer pedacito de pan que tomé muy pequeño [...], se me quedó adherido a la garganta y no subía ni bajaba" (I, XIX).

Parece que comparten la admiración por la cultura griega y una actitud ambivalente ante la verdad y la mentira. Lucio dice provenir de una antigua y respetable familia originada en Atenas, Corinto y Esparta, ciudades que simbolizan la antigua gloria griega y que son "celebradas por escrito para siempre en los libros" (I, I). Esto podría justificar la incorporación en el discurso de la parodia de tantos hipotextos tradicionales, de géneros diversos y especialmente de origen griego. El joven Lucio afirma: "sabes perfectamente que opiniones erradas consideran mentiras cosas que parecen o nuevas a los oídos o extrañas a los ojos o por lo menos muy difíciles y más allá de la capacidad de comprensión pero, si las examinas con un poco más de cuidado, sentirás que no solo son evidentemente comprobables sino también que es fácil que sucedan" (I, III). Esta idea habilita al orador para narrar los sucesos más inverosímiles. Con todos estos indicios, Aristómenes construye un discurso con el que logra persuadir a su oyente ingenuo en la ficción.

Por otra parte, ya como narrador intradieгético de su relato enmarcado, Aristómenes intenta plantear la veracidad de su fábula parodiando el discurso judicial. En principio, recurre a la 'autovaloración de carácter positivo', mediante la enfática formulación de un juramento hiperbólico: "Primero te juraré por ese sol, dios que todo lo ve, que yo recuerdo verdades absolutamente comprobadas" (*me vera comperta memorare*), y para no dejar dudas acerca de su afirmación ofrece testigos: "Y ustedes ya no tendrán más dudas, si llegan a la ciudad más cercana a Tesalia, porque allí mismo, en todas partes, están en boca de la gente los

hechos que públicamente ocurrieron" (I, V). La parodia más la autovaloración positiva de sí mismo proyectan la imagen de un orador fanfarrón y poco creíble.

La configuración del *ethos* del enunciador está íntimamente ligada al personaje de Sócrates, pues son los protagonistas de la secuencia narrativa incluida. De hecho, un rasgo sobresaliente del *ethos* de Aristómenes es la asociación con personajes y hechos fijados históricamente. Se refiere a Sócrates diciendo: *Ecce Socratem contubernalem meum conspicio* ("De pronto, veo a Sócrates un compañero mío") (I, V). En este fragmento intenta establecer la *evidentia*, a partir del verbo *conspicio*, la expresión "un compañero mío", y por último y lo más importante la inclusión de Sócrates en su discurso.

En el pasaje es evidente la intertextualidad<sup>8</sup> con el *Fedro* de Platón. En el párrafo VII del primer libro de la novela, Aristómenes dice: *At ille, ut erat, capite velato* ("Pero él, con la cabeza cubierta todavía con semejante velo"). De manera semejante, en *Fedro* 236d-237a, Sócrates le dice a Fedro: "Me voy a cubrir el rostro para hablar, a fin de pasar de punta a punta el discurso corriendo a toda velocidad, sin azorarme de vergüenza al mirarte"; también en *Metamorfosis* I, XIX, Aristómenes propone: "Sentémonos junto a ese plátano"; en *Fedro* 228e-229b Sócrates invita a Fedro a desviarse del lugar por el que andan, para leer un discurso. Propone marchar a lo largo de un riachuelo. El lugar que eligen para detenerse y sentarse es a la sombra de un plátano.

La selección de palabras y frases que usa el orador en la descripción de Sócrates funcionan también como configuradoras de su *ethos*, pues denotan sus emociones ante lo que ve. Lo describe en el párrafo VI del Libro I, del siguiente modo: "Estaba sentado en el suelo; vestido con un manto harapiento, desfigurado por una flacura lastimosa" y así va intensificando la sordidez de la imagen por la intensidad semántica del contenido léxico acumulado hasta que culmina y sintetiza la apariencia de 'su amigo' como un *larvale simulacrum* ("un alma en pena"), a la que el orador recrimina: "para mayor deshonra nuestra", expresión con la cual

---

<sup>8</sup> Genette (1989: 37).

reafirma la amistad con Sócrates y se constituye en copartícipe de la situación.<sup>9</sup>

A esto sigue una acumulación de ‘comentarios autorreferenciales’ que se destaca como uno de los principales rasgos del *ethos* de este locutor. La misericordia “lo cubre con su manto”, lo lleva a los baños públicos, él mismo lo baña, lo lleva a un albergue, lo acuesta, lo alimenta, etc. A este *ethos* tan benevolente con el amigo, Aristómenes suma sus ‘rasgos éticos’, mediante las críticas que profiere: “Sin duda tú eres digno de soportar los peores castigos [...] por haber preferido el placer de Venus y una prostituta curtidada antes que tu hogar y tus hijos” (I, VIII). Así, el orador, un simple comerciante, logra posicionarse ante el auditorio en una situación de superioridad en relación a Sócrates, el *exemplum* del sabio en la Antigüedad.

El *ethos* de Aristómenes posee las tres causas, la sensatez, la virtud y la benevolencia, las cuales, dice Aristóteles (*Ret.* II, 1.2), “hacen persuasivos a los oradores; y su importancia es tal que por ellas nos

---

<sup>9</sup> Tanto en la configuración del *ethos* de Sócrates como en el de Aristómenes se observa que aparecen reiteradas alusiones a textos de Platón y recursos como la *ékphrasis*. Por esto, podría ser enriquecedora la clasificación que hace Harrison (2000) de esta obra de Apuleyo como ‘la novela de sofista’. Harrison es otro de los especialistas que defienden la unidad de *Metamorfosis*, aunque señala sus diferencias con Winkler, centrándose en la pregunta del prólogo *quis ille?* para caracterizar el relato de Apuleyo como novela de un sofista. Se basa en que Lucio, el protagonista, es construido a lo largo del texto como un típico sofista griego de los siglos I y II, perteneciente a una élite social vinculada a distinguidos filósofos platónicos, poseedor de una esmerada educación y casi seguro poseedor de la ciudadanía romana. Más allá del mundo representado, el crítico detecta huellas sofisticas en la construcción del texto mismo de la novela: el gusto por la descripción detallada (*ékphrasis*); la constante demostración del saber literario del autor (a través de la profusa alusión a textos clásicos), especialmente focalizada en la épica de Homero y Virgilio (autores centrales en la cultura del siglo II); los ecos de diálogos platónicos, particularmente, *Fedro*, etc. Todo esto no implica dimensiones filosóficas del texto o propaganda de un culto como el de Isis, sino una demostración de capital cultura. Es a este propósito a lo que liga Harrison la problemática identidad de la primera persona que se manifiesta en el texto de la novela, que enlaza al personaje griego con el autor latino. Esa complejidad narratológica y literaria es típica de la narrativa sofisticada, en la que la autoexhibición y promoción son fundamentales. Llamar la atención sobre el virtuosismo del autor es la estrategia mediante la cual los escritores sofistas evitaban que su persona se diluyera en la narrativa ficcional.



persuadimos, prescindiendo de las demostraciones". Pero esta imagen de un orador digno de confianza se va a ir deteriorando paulatinamente. Esto se advierte en la 'transcripción de diálogos' en los que participa el personaje y el principal recurso estilístico que desdibuja su *ethos* es la antítesis. Así, en el párrafo XI dice: "Me cuentas, mi querido Sócrates, cosas tan maravillosas como terroríficas". Él, como auditorio, vivencia lo narrado por su interlocutor con gran intensidad, así lo refleja, frente al *memoras* usado antes, la inclusión del verbo *incussisti*, de *incutio* que significa "chocar, golpear, infundir miedo", al que agrega el objeto directo en forma de contraste: "no una pequeña preocupación sino un verdadero pavor". El miedo es la pasión que va a desdibujar el *ethos* de Aristómenes en su discurso. En el párrafo XI dice: "Yo cerré bien la puerta, aseguré los cerrojos", y así enumera una serie de acciones desesperadas para calmar su pánico.

La vivencia de lo maravilloso le sucede a Aristómenes durante la noche y en relación con una apertura violenta de las puertas. Tanto la noche, como la puerta son considerados símbolos. Según Bachelard (2000: 261), "en esa región donde el ser quiere manifestarse y quiere ocultarse, los movimientos de cierre y apertura son tan numerosos, tan frecuentemente invertidos, tan cargados, también, de vacilación, que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es un ser entreabierto", y luego agrega: "La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto". Arrancadas las puertas, Aristómenes, metamorfoseado artificialmente en tortuga por el catre que lo oculta, expresa: "Entonces yo sentí que algunas emociones se convierten naturalmente en contrarias": "Y así como con frecuencia se llora de alegría, de la misma manera, en medio de un espanto tan grande, no pude contener la risa" (I, XII). La noche y las puertas abiertas muestran el *ethos* imaginativo (o más bien curioso por analogía con Lucio) y vacilante de Aristómenes, aterrado y tentado por la vivencia de lo desconocido. En este contexto de ensueño, el narrador sufre la visita de las hechiceras Méroe y Pantia que además de narrar fábulas parodiando a Homero terminan sacrificando a Sócrates, hundiéndole una espada en la garganta. Pantia tapa con una esponja la herida abierta y emite el juramento ya mencionado, a modo de anticipación: "Eh tú, esponja nacida en el mar, no vayas por el río". Anteriormente se sugirió que Méroe y Pantia eran personajes creados en

función de favorecer la autoconfiguración del *ethos* de Aristómenes. Podría considerarse que esto es así, si se tiene presente la imagen terrorífica que ellas presentan, razón por la cual se justificaría ‘el enorme espanto’ que invade a Aristómenes y de alguna manera esto podría disminuir ante el alocutario la gran cobardía que proyecta el locutor. Además, la vinculación con ellas insertaría a Aristómenes en el mágico mundo del mito.

Todo lo que se narra desde que las puertas se abren y vuelven a la normalidad vinculan el *ethos* de Aristómenes con el mito, con la epopeya y la magia, aunque en tono paródico y cómico. Con la llegada del alba y las puertas ya cerradas, se retiran los demonios externos, pero se intensifican los demonios internos del emisor. Aristómenes, ahora, se describe físicamente como un reflejo del Sócrates que encontró: “tirado en el piso, inánime, desnudo, helado y bañado en orines” (I, XIV). Además, lleno de pavor pues piensa que está “predestinado con toda seguridad a una cruz”. En este punto, el orador perfecto que había afirmado “yo recuerdo verdades absolutamente comprobadas” introduce el contraste y revela su inseguridad: “¿A quién le parecerán verosímiles las verdades que proclame?”, él mismo anticipa que su discurso no va a persuadir a nadie. En el párrafo XVIII intenta recobrar su credibilidad como orador criticando sus propios excesos: “A mí [...] porque me excedí de copas a la tarde una noche acerba me infligió imágenes crueles y feroces, a tal punto que hasta este momento todavía me siento salpicado de sangre humana y manchado de impiedad.” Con esta confesión no obtiene la credibilidad del auditorio, por el contrario, logra confundirlo más porque el mismo orador no entiende qué le ha ocurrido.

El espacio en el que se desarrolla el último prodigio que narra Aristómenes (la segunda muerte de Sócrates) y el vocabulario utilizado evocan el Hades, el mundo de los muertos. Sócrates, aparentemente resucitado, bebería tal vez del río Aqueronte (no de un arroyo idílico), porque ya pertenecía al mundo de los muertos. Hecho que confirmaría la expresión de Aristómenes al enterrarlo “en la vecindad eterna del río”.

Finalmente, Aristómenes lleno de pánico y sintiéndose un asesino se autoexilia para evitar una pena mayor. Proyecta así, en su personaje, casi la misma historia que la narrada por Sócrates.

En conclusión, esa configuración del *ethos* de los personajes contradictorio y hasta inverosímil, que se revela mediante prodigios, que narran como verdades, está avalada por la escenografía creada en el discurso y sugerida por la opinión de Lucio acerca de la verdad y de la mentira, en el párrafo III del Libro I, citado anteriormente, en donde se advierte la incertidumbre o la oscuridad en la que se encuentra la humanidad frente a la realidad.

Dada la estructura del Libro I de la novela, basada en discursos concéntricos que funcionan casi como espejos unos de otros, los narradores se valen de las mismas estrategias retóricas y narrativas para llegar al mismo fin, pero se introducen algunos rasgos discursivos para otorgar algunos sesgos diferenciadores a los *ethos* de cada personaje. Se procura la construcción de un *ethos* común, pero al mismo tiempo individual. Es precisamente esa estructura de 'caída en abismo', lo que permite conciliar la aplicación de los recursos de la retórica tradicional para el análisis individual del *ethos* de cada personaje con el marco teórico propuesto por Maingueneau (1996) de la 'escenografía', perteneciente a la retórica moderna. Y de la unión de estos métodos de análisis aplicados en el Libro I de la novela, surge como resultado la imagen del hombre en soledad, que se concentra sobre sí mismo, en medio de un mundo móvil y fragmentado, buscando 'la verdad', el sentido de la existencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Apuleyo, L. (2016). *El asno de oro o Metamorfosis*. Introducción, traducción y notas por Marta Royo (coord.). Buenos Aires: Ediciones Winograd.
- Apuleius (1989). *Metamorphoses*. Cambridge: Loeb Classical Library.
- Apuleyo (1978). *El asno de oro*. Madrid: Gredos.
- Auerbach, E. (1950). *Mimesis: la realidad en la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aristóteles (1971). *Retórica*. Traducción, prólogo y notas por Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Bajtin, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostolevski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1966). L' ancienne rhétorique. En *Communications*, 16, 172-223. Recuperado de [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1970\\_num\\_16\\_1\\_1236](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236)
- De Filippo, J. (1990). Curiositas and the Platonism of Apuleius' Golden Ass. En *The American Journal of Philology*, 111 (4), 471-492. Recuperado de <http://www.jstor.org./stable/295242>
- Estrada, A. (2013). *Panorama de los estudios de la evidencialidad en el español: teoría y práctica*. Buenos Aires: Teseo.
- Finkelpearl, E. D. (1998). *Metamorphosis of Language in Apuleius: A Study of Allusion in the Novel*. Ann Arbor (Mich.): The University of Michigan Press.
- Garnsey, P. y Saller, R. (1991). *El imperio romano. Economía, sociedad y cultura*. Barcelona: Crítica.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Harrison, S. J. (2000). *Apuleius, a Latin Sophist*. Oxford: Oxford University Press.
- Hofmann, H. (2000). Lucio o la conversión de un asno: sobre el mundo de la experiencia religiosa en la novela de Apuleyo. En *Auster*, 5, 63-85.
- López Eire, A. (1995). Retórica antigua y retórica moderna. En *Humanitas*, Vol XLVII, 871-907.
- Maingueneau, D. (1996). El *ethos* y la voz de lo escrito. En *Versión 6*, 79-92. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/163799439/Maingueneau-D-El-ethos-y-la-voz-de-lo-escrito>
- Martínez, M. (2011). Intersubjetividad y Teoría de la Mente. En *Psicología del desarrollo*, I (II), 9-28. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/363469332/Intersubjetividad-y-teoria-de-la-mente-pdf>
- Platón (1983). *El banquete. Fedón. Fedro*. Argentina: Ediciones Orbis.
- Walsh, P. G. (1970). *The Roman Novel. The Satyricon of Petronius and de Metamorphoses of Apuleius*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winkler, J. (1985). *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius' The Golden Ass*. California: University of California Press.

## MENSAJES DEL ORÁCULO Y DECISIONES SOBRE LA GUERRA O LA PAZ. HERÓDOTO, *HISTORIAS*, 1.

**Liliana Berenguer**

Universidad Nacional de San Juan  
lilianab\_06@yahoo.com

### Resumen

Nos proponemos analizar un conjunto de pasajes del Libro I de *Historias* de Heródoto en que se narran diversas instancias de consultas al oráculo de Delfos. Seleccionamos entre ellas las reiteradas preguntas que formula el rey Creso de Lidia acerca de la guerra contra los persas, y sus singulares interpretaciones de las respuestas de la Pitia (1. 46-48, 53-56). Se consideran también episodios similares enmarcados en la digresión acerca de las guerras entre Lacedemonia y Tegea (1. 66-68). Abordamos el corpus desde la perspectiva del análisis del discurso, diferenciando las intencionalidades de los personajes, los grados de explicitación de los enunciados citados por el narrador-historiador y la configuración metafórica de los mensajes oraculares. La particular “lógica” de la palabra divina, que no deja de ocultar la verdad, y la limitación humana en la interpretación, pueden conducir a trágicos malentendidos.

**Palabras clave:** oráculos – guerra – Heródoto.

### Abstract

We propose to analyze a set of passages of the book 1 of Herodotus' *Histories* in which diverse instances of consultations to the oracle of Delphi are narrated. We selected the repeated questions formulated by King Croesus of Lydia concerning the war against the Persians, and his unique interpretations of the Pythia's answers (1. 46-48, 53-56). Similar episodes are also considered framed in the digression about the wars

between Lacedaemon and Tegea (1. 66-68). We approach the corpus from the perspective of discourse analysis, differentiating the characters' intentionalities, the level of explicitness of the statements quoted by the narrator-historian and the metaphorical configuration of the oracular messages. The particular "logic" of the divine word, which lingers at obscuring the truth, and the human limitation in interpretation can lead to tragic misunderstandings.

**Keywords:** oracles – war – Herodotus.

## Introducción

Una constante narrativa en *Historias* de Heródoto es la consulta de los poderosos a los oráculos acerca de diversos temas, entre ellos, la suerte en las empresas bélicas. Por ello, el curso de los acontecimientos depende muchas veces de estas interacciones entre reyes y oráculos. Sin embargo, no siempre la voz del dios resulta bien interpretada, lo cual desencadena consecuencias nefastas. Otras veces, los protagonistas del relato realizan una adecuada elucidación de las oblicuas sentencias divinas.

En el Libro 1 una figura descollante es sin duda el rey Cresos de Lidia. El relato de Heródoto lo sitúa como el soberano más destacado de la dinastía mérmnada, el cuarto rey después Gíges. El historiador nos presenta el escalofriante episodio por el cual este Gíges mató al rey Candaules, dando fin así al reinado de los heraclidas en Lidia. Consultado el oráculo, la Pitia legitimó el poder del nuevo rey<sup>1</sup>, advirtiéndole, sin embargo, que la venganza por la muerte del último rey heraclida se produciría durante el reinado del quinto soberano de su linaje. Pero esta advertencia queda en el olvido para reyes y pueblo de la Lidia. Y pareciera que también para el lector este dato pasa a último plano, porque después de un relato pródigo en informaciones, hechos sorprendentes y versiones que divergen entre sí, estas pocas líneas que reportan la amenaza de un castigo resultan fácilmente olvidables. Sin embargo, el anuncio está presente, marcando la incidencia de la

---

<sup>1</sup> Entre las formas de intervención de los oráculos en los estados griegos de la antigüedad, Hernández de la Fuente (2009: 308) puntualiza la función de legitimación del poder político.

divinidad en el destino humano, y cohesionando la narración a través de una lógica causal cargada de trascendencia. Como dice Pelling (2007: 315), en Heródoto “*no podemos dejar de lado a los dioses, o algo parecido a ellos*”.

En este trabajo nos proponemos analizar un conjunto de pasajes del libro mencionado en que se narran diversas instancias de consultas al oráculo de Delfos. Seleccionamos entre ellas las reiteradas preguntas que formula el rey Creso de Lidia acerca de la guerra contra los persas, y sus singulares interpretaciones de las respuestas de la Pitia (1. 46-48, 53-56). Por otra parte, la digresión acerca de las guerras entre Lacedemonia y Tegea (1. 66-68) contiene episodios con estructura similar.

Abordamos el corpus desde la perspectiva del análisis del discurso, diferenciando las intencionalidades con que los personajes apelan a la sabiduría divina, los grados de explicitación de los enunciados citados por el narrador-historiador (estilo directo, indirecto, paráfrasis) y la configuración metafórica de los mensajes oraculares (dominio de origen, dominio destino, según Lakoff y Johnson, 1980). A través del análisis intentamos aproximarnos a la particular “lógica” de la palabra divina, que no deja de ocultar la verdad, y a la limitación humana en la interpretación, que puede conducir a trágicos malentendidos.

### **Creso y su equívoca relación con los oráculos**

La historia del rey Creso se entreteje con la voz de la Pitia. Además de esa amenaza que pesa sobre él por ser el cuarto descendiente de Giges, existen en el relato otras predicciones que impactan trágicamente en su vida: Creso tiene dos hijos varones, y en relación con cada uno se ha pronunciado la divinidad. Uno de ellos, sordomudo, hablará por primera vez en un momento político desgraciado para su padre (1. 85). El segundo hijo, Atis, descollante por su valentía y fuerza, no podrá escapar a la muerte joven, herido involuntariamente por las flechas de un suplicante (1. 34-45). Cuando Creso se repone del duelo por Atis, concibe el deseo de atacar al imperio persa, que por entonces había expandido sus dominios bajo el mando de Ciro (1. 46). En este marco se presentan los tres casos de interacciones con el oráculo que analizaremos a continuación.

## ¿Los oráculos dicen la verdad?

Creso extrema sus precauciones antes de iniciar la guerra y envía embajadas a diferentes oráculos famosos en su tiempo, seis en Grecia: Delfos, Abas (Fócide), Dodona, Anfiarao (Oropo), Trofonio (Beocia) y Bránquidas (Mileto), y uno en Libia. Tiene la osada intención de probar el poder adivinatorio de los oráculos (ἀπεπειρᾶτο τῶν μαντείων 1. 46). Para ello diseña un experimento de verificación que consiste por un lado en estipular el momento en el cual las distintas embajadas debían hacer la consulta: el día número cien después de su partida simultánea de Sardes, y por otro lado los enviados deberían formular idéntica pregunta, que en el relato aparece en estilo indirecto: ἐπειρωτῶντας ὃ τι ποιέων τυγχάνοι ὁ Λυδῶν βασιλεὺς Κροῖσος ὁ Ἀλυάττεω (1. 46)<sup>2</sup> (preguntando qué se encontraría haciendo el rey de los lidios, Creso, hijo de Aliates)<sup>3</sup>. El rey había maquinado que en el centésimo día habría de realizar una actividad inusitada, difícil de imaginar, a fin de desafiar la omnisciencia del oráculo: se le ocurrió cortar en trozos una tortuga y un carnero, cocinarlos juntos en un caldero de bronce y cubrirlos también con tapa de bronce. Creso solo puede “evaluar” al oráculo preguntando sobre el presente, sobre un hecho que se encuentra en el “eje de las simultaneidades”.

Heródoto reporta que solo dos de los oráculos acertaron en la respuesta: Delfos y Anfiarao, y únicamente da testimonio de la respuesta de la Pitia. La transcribe textualmente, en verso hexámetro:

[3] οἶδα δ' ἐγὼ ψάμμου τ' ἀριθμὸν καὶ μέτρα θαλάσσης,  
καὶ κωφοῦ συνίημι, καὶ οὐ φωνεῦντος ἀκούω.  
ὁδμή μ' ἐς φρένας ἦλθε κραταιρίνοιο χελώνης  
ἐπομένης ἐν χαλκῷ ἅμ' ἀρνείοισι κρέεσσιν,  
ἧ χαλκὸς μὲν ὑπέστρωται, χαλκὸν δ' ἐπίεσται. (1. 47)

(Yo sé el número de la arena y la medida del mar,  
y al sordomudo entiendo, y al que no habla oigo.  
El olor a las mientes me vino de acorazada tortuga

<sup>2</sup> Se sigue el texto griego de la biblioteca digital Perseus (ver Bibliografía. Fuentes y versiones).

<sup>3</sup> Las traducciones son propias, salvo que se indique lo contrario.



cociéndose en bronce junto con carnes de cordero,  
el bronce fue extendido por debajo de ella y bronce estará por encima.)

Los dos primeros versos de la respuesta parecen contestar a lo no dicho por Creso, a su desconfianza en los vaticinios. En efecto, la primera palabra, οἶδα afirma claramente la sabiduría de la divinidad. Además, se trata de un saber sin límites, que se expresa a través de oxímoros: es capaz de cuantificar lo incontable, como la arena o el mar; puede traspasar las limitaciones de los sentidos humanos: comprender a un sordomudo o escuchar al que no tiene voz. Inclusive el contenido del segundo verso parece una alusión personal a Creso, que tiene un hijo sordomudo. Teñido de la lógica poética, el mensaje se codifica en estructuras morfosintácticas paralelas, unidas por vinculaciones semánticas: 'arena'/'mar'; 'número'/'medida'; 'sordomudo'/'no habla'; 'comprendo'/'escucho'. El lenguaje oracular desafía al receptor a realizar un cálculo, extraer una invariante a partir de las variantes dadas. El tiempo verbal es un presente atemporal, gnómico, que acuerda con esa dimensión supra-natural propia del discurso religioso. Los tres últimos versos desarrollan el desciframiento del desafío propuesto por Creso. 'Tortuga', 'carne de cordero', 'bronce', son las palabras clave para reconstruir la insólita actividad de Creso. Se omite, por obvio, el actor humano: se utiliza el menor número de palabras con su máximo potencial significativo (Shaerer, 1958: 232). Basta mencionar las entidades relacionadas por contigüidad en la metonimia contenido/contenedor ('carne'/'bronce') o, más bien, contenido/materia del contenedor. En contraste con el tiempo verbal presente, ahora es utilizado el aoristo ἦλθε, quizá aludiendo al carácter puntual del evento. La isotopía<sup>4</sup> se jalona con el dominio de los sentidos: ahora se agrega el olfato (ὀδμή), el tacto y el gusto (ἐψομένης, κρέεσσι). Para el dios tampoco existe una limitación a causa del espacio: su percepción olfativa, gustativa, visual, supera las distancias. Esta ruptura de lo 'normal para la dimensión

---

<sup>4</sup> Se emplea el término en el sentido que discute Rastier (1984: 64) de iteración de unidades lingüísticas (clasemas) en el sintagma. Por ejemplo, en el primer hexámetro, el clasema 'masa'/'incontable' en 'arena'/'mar', frente al clasema opuesto 'cálculo' en 'número'/'medida'.

humana' es una de las conjeturas que el receptor debe realizar para tener conciencia de las posibilidades ilimitadas de la divinidad.

### ¿Conviene o no conviene hacer la guerra?

Después de ejecutada esta prueba, Creso ha logrado identificar los oráculos que conocen la verdad, y a ellos envía una gran cantidad de regalos para obtener su buena disposición. Heródoto realiza una extensa y detallada enumeración de los regalos (1. 51-52) con los que el soberano licio intenta halagar a la divinidad para que se manifieste mediante la revelación: *do ut dicas* (Hernández de la Fuente, 2015: 81). Con los regalos, los enviados llevan la primera pregunta, esta vez una pregunta referida al futuro: si convenía emprender la guerra (στρατεύειν) contra los persas. En la narración, la pregunta se expresa dos veces en estilo indirecto: la primera en la voz del narrador, la segunda, en la de un mensajero que llega hasta el santuario. Heródoto informa sobre los dos vaticinios, coincidentes entre sí:

[3] οἱ μὲν ταῦτα ἐπειρώτων, τῶν δὲ μαντηίων ἀμφοτέρων ἐς τὸ αὐτὸ αἰ γινῶμαι συνέδραμον, προλέγουσαι Κροίσῳ, ἣν στρατεύηται ἐπὶ Πέρσας, μεγάλην ἀρχὴν μιν καταλύσειν: τοὺς δὲ Ἑλλήνων δυνατωτάτους συνεβούλευόν οἱ ἐξευρόντα φίλους προσθέσθαι. (1.53,3)

(Después de haber preguntado esto, los dictámenes de ambos oráculos concurrieron en lo mismo: prediciendo a Creso, que si guerrea contra los persas, destruirá un gran imperio: y le recomendaba que detectando a los más poderosos entre los helenos, los buscara como amigos.)

Cuando Creso se entera de los vaticinios, se alegra sobremanera: ὑπερήσθη (se alegró más allá de la medida). Es importante la carga de intensidad que el prefijo ὑπέρ (sobre) agrega al verbo: alude a la desmesura del personaje, que lo obnubila para entender esos mensajes encriptados. ¿Por qué se regocija tanto el rey? Porque interpreta sin dudas que su campaña militar será exitosa. No percibe la ambigüedad de la expresión indefinida μεγάλην ἀρχήν que puede entrañar más de un referente específico (Persia, Lidia, Media, etc.). Justamente así refutará la

Pitia sus reproches en el capítulo 91, cuando su derrota ya está consumada: lo sabio de su parte hubiera sido mandar a preguntar si se trataba del imperio de Ciro o del suyo. Pero esa duda no cabe en el apresuramiento y la ambición de poder de Creso. Su obsesiva ambición de conquistar Persia, por un lado, le hace considerar solo una de las posibles interpretaciones (Flores de Tejada, 2012: 105). Por otro lado, una especie de falta de autoestima le impide reconocer al suyo como un gran imperio. Presume que sus regalos costosos al dios profético le permitirán comprar buenos augurios y contrae una especie de manía de consultar constantemente a los oráculos. Entusiasmado por la respuesta obtenida acerca de la guerra, realiza una tercera consulta.

### ¿Cuánto durará el imperio?

Excitado por el sentido que atribuía al mensaje formula a Delfos otra pregunta: si su monarquía sería duradera: εἴ οἱ πολυχρόνιος ἔσται ἡ μοναρχίη (1. 55). La respuesta pítica se expresa otra vez en versos, en estilo directo:

ἀλλ' ὅταν ἡμίονος βασιλεὺς Μήδοισι γένηται,  
καὶ τότε, Λυδὲ ποδαβρέ, πολυψήφιδα παρ' Ἑρμον  
φεύγειν μηδὲ μένειν μηδ' αἰδεῖσθαι κακός εἶναι. (1. 55, 2)

(Pues, cuando un mulo llegue a ser rey de los medos,  
entonces, lidio de pies ligeros, junto al Hermo de muchas piedras  
huye y no te quedes ni te avergüences de ser cobarde.)

Creso se siente aún más feliz con esta respuesta, el historiador explica las causas psicológicas de su reacción (confiado en que nunca reinaría entre los medos un mulo en lugar de un hombre y que, por lo tanto, ni él ni sus descendientes cesarían jamás en el poder)<sup>5</sup>. El rey lidio no puede desentrañar el contenido metafórico del vaticinio.

Desde la teoría de la metáfora desarrollada por el cognitivismo lingüístico, la "esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra" (Lakoff & Johnson, 1991: 41). En la metáfora

---

<sup>5</sup> Traducción de Lida (1985: 55).

conceptual juegan dos dominios: un dominio origen, aquel que presta sus conceptos, y un dominio destino: aquel sobre el cual se proyectan los conceptos. En la respuesta de la Pitia, el dominio de origen es el mundo animal, y el dominio destino el humano. Bien sabemos que en la cultura griega son innumerables las asociaciones analógicas entre hombres y animales. La voz del oráculo juega con la motivación semántica de la palabra griega ἡμίονος, formada por el prefijo *hemi* (mitad), y el lexema *ónos* (asno). La arbitrariedad del signo se atenúa aquí porque al nombrar al animal se evoca también a sus progenitores, pertenecientes a distintas especies. La Pitia, en el capítulo 91, ya citado, actúa como exégeta de sus propios vaticinios y conduce a Creso a realizar la anagnórisis (συνέγνω) acerca de sus acciones fallidas (τὴν ἀμαρτάδα): 'Tampoco entendió lo que le dijo Loxias acerca del mulo la última vez que lo consultó, pues ese mulo era cabalmente Ciro; el cual nació de padres de diferente nación, siendo su madre una meda, hija del rey de los medos, Astiages, y su padre, persa, súbdito de aquellos, y un hombre que siendo en todo inferior, casó con su señora<sup>6</sup>.'

El dios escamotea información, y lo hace recurriendo en este caso a una expresión metafórica. Parafraseando a Schaerer (1958: 232), diríamos que este escamoteo, esta ambigüedad fundamental se manifiesta a través del equívoco y el enigma. El dios habla de manera que salvaguarde su prestigio sin comprometer su responsabilidad, quiere que la libertad y la responsabilidad de decidir sigan estando en el hombre. La boca divina entrega algo de su saber pero se guarda una parte no menor, de manera que se salvaguarde la asimetría entre el dios y el hombre. El saber confiere poder, y la divinidad no lo resigna sino cuando los hechos están consumados. La narración se impregna de esta profunda ideología del autor, que dispone entre sus fuentes de información también de la voz divina, dando una espesura de trascendencia a los hechos vividos por seres singulares.

---

<sup>6</sup> Traducción de Lida (1985: 55).

### **Los lacedemonios ganan la guerra gracias al oráculo (1. 65-68)**

Dentro del mismo logo lidio, protagonizado por Creso, aparece una digresión bastante extensa que funciona como reporte de la situación política de Esparta, en guerra contra su vecina aldea Tegea, por el mismo tiempo en que Creso planeaba atacar a los persas. Durante la guerra contra Tegea los espartanos consultan varias veces a Delfos movidos por la ambición de anexar a sus vecinos. Heródoto manifiesta casi como al pasar su evaluación acerca de la actitud de este pueblo griego que había prosperado considerablemente después de las reformas de Licurgo. Sin embargo -dice el autor- “ya no les bastó quedarse en sosiego, sino que presumiendo ser mejores que los árcades” (1. 66, 1), interrogaron a la Pitia para poder conquistar Arcadia. Delfos solo les concedió Tegea, pero durante mucho tiempo los ataques de Esparta no resultaron exitosos y consultaron nuevamente al oráculo.

### **¿Qué hacer para ganar la guerra?**

Esa fue la pregunta que plantearon los enviados a Delfos. La respuesta de la Pitia fue muy breve. El par discursivo se reproduce en el discurso como cita indirecta, subordinado al punto de vista del narrador.

[2] ἐπειδὴ αἰεὶ τῷ πολέμῳ ἔσσοῦντο ὑπὸ Τεγεητέων,  
πέμψαντες θεοπρόπους ἐς Δελφοὺς ἐπειρώτων τίνα ἂν θεῶν  
ἰλασάμενοι κατύπερθε τῷ πολέμῳ Τεγεητέων γενοίαιτο. ἡ δὲ  
Πυθίη σφι ἔχρησε τὰ Ὁρέστω τοῦ Ἀγαμέμνονος ὅστέα  
ἐπαγαγομένου (1. 67,2)

(Ya que siempre en la guerra eran derrotados por los tegeatas, enviando comisionados a Delfos preguntaban a cuál de los dioses acogerse para llegar a ser superiores a los tegeatas en la guerra. La Pitia les respondió que recobrando los huesos de Orestes, hijo de Agamenón.)

### **¿En qué lugar yace Orestes?**

La respuesta del oráculo deja atónitos a los consultantes, por lo que vuelven a preguntar: ὥς δὲ ἀνευρεῖν οὐκ οἶοί τε ἐγίνοντο τὴν θήκην τοῦ Ὁρέστω ἔμπεπον αὐτίς τὴν ἐς θεὸν ἐπειρησόμενους

τὸν χῶρον ἐν τῷ κέοιτο Ὀρέστης. (1. 67, 3) (Como no llegaban a encontrar la tumba de Orestes, enviaban nuevamente a la divinidad para que preguntaran en qué lugar yacía Orestes). La respuesta es esta vez más extensa, aunque llena de oscuridad.

εἰρωτῶσι δὲ ταῦτα τοῖσι θεοπρόποισι λέγει ἡ Πυθίη τάδε.  
"ἔστι τις Ἀρκαδίας Τεγέη λευρῷ ἐνὶ χῶρῳ,  
ἔνθ' ἄνεμοι πνεῖουσι δῶ κρατερῆς ὑπ' ἀνάγκης,  
καὶ τύπος ἀντίτυπος, καὶ πῆμ' ἐπὶ πῆματι κεῖται.  
ἔνθ' Ἀγαμεμνονίδην κατέχει φυσίζοος αἴα,  
τὸν σὺ κομισσάμενος Τεγέης ἐπιτάρροθος ἔσση. (1. 67, 3-4)

(A los mensajeros que preguntaron dice la Pitia esto:  
Está Tegea de Arcadia en un lugar despejado,  
donde dos vientos soplan por fuerte necesidad,  
y golpe contragolpe, y el daño está sobre el daño.  
Allí al Agamemníonida cubre fecunda tierra,  
si tú lo recobras, señor de Tegea serás.)

Los espartanos se quedan tan absortos como antes respecto del lugar. Hasta que Licas, un exsoldado de los beneméritos (τῶν ἀγαθοεργῶν, 1. 67) encuentra la explicación, favorecido por su fortuna y su ingenio (συντυχίῃ χρησάμενος καὶ σοφίῃ, 1. 67). Durante una tregua de la guerra, Licas recorre Tegea y entra al taller de un herrero. No es casual que se trate de un taller de un artesano metalúrgico, oficio ligado a la sabiduría subterránea. El mito paradigmático de Hefesto, el dios herrero, quien tuvo que pasar un largo periodo en una gruta subterránea para adquirir su sapiencia (Hernández de la Fuente, 2015: 84) nos remite a los orígenes ctónicos de la adivinación presentes en el espacio sagrado de Delfos. El herrero de Tegea devela a Licas su secreto acerca de un hallazgo extraordinario en el patio de su casa, donde encontró 'enterrado' un enorme ataúd con un cadáver, al que por respeto volvió a cubrir.

Licas no es un hombre con poder político, pero tiene la serenidad espiritual para descubrir (ἀνεῦρε, 1. 68) el enigma que encierran las palabras oblicuas de la Pitia. Medita, se detiene en su mente (ἐννώσας) para considerar el mensaje hasta que puede reunir los indicios, lanzarlos

conjuntamente, (συν-εβάλλετο)<sup>7</sup>, con-jeturar en un todo coherente, dotado de sentido. Heródoto describe este proceso mental de Licas, que encontró (εὔρισκε) analogías (τι εἰκάζων), entre dos dominios de la realidad:

τοῦ χαλκέος δύο ὀρέων φύσας τοὺς ἀνέμους εὔρισκε  
έόντας, τὸν δὲ ἄκμονα καὶ τὴν σφυρὰν τὸν τε τύπον καὶ τὸν  
ἀντίτυπον, τὸν δὲ ἐξελαυνόμενον σίδηρον τὸ πῆμα ἐπὶ  
πῆματι κείμενον, κατὰ τοιόνδε τι εἰκάζων, ὥς ἐπὶ κακῷ  
ἀνθρώπου σίδηρος ἀνεύρηται. (1. 68, 4).

(... encontró que los fuelles del herrero eran los dos vientos, y el yunque y el martillo, el golpe y el contragolpe, y el hierro forjado, la pena yaciendo sobre pena, según cierta semejanza, porque el hierro ha sido descubierto para mal del hombre.)

Con la recuperación de los huesos de Orestes, los espartanos comienzan a aventajar a los tegeatas. Sin embargo, en el interior del enigma hay un mensaje en contra de la guerra: el hierro genera un cúmulo de pesares para el hombre.

Nuevamente, la boca divina recurre al discurso metafórico. Sobre la base de una proyección basada en la semejanza, el dominio de origen se traslada al dominio de destino: la naturaleza –dominio de origen– (vientos, golpes, daño), se conecta con el dominio referido a la actividad del herrero (aire de los fuelles, yunque, martillo, hierro), que marca indirectamente el sitio buscado.

Para finalizar el análisis, es interesante marcar cierta recurrencia en cuanto al estilo de cita de los cinco intercambios seleccionados. En todos los casos la pregunta del consultante está en estilo indirecto, subordinada a la voz del narrador o del enviado. Siguiendo los desarrollos de Sanders & Redeker (1996) en este modo de cita accedemos al espacio mental del personaje (Creso o los lacedemonios) a partir de una voz citante que lo retoma y lo transforma, presentando el contenido desde su propia perspectiva. En cambio la respuesta divina está a veces integrada al discurso del narrador (dos casos) y otras (tres ocurrencias) aparece en

---

<sup>7</sup> En latín *con-iectura* (de *con*: conjuntamente y *iacere*: lanzar), español: 'con-jetura'.

estilo directo, expresada además en versos. La cita directa involucra un traslado completo del centro deíctico (personal, espacial, temporal) del discurso. El acceso a los referentes de la citación se provee solo dentro del nuevo espacio incrustado, relativamente inaccesible al narrador. La representación del material citado está limitada al personaje, –para este corpus, el dios– cuya subjetividad puede expresarse completamente (Sanders & Redeker, 1996: 296), desde el momento en que se simula la entonación, el registro y la afectividad del dicente citado. Teniendo en cuenta la singularidad de los intercambios discursivos seleccionados, es significativo que se elija mayoritariamente reproducir la voz divina como inaccesible, difícilmente transformable al centro deíctico del narrador. Es que en ella el significante adquiere una espesura trascendente, y todas las pistas de la secuencia fónica son indicios importantes para calcular el sentido.

## Conclusiones

La brillante lingüista argentina Erica García propuso que la comunicación humana es un acto de fe<sup>8</sup>. La decisiva necesidad de contexto, la ambigüedad intrínseca de las expresiones lingüísticas, la incidencia de las intenciones y perspectivas de los interlocutores, exigen una complicada actividad inferencial de los usuarios del lenguaje a fin de lograr un acuerdo con los demás. ¿Qué resta decir para el caso extraordinario en que el hombre pretende comunicarse con la divinidad? Las dificultades se ven multiplicadas. El dios retiene voluntariamente información, utiliza un lenguaje intermedio “entre la palabra y el silencio, entre la revelación y el secreto, el mismo lenguaje propio de lo religioso, que es misterio, es decir, luminosidad oscura” (Schaerer, 1958: 232)<sup>9</sup>. Para descifrar ese misterio, para lograr articular el cielo y la tierra, es necesario estar dispuesto a abrir los sentidos y escuchar lo no dicho, o lo que no es grato escuchar. Creso tiene una obsesión, no escucha la voz del otro, mantiene una hipótesis fija en su interpretación. No aprende nada de su encuentro con Solón. Le interesa demasiado la riqueza, el

---

<sup>8</sup> Seminario sobre variación y cambio lingüístico dictado en San Juan, Argentina, en 1994.

<sup>9</sup> Traducción propia.



poder, y eso es motivo de su inseguridad e inquietud. El humilde y reposado Licas, en cambio, percibe lo no dicho, es calmo, se da tiempo para ensamblar las piezas del rompecabezas y prestar así un servicio a su patria. Como dice Schaerer, las respuestas de Apolo son en realidad preguntas, y esta paradoja de la respuesta interrogativa es un síntoma de la ambigüedad de las relaciones entre dioses y hombres. Una ambigüedad que, varios siglos después de Homero, sigue organizando el cosmos de Heródoto.

## BIBLIOGRAFÍA

Flores de Tejada, E. (2012). Heródoto y la justicia divina. En Flores de Tejada, E. (ed.). *La justicia, pasión y reflexión en la Grecia Clásica* (pp. 93-112). San Juan: EFFHA.

Hernández de la Fuente, D. (2009). Oráculo y ley. Una aproximación a la influencia política de la adivinación en la Antigüedad. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua*, t. 22, UNED, pp. 299-309.

----- (2015). Adivinación ctónica y adivinación apolínea: sobre la evolución del discurso y del espacio sacro en la mántica griega. En Martínez García, O. & Montero, M. eds. *Adivinos, magos, brujas y astrólogos. Aspectos populares de las religiones del Mundo Antiguo* (pp.79-102). Madrid: Delegación de la Sociedad Española de Estudios Clásicos.

Lakoff, G. & Johnson, M. [1980] (1991). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

Legrand, B. (1964). (ed.). Hérodote. *Histoires. Livre I*. Paris: Les Belles Lettres.

Lida, M. R. (1985). (trad.). Heródoto. *Los nueve libros de la Historia*. Buenos Aires: Hyspamérica.

Pelling, Ch. (2007). Homero y Heródoto. En González de Tobia, A. M. (ed.). *Lenguaje, discurso y civilización. De Grecia a la Modernidad*. La Plata: Universidad de La Plata, pp.307-327.

Perseus Digital Library. Herodotus. *The Histories*. Recuperado de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

Rastier, F. (1984). El desarrollo del concepto de isotopía. *Semiosis*, 12-13, 59-107. Recuperado de <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6279/2/19841213P59.pdf>.

Sanders, J. & Redeker, G. (1996). Perspective and the representation of speech and thought in narrative discourse. En G. Fauconnier & E. Sweetser (eds.). *Spaces, worlds and grammar*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 290-317.

Schaerer, R. (1958). *L'homme antique et la structure du monde interieur. D'Homère à Socrate*. Paris: Payot.

## **AMICITIA Y (AUTO)EJEMPLARIDAD EN LAS *EPISTULAE MORALES* DE SÉNECA**

**Soledad Correa**

Universidad de Buenos Aires - CONICET  
soledad.correa@conicet.gov.ar

### **Resumen**

Considerando que el tema de la *amicitia* y la importancia de los *amici* como modelos inspiradores en el camino hacia la sabiduría son planteados con fuerza desde el comienzo de las *Epistulae Morales* de Séneca, este trabajo analiza cómo el ego epistolar, a partir de una redefinición de la *amicitia* romana y del género epistolar, se apropia activamente del discurso ejemplar, dispositivo cultural clave para la construcción de la memoria en Roma (Roller, 2004). Nuestra hipótesis es que, desde el comienzo mismo de la colección, en el propio texto de las *Epistulae* se va construyendo el ideal de una *vera amicitia* filosófica y que, en todo momento, el ego epistolar busca dirigir la atención del lector hacia su propia ejemplaridad.

**Palabras clave:** Séneca – *Epistulae Morales* – *amicitia* – (auto)ejemplaridad.

### **Abstract**

Taking into account the fact that *amicitia* and the importance of *amici* as inspiring models on the road to wisdom are strongly emphasized from the beginning of Seneca's *Epistulae Morales*, the present paper analyzes how the epistolary ego, after redefining *amicitia* and the epistolary genre, actively appropriates exemplary discourse, a key cultural device which plays a central role in Roman memory building (Roller, 2004). Our

hypothesis is that, from the beginning of the letter collection, in the very text of the *Epistulae* an ideal of philosophical *vera amicitia* is built, and that, in all instances, the epistolary ego intends to direct the reader's attention to his own exemplarity.

**Keywords:** Seneca – *Epistulae Morales* – *amicitia* – (self)exemplarity.

## 1. Introducción

Como es sabido, Séneca (ca. 5 a.C. - 65 d.C.) compuso sus *Epistulae Morales*<sup>1</sup> al final de su vida, en algún momento entre su retiro de la vida pública como *amicus principis* en el 62 d.C. y su muerte en el 65 d.C.<sup>2</sup> Con toda probabilidad, las *Epistulae* son su última obra y han sido consideradas como la culminación de su labor filosófica, un intento de sintetizar y transmitir la doctrina estoica sobre cómo vivir bien<sup>3</sup>, doctrina que se encuentra esbozada de manera más difusa en el resto de sus escritos filosóficos, y tratada menos directamente en sus obras dramáticas. En comparación con la correspondencia ciceroniana –uno de sus principales modelos literarios–, el corpus epistolar de Séneca es acotado, tanto en su cronología como en cantidad<sup>4</sup>: ciento veinticuatro cartas en veinte libros han llegado hasta nosotros, todas escritas por Séneca y dirigidas a Lucilio, un miembro del orden equestre, procurador de Sicilia, a quien Séneca dedicó también otras dos obras, *Naturales Quaestiones* y *De providentia*. La tendencia a considerar las *Epistulae Morales* como

---

<sup>1</sup> Aulo Gelio es el primero en utilizar este título para referirse a las cartas de Séneca (*praef.* IX). Es posible, sin embargo, que el título haya sido empleado por el propio Séneca (Cugusi, 1983: 196).

<sup>2</sup> Para las fechas de composición y publicación, cf. Griffin (1992: 305, 348-350, 400, 418).

<sup>3</sup> Para el lugar de las *Epistulae* en la obra de Séneca y sus planes de escribir una *moralis philosophia* adicional, de mayor alcance, cf. Leeman (1953) y Russell (1974). Sobre la presencia de la filosofía en la obra dramática de Séneca, Marti (1945) postuló que las tragedias eran tratamientos sistemáticos de filosofía estoica. A propósito de esta cuestión, cf. Pratt (1948); Leeman (1966); Pociña Pérez (1976, 1978); Brown (1992).

<sup>4</sup> Cf. Wilson (2001: 186), quien conjetura que posiblemente la “publicación” de las cartas de Cicerón a Ático en época neroniana inspiró a Séneca a componer una colección epistolar dirigida a un único destinatario. Las cartas de Cicerón a Ático son más de 400 y abarcan un período de veinticinco años (68 - 43 a. C.).

ensayos<sup>5</sup> con fórmulas epistolares adosadas al comienzo y al final de cada carta ha comenzado a revertirse en los últimos años y varios estudiosos han dedicado sus esfuerzos a poner de relieve la fundamental inscripción de la colección en el género epistolar<sup>6</sup>. Aunque la cuestión de si las *Epistulae* constituyen un genuino intercambio de correspondencia entre Séneca y su destinatario es aún objeto de debate<sup>7</sup>, no resulta plausible pensar que fueron escritas solo para Lucilio, dada su abarcadora agenda filosófica y su aspiración a alcanzar a un público más amplio, e incluso a la posteridad, a quien Séneca dice dirigirse especialmente<sup>8</sup>.

En la Roma republicana, el intercambio de correspondencia entre *amici* era una práctica social continua, recíproca y potencialmente beneficiosa para ambas partes, a la que hay que situar en el marco de la *amicitia*<sup>9</sup>, vínculo que la mayoría de los estudiosos de las relaciones sociales en Roma caracteriza como de corte predominantemente instrumental<sup>10</sup>. Se trataba de una relación voluntaria, de tipo no sexual, basada en la confianza (*fides*) y en una similitud (*similitudo*) aproximada

---

<sup>5</sup> Cf. Wilson (2001: 165-169).

<sup>6</sup> Cf., por ejemplo, Cancik (1967); Maurach (1970); Wilson (1987, 2001); Mazzoli (1989).

<sup>7</sup> Para una discusión sobre la historia de las opiniones sobre la “autenticidad” de las cartas, cf. Mazzoli (1989) y Graver (1996: 13-24).

<sup>8</sup> Cf. Sen., *Ep.* 8.2. Cf., asimismo, *Ep.* 21.5, 22.2, 64.7 y 79.17.

<sup>9</sup> Para el tema de la *amicitia* romana, cf. Habinek (1990); Pizzolato (1993: 89-213); Fitzgerald (1997); Konstan (1997: 122-148) y Williams (2012).

<sup>10</sup> Actualmente, gracias a trabajos como los de Gelzer ([1912] 1969), Syme ([1939] 1960), Ross Taylor (1949), Brunt (1965) y Hellegourac'h ([1963] 1972), existe consenso en cuanto a que el gobierno de la República romana funcionaba a través de un complejo sistema de obligaciones personales de diverso tipo basadas en *gratia*, *officium*, *patrocinium*, *hospitium* y *clientela*, y gobernadas por lazos de *fides* y *amicitia*. Los historiadores modernos han enfatizado la centralidad del rol político desempeñado por la *amicitia*, dejando atrás consideraciones decimonónicas que tendían a proyectar sobre la vida civil romana nociones contemporáneas por completo anacrónicas, por ejemplo, la existencia de partidos políticos institucionalizados. En efecto, dado que no existían en Roma partidos políticos en el sentido moderno de bloques permanentes e ideológicamente consistentes, la política romana estaba fuertemente influida por *factiones*, esto es, redes más o menos informales de individuos unidos por lazos personales y no ideológicos, alineados para la consecución de un objetivo específico a corto plazo.

de estatus, edad, nivel de afecto, carácter y costumbres, al mismo tiempo que en una útil complementariedad de necesidades<sup>11</sup>. Aunque señalar la primacía del utilitarismo no implica desconocer la dimensión afectiva que también podía incluir la *amicitia*<sup>12</sup>, la asimetría nunca podía eliminarse del todo en una sociedad como la romana, profundamente jerarquizada y muy consciente de las diferencias de estatus, todo lo cual hacía que, en la práctica, la *amicitia* fuera un espacio abierto a la competición, una oportunidad para desplegar magnanimidad e incurrir en obligaciones<sup>13</sup>. Tal vez lo más exacto sea afirmar que la *amicitia* en Roma abarcaba un espectro muy amplio de vínculos personales que incluía desde relaciones caracterizadas por un afecto genuino<sup>14</sup>, a relaciones puramente políticas, cuya principal razón de ser era el intercambio de favores *ex commodo*<sup>15</sup>.

En la antigua teoría epistolar se presuponía que la *amicitia* subyacía connaturalmente a las cartas personales. En efecto, dado que la carta era definida como la mitad de un diálogo, constituía una forma apropiada de mantenerse en contacto con un *amicus* ausente<sup>16</sup>. Con todo, en la elección del género carta, Séneca subvierte las expectativas de lectura que la retórica epistolar ciceroniana había contribuido a forjar a fines de la República al hacer colisionar forma y función (Wilcox, 2012: 117), pues la carta era un género tradicionalmente utilizado para llevar adelante y sostener las relaciones interpersonales a distancia en época republicana, es decir, la forma o género “carta” estaba asociada a esa particular

---

<sup>11</sup> Cf. Burton (2004: 212).

<sup>12</sup> Cf. Brunt (1965: 3): “it is implausible to suppose that the Romans whose word for friendship [...] derives from *amo* [...] had no native acquaintance with a genuine affection of a non-sexual kind”. Cf., asimismo, Brunt (1988: 351-381) y Hellegouarc’h ([1963] 1972: 142-51).

<sup>13</sup> Cf. Burton (2004: 213). Esta tesis mayoritaria fue desafiada por Konstan, para quien el *amicus* se distingue netamente del *cliens*: “friendship in the classical world [should be] understood centrally as a personal relationship predicated on affection and generosity rather than obligatory reciprocity” (1997: 5).

<sup>14</sup> Cf. Cic., *Amic.* 30 ss. y *Fin.* 2.82 ss.

<sup>15</sup> Cf. Cic., *S. Rosc.* 111. Cf., asimismo, Habinek (1990: 166): “<*amicitia*> constitutes a traditional institution of Roman culture that is at once economic, social, psychological, and political [...] in its implications”.

<sup>16</sup> Cf. Demetr. *Eloc.*, 223 y 25. Cf., asimismo, Malherbe (1988: 16-17).

función. Séneca, en cambio, utilizará el género epistolar como un instrumento para hacer filosofía y promover la auto-reflexión. Para ilustrar este punto, veamos lo que afirma a continuación:

Exigis a me frequentiores epistulas. Rationes conferamus: solvendo non eris. Convenerat quidem ut tua priora essent: tu scriberes, ego rescriberem. Sed non ero difficilis: bene credi tibi scio. Itaque in antecessum dabo nec faciam quod Cicero, vir disertissimus, facere Atticum iubet, ut etiam 'si rem nullam habebit, quod in buccam venerit scribat'. Numquam potest deesse quod scribam, ut omnia illa quae Ciceronis implent epistulas transeam: quis candidatus laboret; quis alienis, quis suis viribus pugnet; quis consulatum fiducia Caesaris, quis Pompei, quis arcae petat; quam durus sit fenerator Caecilius, a quo minoris centesimis propinqui nummum movere non possint. Sua satius est mala quam aliena tractare, se excutere et videre quam multarum rerum candidatus sit, et non suffragari (Sen., *Ep.* 118.1-2)<sup>17</sup>.

(Me pides cartas más frecuentes. Hagamos las cuentas: no estarás en condiciones de pagarme. Habíamos acordado que tus cartas fueran primero: tú me escribirías, yo te contestaría. Pero no me pondré difícil: sé que puedo darte crédito con seguridad. Por consiguiente, te pagaré por anticipado y no haré lo que Cicerón, varón elocuentísimo, exhorta hacer a Ático, que aun "cuando no tenga nada que escribir, escriba lo que se le ocurra". Nunca me puede faltar qué escribir, incluso si dejo de lado todas aquellas cosas que llenan las cartas de Cicerón: qué candidato está en peligro, quién compite con fuerzas ajenas, quién con las propias, quién aspira al consulado confiando en César, quién en Pompeyo, quién en sus arcas; cuán insensible es el usurero Cecilio, a quien sus parientes no pueden sacarle una moneda a menos del doce por ciento de interés. Es preferible ocuparse de los propios males que de los ajenos, examinarse a sí mismo y ver a cuántos cargos uno aspira y no votarse).

Según puede advertirse, esta preterición ilustra el hecho de que el ego epistolar desdeña las cartas ciceronianas por su contenido, presentándolas como un vano cotilleo, y promueve que la carta sea utilizada fundamentalmente con una finalidad ética, para realizar un

---

<sup>17</sup> Texto tomado de Reynolds (1965). Traducción propia. En los textos citados mantendremos la grafía *v* y no *u*, que es la elegida por el editor.

auto-examen (*se excutere*). Asimismo, es preciso señalar que esta redefinición de la función del género epistolar acarrea consecuencias sobre la materialidad de la carta, dado que, a diferencia de Cicerón, Séneca rara vez la considera como un artefacto físico (Edwards, 2015: 46-47). De hecho, en las *Epistulae Morales* son muy infrecuentes las referencias al lapso de tiempo que toma que una carta viaje desde remitente a destinatario<sup>18</sup>, y no hay comentarios, por ejemplo, sobre aspectos de la escritura a mano o sobre el empleo de sellos; así, despojada de su materialidad, la carta se convierte en una suerte de conexión inmediata, viva, entre remitente y destinatario, y, por ende, en el mejor medio para alcanzar la ideal unión mental entre los *amici*<sup>19</sup>.

A lo largo de sus *Epistulae Morales*, esta redefinición de la función del género epistolar corre parejas con una reconfiguración de la *amicitia* romana, en tanto esta resultaba problemática por dos razones para el proyecto senecano (Wilcox, 2012: 99): en primer lugar, en Roma el éxito social dependía de la reputación personal, ya que la propia *fama* y *dignitas* eran extremadamente importantes. De acuerdo con esto, el mantenimiento de una reputación personal requería una constante diligencia a fin de asegurarse la cooperación de los otros, dado que la influencia de una persona era proporcional al número de *amici* que podía adquirir<sup>20</sup>; consiguientemente, el hecho de no tener *amici* constituía una degradación social. Cuantos más *amici* y dependientes tenía un romano, mayor era su reputación, pero, al mismo tiempo, menos se hallaba bajo su control. En segundo lugar, la mediación de un tercero entre dos *amici* –básica tanto para la cadena de *offici* y personas involucradas en la *amicitia* ciceroniana, como para el propio movimiento de la correspondencia– resultaba objetable desde un punto de vista estoico, no solo por introducir oportunidades para la duplicidad e hipocresía contrarias al declarado objetivo senecano de cultivar una *persona* consistente e integrada, sino también porque la dependencia en una red de otros agentes ponía en peligro la autonomía perfecta que el *sapiens* aspiraba a alcanzar.

---

<sup>18</sup> Cf., sin embargo, Sen., *Ep.* 50 y 71.1, 77.3.

<sup>19</sup> Esta comunión mental con el *amicus* ausente es preconizada en la *Ep.* 55. Para esta carta, cf. Saylor (2002).

<sup>20</sup> Cf., por ejemplo, Cic., *Balb.* 18.



El texto de las *Epistulae* se hace eco de algunos lugares comunes propios de la habitual gestión de la *amicitia* romana, presentada como interesada, y ofrece, así, claros contraejemplos en la extendida práctica del *amicus* "buitre", que, en la relación con el *amicus*, mira fundamentalmente la herencia<sup>21</sup> y transforma la *amicitia* en un "botín"<sup>22</sup>. La *amicitia* romana tradicional así caracterizada será, sin embargo, el telón de fondo sobre el cual el ego epistolar irá definiendo los trazos de la *vera amicitia*, de la cual él se erigirá en principal adalid.

En el presente trabajo indagaremos una cuestión en la que la crítica no se ha detenido hasta el momento, a saber, en el vínculo entre *amicitia* y (auto)ejemplaridad que Séneca propone en sus *Epistulae Morales*. Si bien existe una serie de trabajos que se ocupan de estudiar el papel que juega la *amicitia* en la obra de Séneca, en general, y en las *Epistulae*, en particular<sup>23</sup>, la mayoría se centra en intentar reconstruir lo que podríamos denominar una "teoría senecana" sobre la *amicitia* o en dilucidar aspectos filosóficos de su pensamiento en relación con este tema<sup>24</sup>, pero no atiende al nexo entre *amicitia* y (auto)ejemplaridad que aquí buscamos analizar. Recordemos que la *amicitia* como tópico era común a todas las escuelas filosóficas de la Antigüedad; por otra parte, resultaba muy oportuno para Séneca, al dirigirse a una audiencia romana y apelar a una moralidad común, abrir su colección epistolar refiriéndose a ella, dado que la *amicitia* era en Roma, antes que una idea filosófica, un ideal social romano. Considerando que el tema de la *amicitia* y la importancia de los *amici* como modelos inspiradores en el

---

<sup>21</sup> Cf. Sen., *Ep.* 95.43: *Amico aliquis aegro adsidet: probamus. At hoc hereditatis causa facit: vultur est, cadaver expectat* (Uno asiste a un amigo enfermo: lo aprobamos. En cambio, si hace esto a causa de la herencia, es un buitre, espera un cadáver).

<sup>22</sup> Cf. Sen., *Ep.* 19.4: [...] *amicitia olim petebatur, nunc praeda; mutabunt testamenta destituti senes, migrabit ad aliud limen saluator* [...] en otro tiempo se buscaba la amistad, ahora el botín. Si los ancianos cambiaran el testamento al quedarse solos, el cliente que va a saludarlos se dirigirá hacia otro umbral).

<sup>23</sup> Para el tema de la *amicitia* en las *Epistulae Morales* de Séneca, cf. Knoche (1954); Brinkmann (1963); Cancik (1967: 61-64); Gagliardi (1991); Pizzolato (1993: 157-174); Schönegg (1999: 33-39); Motto (2001: 7-16); Reydam-Schils (2005: 75-77); Evenepoel (2006); Graver (2007: 182-185); Wilcox (2012: 115-131).

<sup>24</sup> Por ejemplo, la tensión entre *amicitia* y *autárkeia*, uno de los problemas centrales de la *amicitia* estoica, al que Séneca intenta dar respuesta en la *Ep.* 9.

camino hacia la sabiduría son planteados con fuerza desde el comienzo de la colección, analizaremos cómo el ego epistolar, a partir de una redefinición de la *amicitia* romana y del género epistolar, se apropia activamente del discurso ejemplar, dispositivo cultural clave para la construcción de la memoria en Roma (Roller, 2004)<sup>25</sup>. Nuestra hipótesis es que, desde el comienzo mismo de la colección, en el propio texto de las *Epistulae* se va construyendo el ideal de una *uera amicitia* filosófica y que, en todo momento, el ego epistolar busca dirigir la atención del lector hacia su propia ejemplaridad como *amicus*. El tema de la *amicitia* es omnipresente a lo largo de la colección, pero, a los efectos de trabajar con un corpus acotado, que nos permita empezar a indagar en los vínculos entre *amicitia* y (auto)ejemplaridad<sup>26</sup>, nuestro análisis llegará hasta la *Ep.* 35, en la que el ego epistolar realiza la inquietante afirmación de que Lucilio no es su *amicus* (*nunc enim amas me, amicus non es, Ep. 35.1*)<sup>27</sup>, con lo cual busca promoverse como *exemplum* de un riguroso practicante de la *uera amicitia* filosófica.

## 2. *Amicitia* y (auto)ejemplaridad en las *Epistulae Morales*

Séneca escribió una obra dedicada a la *amicitia*, que, lamentablemente, no ha llegado completa hasta nosotros, esto es, *Quomodo amicitia continenda sit*, hecho que pone en evidencia su interés sostenido en este tema<sup>28</sup>. No obstante esta pérdida, poseemos una idea bastante precisa de la naturaleza de la *amicitia* senecana, pues si bien los fragmentos conservados de esta obra no nos ofrecen una definición, como sí nos la

---

<sup>25</sup> En la cultura romana, la ejemplaridad es un discurso, un sistema coherente de símbolos que organiza el pasado de una manera particular, determina una manera también particular de fijarlo, conocerlo y emplearlo. A propósito de la estructura y rasgos del discurso ejemplar, cf. Roller (2004: 1-7), y Schiesaro (2009). Para enfoques específicamente historiográficos de esta cuestión, cf. Chaplin (2000) y Walter (2004: 51-70).

<sup>26</sup> Vale aclarar que no pretendemos agotar aquí este tema, sino que seguiremos estudiándolo en posteriores trabajos.

<sup>27</sup> Cf. Edwards (2015: 45): "This is a rather unsettling moment in the letters".

<sup>28</sup> Los pocos fragmentos de esta obra que conocemos fueron publicados en 1820 por el célebre filólogo italiano Angelo Mai. Cf. Bickel (1905); Studemund ([1888] 1969: 13-24, 26-32).

brinda Cicerón en su tratado *De amicitia*<sup>29</sup>, las *Epistulae* nos permiten conocer las complejas características que Séneca le atribuye y las indicaciones que da respecto de su modalidad de nacimiento y ejercicio.

La importancia de la *amicitia* para Séneca radica en el papel que juega en la búsqueda de la *sapientia*<sup>30</sup>, en tanto una manera particularmente concreta de amar la *uirtus* es amar su manifestación en otros. Esto es, seguramente, un aspecto de lo que, según veremos, le atrajo a Séneca de los *exempla* y es, ciertamente, una buena razón que explica el hecho de que el progreso de Lucilio (y otros *amici*) no resulte concebible fuera del marco de la *amicitia*. En efecto, Séneca está convencido de que el destinatario de sus cartas, el *proficiens*, esto es, aquel que está en el camino hacia la sabiduría y hacia la *uirtus*, no puede alcanzarlas por sí mismo. Resulta fundamental, entonces, que personas semejantes, que hayan progresado un poco más, lo orienten y lo asistan:

Nulla res magis animis honesta induit dubiosque et in pravum inclinabiles revocat ad rectum quam bonorum virorum conversatio; paulatim enim descendit in pectora et vim praeceptorum obtinet frequenter aspici, frequenter audiri. (Sen., *Ep.* 94.40).

(Ninguna cosa introduce mejor lo honesto en los ánimos y redirige hacia el bien a los indecisos y propensos al mal que la familiaridad con los hombres de bien; pues, poco a poco, el verlos y escucharlos con frecuencia influye en el espíritu y obtiene la fuerza de los preceptos).

---

<sup>29</sup> Cf. Cic., *Amic.* 20.

<sup>30</sup> Si *amicitia* y *sapientia* van de la mano, la antítesis de la primera, *solitudo*, es causa de todos los males, según se afirma en la *Ep.* 25.5: *omnia nobis mala solitudo persuadet* (Todos los males nos los inspira la soledad). Los peripatéticos habían enfatizado la función clave que cumple la amistad para el desarrollo moral (por ejemplo, Arist., *EN* IX.1, 1169b). Asimismo, en Epicuro hay fuertes lazos entre *philia* y *sophia*, por ejemplo, en Epicur., *Sent. Vat.* 78 y *Sent.* 27. En las *Epistulae* de Séneca, la estrecha unión entre *amicitia* y *sapientia* es reforzada por el ego epistolar, quien en la *Ep.* 20.5 afirma lo siguiente: *quid est sapientia? semper idem velle atque idem nolle* (¿Qué es la sabiduría? Querer y no querer siempre la misma cosa), con lo cual retoma la definición que ofrece Salustio sobre la *amicitia* en *Cat.* 20.4: *nam idem velle atque idem nolle, ea demum firma amicitia est* (En efecto, querer y no querer la misma cosa, esa es precisamente la amistad firme).

El hombre tiene la capacidad para la *uirtus*<sup>31</sup>, pero la conversión de la buena voluntad en un *habitus*, en una disposición estable, demanda un enorme esfuerzo. En esta empresa, contar con un otro que funcione como modelo inspirador resulta clave:

[...] magna pars peccatorum tollitur, si peccaturis testis adsistit. Aliquem habeat animus quem vereatur, cuius auctoritate etiam secretum suum sanctius faciat. O felicem illum qui non praesens tantum sed etiam cogitatus emendat! O felicem qui sic aliquem vereri potest ut ad memoriam quoque eius se componat atque ordinet! Qui sic aliquem vereri potest cito erit verendus. Elige itaque Catonem; si hic tibi videtur nimis rigidus, elige remissioris animi virum Laelium. Elige eum cuius tibi placuit et vita et oratio et ipse animum ante se ferens vultus; illum tibi semper ostende vel custodem vel exemplum. Opus est, inquam, aliquo ad quem mores nostri se ipsi exigant: nisi ad regulam prava non corriges (*Ep.* 11.9-10)<sup>32</sup>.

([...] una gran parte de las faltas se evita, si un testigo permanece junto a quienes van a cometerlas. Que el espíritu tenga a alguien a quien admirar, cuyo ascendiente haga aún más sagrada su intimidad. ¡Feliz aquel que corrige no solo estando presente, sino también al ser recordado! ¡Feliz aquel que puede admirar a alguien de tal manera que se configure y ordene solo con recordarlo! Quien así puede admirar a alguien, pronto deberá ser admirado. Por consiguiente, elige a Catón; si este te parece demasiado austero, elige a un varón de espíritu más indulgente, a un Lelio. Elige a aquel de quien te agradó su vida, su discurso y su mismo rostro, espejo del alma; tenlo presente siempre o como protector o como ejemplo. Es necesario, digo, que nuestra propia forma de ser se ajuste a la de alguien: si no es conforme a un patrón, no corregirás los defectos).

---

<sup>31</sup> Cf. Sen., *Ep.* 49.11: *Dociles natura nos edidit, et rationem dedit imperfectam, sed quae perfici posset* (La naturaleza nos ha hecho dóciles y nos ha dado una razón imperfecta, pero que puede perfeccionarse).

<sup>32</sup> Cf., asimismo, Sen., *Ep.* 52.2: *nemo per se satis valet ut emergat; oportet manum aliquis porrigat, aliquis educat* (Nadie por sí mismo tiene fuerza suficiente para salir a flote. Precisa de alguien que le extienda la mano, alguien que lo empuje hacia afuera) y, más adelante, en la misma carta, *Ep.* 52.8: [...] *elige adiutorem quem magis admiris cum videris quam cum audieris* ([...] elige un ayudante a quien has de admirar más por haberlo visto que por haberlo escuchado).

Si bien en este pasaje la figura de ese otro ejemplar no es designada específicamente como *amicus*<sup>33</sup>, se apuntan aquí rasgos clave de la *vera amicitia* propugnada en las *Epistulae*: en primer lugar, la idea de que lo que Long (2009) denomina el “yo normativo” (*normative self*), es decir, aquel en quien el “yo actual” (*occurrent self, the present self*) aspira o debería aspirar a convertirse, tiene como base el *exemplum* de ciertas figuras especialmente escogidas por el *proficiens*. La importancia de que el *proficiens* realice este juicio selectivo que, según veremos, debe preceder a la *amicitia*, es enfatizada por la anáfora del verbo *elige*<sup>34</sup>. En segundo lugar, el ego epistolar sugiere aquí que la relación con un otro ejemplar pone en marcha una dinámica entre admirar (*vereri*) y deber ser admirado (*erit verendus*). Así, la admiración que el *proficiens* tiene por su modelo acabará haciéndolo a él mismo digno de admiración (*qui sic aliquem vereri potest cito erit verendus*), es decir, él mismo se convertirá en un modelo o *exemplum* para otros. Esto se condice muy bien con el hecho de que Séneca coloca en la *amicitia* un objetivo de perfeccionamiento moral, de acuerdo con el cual los *amici* que persiguen el mismo fin constituyen un estímulo que incita hacia lo que es bueno, en la medida en que mantienen viva la voluntad de actuar éticamente. Asimismo, el que ha avanzado un poco más en el camino hacia la sabiduría está

---

<sup>33</sup> Cf., en este sentido, Sen., *Ep.* 62.2, donde parece sugerirse que *amicitia* y ejemplaridad van de la mano, en tanto estas figuras ejemplares con las que el ego epistolar se asocia, sea que pertenezcan al pasado o al presente, son llamadas *amici*: *Cum me amicis dedi, non tamen mihi abduco nec cum illis moror quibus me tempus aliquod congregavit aut causa ex officio nata civil, sed cum optimo quoque sum; ad illos, in quocumque loco, in quocumque saeculo fuerunt, animum meum mitto* (Cuando me consagro a mis amigos, sin embargo, no por eso me alejo de mí mismo; ni me entretengo con aquellos con los que me ha reunido una circunstancia casual o un asunto surgido de mis deberes civiles, sino que convivo con los mejores. Hacia ellos, cualquiera sea la época o el lugar en que hayan vivido, proyecto mi espíritu).

<sup>34</sup> Esta idea reaparece más adelante en la *Ep.* 25.6: *cum iam profeceris tantum ut sit tibi etiam tui reverentia, licebit dimittas paedagogum: interim aliquorum te auctoritate custodi – aut Cato ille sit aut Scipio aut Laelius aut alius cuius interventu perditum quoque homines vitia supprimerent, dum te efficit eum cum quo peccare non audeas* (Cuando hubieres progresado tanto ya que tengas respeto hasta de ti mismo, te estará permitido despedir al pedagogo. Mientras tanto, protégete con el ascendiente que ejerza alguien sobre ti, bien sea este Catón, Escipión, Lelio o cualquier otro cuya sola presencia lograría incluso suprimir los vicios de los depravados, mientras tú te vas transformando en un hombre tal que en tu propia presencia ya no te atrevas a obrar mal).

deseoso de empujar a su semejante hacia adelante y se alegra de los progresos que este realiza<sup>35</sup>. Pero esta relación no está exenta de ventajas para el que ha progresado un poco más, en tanto “los hombres mientras enseñan aprenden”<sup>36</sup>. De acuerdo con esto, en plena conformidad con uno de los más persistentes y memorables ideales de la *amicitia* romana, esto es, la concepción del *amicus* como un *alter ego*<sup>37</sup>, el ego epistolar también es el receptor de las consideraciones que formula para su destinatario, de modo que al entrenar al otro en la *uirtus*, él ejercita su propia *uirtus*<sup>38</sup>. De esta manera, según veremos, en las *Epistulae* la *uera amicitia* será caracterizada como una relación en la cual cada parte está involucrada en el progreso propio y en el del *amicus*, y en la cual el *amicus* ausente funciona como un espejo y como un modelo para el autoescrutinio<sup>39</sup>.

El ego epistolar ofrece una definición revisada de lo que implica ser *amicus* desde las primeras cartas del libro primero:

Epistulas ad me perferendas tradidisti, ut scribis, amico tuo; deinde admones me ne omnia cum eo ad te pertinentia communicem, quia non soleas ne ipse quidem id facere: ita eadem epistula illum et dixisti amicum et negasti. Itaque si proprio illo verbo quasi publico usus es et sic illum amicum vocasti quomodo omnes candidatos 'bonos viros' dicimus, quomodo obvios, si nomen non succurrit, 'dominos' salutamus, hac abierit. Sed si aliquem amicum existimas cui non tantundem credis quantum tibi, vehementer erras et non satis nosti vim verae amicitiae (Sen., *Ep.* 3.1-2).

(Entregaste a tu amigo, según me escribes, unas cartas para que me las diese; luego me adviertes que no comparta con él todos tus asuntos, porque ni siquiera tú mismo acostumbras a hacerlo: así en la misma carta lo llamas amigo y niegas que lo sea. Por consiguiente, si has hecho un uso, por así decirlo, corriente de ese término preciso, y le

<sup>35</sup> Cf. Sen., *Ep.* 31.1, 34, 41.1.

<sup>36</sup> Cf. Sen., *Ep.* 6.4 y *Ep.* 7.8.

<sup>37</sup> Cf. Williams (2012).

<sup>38</sup> Cf. Sen., *Ep.* 109.12: *necessest enim alienam virtutem exercendo exerceat et suam* (Pues es necesario que ejercitando la virtud ajena ejercite también la propia).

<sup>39</sup> Para el tema del autoescrutinio en las *Epistulae*, cf. el ya clásico trabajo de Edwards (1997).

llamas amigo del mismo modo que calificamos como “hombres de bien” a todos los candidatos, que saludamos como “señores” a quienes encontramos, si no recordamos su nombre, dejémoslo pasar. Pero si consideras amigo a uno en quien no confías en la misma medida que en ti mismo, te equivocas de medio a medio y no conoces suficientemente la esencia de la verdadera amistad).

Como vemos, esta carta se abre con una amonestación a Lucilio. En efecto, este es objeto de reprensión por haber aplicado el título de *amicus* a la ligera<sup>40</sup>. El ego epistolar comienza así a definir los rasgos de la *uera amicitia*, cuya naturaleza es muy diferente de lo que cree el vulgo, con quien Lucilio, en virtud de su saber a medias o superficial (*non satis nosti*), es alineado. De hecho, su error es señalado con énfasis (*vehementer erras*). Asimismo, quien escribe realiza un juicio de valor sobre la *amicitia* entendida en su acepción tradicional o corriente, a la que hay que entender como *falsa*, mientras que la *amicitia* aquí promovida es calificada de *uera*. Por último, se apunta un primer criterio para calificar a alguien de *amicus*, que es el de mantener con él una relación de *fides*<sup>41</sup> sin fisuras (*sed si aliquem amicum existimas cui non tantundem credis quantum tibi*), uno de los ideales más estrechamente asociados a la *amicitia*. Seguidamente, el ego epistolar instruye a su destinatario sobre cuál es el paso previo antes de confiarlo todo al *uerus amicus*:

Tu vero omnia cum amico delibera, sed de ipso prius: post amicitiam credendum est, ante amicitiam iudicandum. Isti vero praepostero officia permiscent qui, contra praecepta Theophrasti, cum amaverunt iudicant, et non amant cum iudicaverunt. Diu cogita an tibi in

---

<sup>40</sup>La anonimia del *amicus* en cuestión sugiere que la presente carta no involucra una negociación social, sino otro tipo de relación. Como apunta Wilcox: “In its introduction and immediate dismissal of Lucilius’s friend, Seneca’s letter follows the pattern of a Ciceronian letter of recommendation, in which a favor for a friend, solicited or acknowledged, often gives a basis for the exchange of correspondence, but the protégé is fully subordinate to the relationship between the letter’s writer and the recipient. [...] Seneca mimics the technique of social negotiation, but he departs from Ciceronian precedent by using his mention of the letter-bearer to introduce the content of Letter 3, which turns out to be a critique of traditional Roman friendship” (2012: 119).

<sup>41</sup>Para la importancia de este concepto, cf. Hellegouarc’h ([1963] 1972: 23-40). Para los vínculos entre *fides* y *foedus* en conexión con el matrimonio, la *amicitia* y la hospitalidad, cf. Freyburger (1986: 167-193).

amicitiam aliquis recipiendus sit. Cum placuerit fieri, toto illum pectore admitte; tam audaciter cum illo loquere quam tecum (Sen., *Ep.* 3.2).

(Tú, al contrario, examina todas las cosas con el amigo, pero antes que nada a él mismo: una vez contraída la amistad hay que confiar, antes de contraerla hay que juzgar. Mas invierten el orden de su actuación quienes, en contra de los preceptos de Teofrasto, juzgan después de haberse encariñado, en vez de encariñarse después de haber juzgado. Reflexiona largo tiempo si debes recibir a alguien en tu amistad. Cuando te parezca bien hacerlo, acógelo de todo corazón: conversa con él con la misma franqueza que contigo mismo).

Como podemos ver, aunque en la *Ep.* 9.17 el ego epistolar señalará que a la *amicitia* somos llevados por una “natural inclinación” (*naturalis inritatio*), el hecho natural originario, que es la vocación social del hombre, precisa de un juicio selectivo que escoja, del conjunto de todos aquellos que son *amici* potenciales, a los que se convertirán en *amici* en sentido estricto. Según veremos, el juicio selectivo debe ser severo y preceder a la amistad y, por supuesto, no ha de hacerse considerando el interés o la expectativa de obtener ventajas. Aquí, sin embargo, en una sutil exposición de lo que implica la *uera amicitia*, el ego epistolar no se explaya acerca de la base sobre la cual se construye este juicio selectivo (*ante amicitiam iudicandum*), sino que elige detenerse más bien en lo que sucede una vez que la *amicitia* se ha establecido (*post amicitiam*), es decir, en lo que concierne al *credendum est*:

Tu quidem ita vive ut nihil tibi committas nisi quod committere etiam inimico tuo possis; sed quia interveniunt quaedam quae consuetudo fecit arcana, cum amico omnes curas, omnes cogitationes tuas misce. Fidelem si putaveris, facies; nam quidam fallere docuerunt dum timent falli, et illi ius peccandi suspicando fecerunt. Quid est quare ego ulla verba coram amico meo retraham? quid est quare me coram illo non putem solum? (Sen., *Ep.* 3.3).

(En todo caso, tú vive de tal manera que no te confíes a ti nada que no puedas confiar incluso a tu enemigo; pero ya que sobrevienen ciertas situaciones que, por costumbre, se mantienen en secreto, comparte con tu amigo todas tus penas, todos tus pensamientos. Lo harás fiel, si lo consideras fiel, pues algunos enseñan a engañar, temiendo ser



engañados y con sus sospechas le otorgan el derecho a equivocarse. ¿Qué motivo tengo para ocultar alguna noticia en presencia de mi amigo?, ¿qué motivo para no considerarme solo en su presencia?).

Como puede verse, el modo de conducirse con el *amicus* ejerce sobre la conducta de este un efecto de espejo y, así, considerarlo *fidelis* activa en él el ideal de la *fides*; por el contrario, tratarlo con desconfianza le otorga el derecho a actuar erradamente (*ius peccandi*). Otro ideal que se actualiza en este pasaje es el ya mencionado del *amicus* como *alter ego*, que, llevado aquí a su hipérbole, deriva en un interrogante que amenaza con socavar enteramente la práctica de la *amicitia*, pues, paradójicamente, según se sugiere, ejercer la *uera amicitia* es homologable a estar solo (*quid est quare me coram illo non putem solum?*)<sup>42</sup>.

El ideal de *fides* entre los *amici* reaparecerá en la *Ep.* 6, en la que lo hasta aquí expresado a propósito de la *amicitia* revierte sobre la relación entre el ego epistolar y su destinatario:

Cuperem itaque tecum communicare tam subitam mutationem mei; tunc amicitiae nostrae certiores fiduciam habere coepissem, illius verae quam non spes, non timor, non utilitatis suae cura divellit, illius cum qua homines moriuntur, pro qua moriuntur (Sen., *Ep.* 6.2).

(Así pues, quisiera compartir contigo el súbito cambio experimentado en mí; entonces comenzaría a tener una confianza más firme en nuestra amistad, en aquella amistad verdadera que ni la esperanza, ni el miedo, ni la búsqueda del propio provecho destruyen, en aquella amistad con la que mueren y por la que mueren los hombres).

Este pasaje resulta muy interesante no solo por la fuerte idealización de que es objeto la *uera amicitia*<sup>43</sup>, sino también por el hecho

---

<sup>42</sup> Esta idea reaparece más adelante en la misma carta (Sen., *Ep.* 6.7): 'Quaeris' inquit 'quid profecerim? amicus esse mihi coepi.' Multum profecit: numquam erit solus. Scito esse hunc amicum omnibus (Dice: "¿Me preguntas en qué he aprovechado? He comenzado a ser mi propio amigo". Mucho ha aprovechado: nunca estará solo. Ten presente que un tal amigo es posible a todos).

<sup>43</sup> Cf., asimismo, Sen., *Ep.* 9.10: 'In quid amicum paras?' Ut habeam pro quo mori possim, ut habeam quem in exilium sequar, cuius me morti et opponam et inpendam [...] ("¿Para qué te procuras un amigo?" Para tener por quién morir, para tener a quién acompañar al destierro, oponiéndome a su muerte y sacrificándome por él [...]).

de que se alude por primera vez al vínculo entre los corresponsales, que hasta aquí, dado el intercambio de cartas entre ambos, podríamos haber supuesto que era de *amicitia*. De hecho, el ego epistolar se refiere en estos términos a la relación que lo une a su destinatario (*amicitiae nostrae*). Según vimos en la carta anteriormente analizada (Ep. 3.2), la confianza en el *amicus* resulta decisiva para poder hablar de *amicitia*, ya que es algo que se constituye con posterioridad a que esta se ha establecido y solo una vez que se ha juzgado al *amicus*. Sin embargo, aquí la confianza (*fiducia*) que el ego epistolar tiene en Lucilio se presenta como un hecho que aún no se verifica en la realidad<sup>44</sup>, según se expresa a través del pluscuamperfecto de subjuntivo (*coepissem*); además, el establecimiento de esta *fiducia* en el destinatario aparece supeditado a otra irrealidad, otra vez expresada en modo subjuntivo, esto es, al hecho, que aún no se ha producido, de que el ego epistolar desearía compartir (*cuperem...communicare*) con Lucilio el propio proceso de autotransformación que ha experimentado. La cuestión de la comunicación resulta clave para comprender la naturaleza de la *amicitia* senecana, en tanto esta es entendida como el modo a través del cual el *sapiens* y el que busca la sabiduría, esto es, el *proficiens*, comunican a otros el propio proceso de acercamiento al bien<sup>45</sup>. Esta idea es ampliada a continuación:

---

<sup>44</sup> Esta idea se reitera más adelante, cf. Sen., Ep. 16.2: Dicam tamen quid sentiam: iam de te spem habeo, nondum fiduciam. Tu quoque idem facias volo: non est quod tibi cito et facile credas. Excute te et varie scrutare et observa; illud ante omnia vide, utrum in philosophia an in ipsa vita profeceris (Te diré, sin embargo, lo que siento: tengo ya esperanza en ti, todavía no tengo confianza. Quiero que tú también hagas lo mismo: no hay motivo para que confíes en ti rápido y fácilmente. Examinate, escudriñate y obsérvate de diversas maneras; ante todo, atiende a si has progresado en la filosofía, o en tu misma forma de vivir).

<sup>45</sup> Cf. Sen., Ep. 6.4: *Ego vero omnia in te cupio transfundere* (Mas yo deseo comunicarte a ti todo). Este motivo tiene puntos de encuentro con Epicuro, pues Séneca celebra la función de comunión de la *amicitia* epicúrea. De esta manera, la alta estima en que el epicureísmo tiene a la amistad ejerce su influjo en Séneca (Pizzolato, 1993: 165). No obstante, es preciso señalar que la actitud de Séneca hacia Epicuro es ambivalente: por una parte, evidentemente se sentía atraído por el hecho de que una verdadera cultura de la amistad floreció en el círculo de Epicuro, pero, por otro lado, como estoico, claramente busca tomar distancia de la noción de *utilitas* que, según Séneca (Ep.9.8), caracterizaba a la doctrina epicúrea sobre la amistad. Para trabajos que se ocupan de la

Multos tibi dabo qui non amico sed amicitia caruerint: hoc non potest accidere cum animos in societatem honesta cupiendi par voluntas trahit. [...] Concipere animo non potes quantum momenti afferri mihi singulos dies videam. 'Mitte' inquis 'et nobis ista quae tam efficacia expertus es.' Ego vero omnia in te cupio transfundere, et in hoc aliquid gaudeo discere, ut doceam; nec me ulla res delectabit, licet sit eximia et salutaris, quam mihi uni sciturus sum. Si cum hac exceptione detur sapientia, ut illum inclusam teneam nec enuntiem, reiciam: nullius boni sine socio iucunda possessio est (Sen., *Ep.* 6.3-4).

(Te recordaré a muchos que no carecieron de amigos, sino de amistad: esto no puede suceder cuando una misma voluntad impulsa los ánimos a asociarse en el amor de lo honesto [...]) No puedes imaginarte cuán grande es el cambio que cada día me procura a mí. "Comunícame", dices, "también a mí ese medio que has experimentado ser tan eficaz". En cuanto a mí, deseo comunicarte a ti todo; precisamente me complazco en aprender algo a fin de enseñártelo; ni doctrina alguna me deleitaría, por más excelente y saludable que fuese, si tuviera que conocerla solamente yo. Si la sabiduría se me otorgase bajo esta condición, de mantenerla oculta y no divulgarla, la rechazaría: sin compañía no es grata la posesión de bien alguno).

La *amicitia* será un corolario inevitable toda vez que se reconozca en el otro una voluntad semejante (*par voluntas*)<sup>46</sup> de perfección (*honesta cupiendi*). Según vemos, el tradicional concepto de paridad o semejanza (*similitudo*), que formaba parte de la *amicitia* romana tradicional como ideal de vida, continúa desempeñando un papel decisivo en la *amicitia* senecana. En efecto, para Séneca, como para el estoicismo en general, la

---

marcada presencia de Epicuro en las primeras *Epistulae*, cf. Mutschmann (1915); Schottlaender (1955); Motto – Clark (1968); André (1970); Inwood (2007); Wildberger (2014); Schiesaro (2015); Graver (2016). Cfr., también Setaioli (1988: 172-248) y Mazzoli (1989: 1872-1873).

<sup>46</sup> Como vemos, la *amicitia*, al igual que la *sapientia*, surge de la *uoluntas*, siendo un *idem velle idem nolle* (Sen., *Ep.* 109.16). Séneca acoge una vez más la máxima, acuñada por Salustio, para quien querer y no querer la misma cosa era la base de la amistad verdaderamente firme (Sal., *Cat.* 20.4), insistiendo sobre el *idem*, pero también sobre la importancia del *uelle*, pues para Séneca la *amicitia* pertenece al orden de la intención virtuosa. Cf. nota 29.

*amicitia* une a los semejantes<sup>47</sup>. El hecho de que la *amicitia* entre el ego epistolar y su destinatario sea aún una promesa no impide que el ego epistolar deje entrever que Lucilio ya forma parte de un círculo selecto y que se encuentra en vías de ser aceptado como *amicus*<sup>48</sup>. Esto se evidencia en el ostensible celo que el ego epistolar pone no solo en mejorarlo<sup>49</sup>, sino también en profundizar la *similitudo* entre ambos:

Mittam itaque ipsos tibi libros, et ne multum operae inpendas dum passim profutura sectaris, inponam notas, ut ad ipsa protinus quae probo et miror accedas. Plus tamen tibi et viva vox et convictus quam oratio proderit; in rem praesentem venias oportet, primum quia homines amplius oculis quam auribus credunt, deinde quia longum iter est per praecepta, breve et efficax per exempla (Sen., *Ep.* 6.5).

(Por consiguiente, te enviaré mis propios libros, y para que no pierdas mucho tiempo mientras buscas por doquier lo que te ha de ser útil, pondré anotaciones, para que inmediatamente accedas a aquellas cosas que apruebo y admiro. Sin embargo, la viva voz y la convivencia te serán de más provecho que la palabra escrita; es necesario que vengas a mi presencia, primero porque los hombres confían más en sus ojos que en sus oídos, luego porque el camino es largo a través de los preceptos, breve y eficaz a través de los ejemplos).

---

<sup>47</sup> Cf. Sen., *Ben.* 2.21.2.

<sup>48</sup> Hay momentos en las primeras cartas en que el ego epistolar exhibe la evaluación (incluso vigilancia) de que está siendo objeto tanto su destinatario como su entorno. Cf., por ejemplo, Sen., *Ep.* 10.3: *Repeto memoria quam magno animo quaedam verba proieceris, quanti roboris plena: gratulatus sum protinus mihi et dixi, 'non a summis labris ista venerunt, habent hae voces fundamentum; iste homo non est unus e populo, ad salutem spectat'* (Recuerdo el entusiasmo con que pronunciaste ciertas frases llenas de noble vigor. Inmediatamente me felicité y dije: "estas palabras no han salido de la punta de los labios, estas expresiones tienen su consistencia, este hombre no es uno del vulgo, aspira a la sabiduría); *Ep.* 32.1: *Inquiro de te et ab omnibus sciscitor qui ex ista regione veniunt quid agas, ubi et cum moreris. Verba dare non potes: tecum sum. Sic vive tamquam quid facias auditorus sim, immo tamquam visurus* (Pregunto por ti e inquiero a cuantos vienen de esa región qué actividad llevas, dónde y con quién vives. No puedes engañarme: estoy contigo. Vive como si yo fuera a enterarme de tus acciones, más aún, como si fuera a verlas).

<sup>49</sup> Cf. Sen., *Ep.* 7.8: *Recede in te ipse quantum potes; cum his versare qui te meliorem facturi sunt, illos admitte quos tu potes facere meliores* (Recógete en tu interior cuanto te sea posible; trata con los que han de hacerte mejor; acoge a aquellos que tú puedas mejorar).

Como puede verse, aquí se esboza la sugestiva idea de que es posible formarse una imagen del lector a partir de las marcas que este ha dejado en sus lecturas<sup>50</sup>. En consonancia con esto, lo que importa no son tanto los libros en sí mismos, sino los puntos que el ego epistolar aprueba y admira, ya que este está interesado fundamentalmente en ir modelando al potencial *amicus* a su imagen y semejanza. De esta manera, el ego epistolar se insinúa aquí como *exemplum* para su destinatario, tras una desestimación de la palabra escrita que resulta por lo menos llamativa en el marco de un género eminentemente escrito como el epistolar.

En la *Ep.* 19 se establece un lazo estrecho entre la *vera amicitia* y la necesidad de apartarse de la vida pública. La vida pública, de acuerdo con el ego epistolar, es un gran impedimento para encontrar y cultivar *amicitiae* genuinas. De esta manera, aconseja a Lucilio sobre cómo ha de transformar su vida diaria a fin de que esta esté de acuerdo con la versión revisada de la *amicitia* que, en tanto figura modélica, le propone. El punto de partida del *consilium*, como veremos, es una cita de Epicuro, procedimiento habitual en los primeros tres libros de las *Epistulae*:

‘Ante’ inquit ‘circumspiciendum est cum quibus edas et bibas quam quid edas et bibas; nam sine amico visceratio leonis ac lupi vita est.’ Hoc non continget tibi nisi secesseris: alioquin habebis convivas quos ex turba salutantium nomenclator digesserit; errat autem qui amicum in atrio quaerit, in convivio probat. Nullum habet maius malum occupatus homo et bonis suis obsessus quam quod amicos sibi putat quibus ipse non est, quod beneficia sua efficacia iudicat ad conciliandos animos [...] (Sen., *Ep.* 19.10-11).

(“Debes examinar con quién comes y bebes antes que qué comes y bebes, pues llenarse de carne sin un amigo es una vida propia de león o de lobo.” Esto no lo lograrás si no te retiras: de otra manera tendrás los comensales que el *nomenclator* haya seleccionado entre la multitud de los clientes. Se equivoca quien busca un amigo en el vestíbulo y lo pone a prueba en el banquete. No hay mal mayor para el hombre atareado y absorto en sus bienes que considerar amigos suyos a

---

<sup>50</sup> Para el papel clave que juega la lectura en el proyecto filosófico senecano, cf. Graver (1996).

quienes no lo tienen por tal, que considera que sus favores son lo suficientemente eficaces para granjearse los ánimos [...]).

Otro aspecto que merece atención, en tanto arroja luz sobre la relación entre los corresponsales, pero también porque atañe puntualmente a la promoción del ego epistolar como *amicus* ejemplar, es el hecho de que este, en ocasiones, deja entrever que se encuentra abocado a la tarea de oficiar de *tutor* o *paedagogus* de otros (así llamados) *amici*, al tiempo que hace partícipe a Lucilio del empeño con que se dedica a encontrar un método adecuado para reformarlos:

Quod ad duos amicos nostros pertinet, diversa via eundum est; alterius enim vitia emendanda, alterius frangenda sunt. Utar libertate tota: non amo illum nisi offendo. 'Quid ergo?' inquis 'quadragenarium pupillum cogitas sub tutela tua continere? Respice aetatem eius iam duram et intractabilem: non potest reformari; tenera finguntur.' An profecturus sim nescio: malo successum mihi quam fidem deesse. Nec desperaveris etiam diutinos aegros posse sanari, si contra intemperantia steteris, si multa invites et facere coegeris et pati (Sen., Ep. 25.1-2).

(En lo que atañe a nuestros dos amigos, hay que seguir caminos diferentes: en efecto, los vicios de uno hay que corregirlos; los del otro, hay que cortarlos. Te lo diré con absoluta libertad: al segundo no le demuestro amor más que cuando lo ofendo. "¿Entonces qué?", dices, "¿a un pupilo cuadragenario piensas mantenerlo bajo tu tutela? Atiende a su edad, endurecida ya e intratable; no puede reformarse; se modela la materia blanda". No sé si progresará: prefiero que se frustre mi éxito antes que mi lealtad para con él. No desesperes de que puedan sanar incluso los enfermos crónicos, si te mantienes firme contra sus excesos y los obligas contra su voluntad a hacer y soportar muchas cosas).

Este pasaje ilustra varias cuestiones interesantes: en primer lugar, el hecho de que, evidentemente, Lucilio se encuentra un poco más avanzado en el proceso de evaluación llevado a cabo por el ego epistolar de sus *amici*, ya que este, de acuerdo con lo preconizado, le expone sin ambages cuáles son los procedimientos de reforma que emplea con cada uno. En segundo lugar, vemos que el ego epistolar da cabida a las objeciones de Lucilio, con lo cual, a pesar de que se promueve como

*exemplum* o modelo, sugiere que la relación que ambos mantienen no está exenta de cierta paridad u horizontalidad<sup>51</sup>. Asimismo, es notable cómo el ego epistolar suma más aristas a su propia ejemplaridad al colocar la *fides* hacia sus *amici* por encima del éxito de su empresa de sanación (*malo successum mihi quam fidem deesse*). Por último, si bien el ego epistolar reconoce que el proceso de reforma de los *amici* está teñido de incertidumbre (*an profecturus sim nescio*), no deja de animar al propio Lucilio a no desistir en la misma tarea (*nec desperaveris etiam diutinos aegros posse sanari*).

Más adelante, el ego epistolar nos ofrece más detalles sobre su accionar como *amicus* ejemplar:

De Marcellino nostro quaeris et vis scire quid agat. Raro ad nos venit, non ulla alia ex causa quam quod audire verum timet, a quo periculo iam abest; nulli enim nisi audituro dicendum est (Sen., *Ep.* 29.1).

(Me preguntas acerca de nuestro querido Marcelino y deseas saber qué hace. Rara vez viene a verme, no por otro motivo sino porque teme escuchar la verdad, peligro del que se encuentra ya alejado, pues no hay que hablar sino a quien esté dispuesto a escuchar).

Según podemos apreciar, este pasaje ilustra el proceso de cuidadosa selección que el ego epistolar realiza sobre sus *amici* y, simultáneamente, nos presenta un retrato positivo de Lucilio, colocándolo del lado de aquellos que sí están dispuestos a escuchar (*audituro*). Esta semblanza se completa a continuación, cuando el ego epistolar le cede la palabra para caracterizarlo a un tiempo como un ardiente *magister*:

---

<sup>51</sup> Cf., en este sentido, Sen., *Ep.* 27.1: 'Tu me' inquis 'mones? Iam enim te ipse monuisti, iam correxisti? Ideo aliorum emendationi vacas?' Non sum tam improbus ut curationes aeger obeam, sed, tamquam in eodem valetudinario iaceam, de communi tecum malo conloquor et remedia communico. Sic itaque me audi tamquam mecum loquar; in secretum te meum admitto et te adhibito mecum exigo (Me dices: "¿Tú me das consejos? ¿de verdad ya te los has dado a ti mismo, ya te has corregido?, ¿por eso te ocupas en mejorar a los demás?" No soy tan perverso como para realizar curaciones estando enfermo, mas como si me encontrase en el mismo hospital converso contigo sobre una dolencia común a ambos y te expongo los remedios. Escúchame, pues, como si conversara conmigo mismo: te dejo conocer mis secretos y en tu presencia delibero conmigo mismo).

'Quare' inquis 'verbis parcam? gratuita sunt. Non possum scire an ei profuturus sim quem admoneo: illud scio, alicui profuturum, si multos admonuero. Spargenda manus est: non potest fieri ut non aliquando succedat multa temptanti' (Sen., *Ep.* 29.2).

("¿Por qué", me replicas, "voy a ahorrar palabras? No cuestan nada. No puedo saber si seré útil a quien aconsejo, pero sí sé esto, que a alguno seré útil, si a muchos aconsejo. Hay que dar a manos llenas. No es posible que alguna vez no acierte quien realiza muchos intentos").

Este ardor docente de Lucilio es, sin embargo, sofrenado por las razones aducidas por el ego epistolar, quien, de esta manera, se reposiciona como el auténtico *magister*:

Hoc, mi Lucili, non existimo magno viro faciendum: diluitur eius auctoritas nec habet apud eos satis ponderis quos posset minus obsolecta corrigere. Sagittarius non aliquando ferire debet, sed aliquando deerrare; non est ars quae ad effectum casu venit. Sapientia ars est: certum petat, eligat profecturos, ab iis quos desperavit recedat, non tamen cito relinquat et in ipsa desperatione extrema remedia temptet (Sen., *Ep.* 29.3).

(Esto, mi querido Lucilio, no considero que deba hacerlo un varón excelente. Su autoridad se diluye y no tiene suficiente peso en aquellos a los que podría corregir estando menos degradada. El arquero debe dar siempre en el blanco, solo alguna vez puede fallar; no es un arte aquel que llega a su objetivo por casualidad. Y la sabiduría es un arte: busca lo seguro, elige a quienes ha de aprovechar, se aparta de aquellos de quienes desconfía, pero sin embargo no lo hace en seguida, intenta en la misma desesperanza remedios extremos).

Como vemos, aquí se conjugan por lo menos dos cuestiones: la estrecha trabazón que existe entre *amicitia* y la búsqueda de la *sapientia*, y cómo en los *amici* confluyen las figuras del *magister* y del *discipulus*. Al mismo tiempo, vemos por qué resulta tan importante someter a los potenciales *amici-discipuli* a un riguroso juicio selectivo: porque en el éxito del *amicus-discipulus* se pone en juego la propia *auctoritas* del *magister*. Muy interesante es también la equiparación de la *sapientia* con



un *ars*<sup>52</sup>, sobre la que ya volveremos. Seguidamente, el ego epistolar señala los “peligros” que corre al intentar reformar al *amicus* que tienen en común:

Marcellinum nostrum ego nondum despero; etiamnunc servari potest, sed si cito illi manus porrigitur. Est quidem periculum ne porrigentem trahat; magna in illo ingeni vis est, sed iam tendentis in pravum. Nihilominus adibo hoc periculum et audebo illi mala sua ostendere. Faciet quod solet: advocabit illas facetias quae risum evocare lugentibus possunt, et in se primum, deinde in nos iocabitur; omnia quae dicturus sum occupabit. Scrutabitur scholas nostras et obiciet philosophis congiaria, amicas, gulam [...] (Sen., *Ep.* 29.4-5).

(Respecto de nuestro querido Marcelino, yo aún no desespero; aun ahora se lo puede salvar, pero si se le tiende una mano pronto. Sin duda, hay peligro de que arrastre a quien se la tienda. Poderosa es en él la fuerza de su inteligencia, pero ya tendiente hacia lo malo. No obstante, afrontaré este peligro y me atreveré a mostrarle sus males. Hará lo que suele hacer: recurrirá a aquellas bromas que pueden provocar la risa a los que lloran, y se burlará primero de sí mismo, luego de nosotros; se anticipará a todo lo que voy a decirle. Examinará nuestras escuelas y echará en cara a los filósofos los dones recibidos, sus amantes, su apetito desordenado [...]).

Así, al exponer estos *pericula*, el ego epistolar consigue encarecer su papel de *amicus* ejemplar logrando que este adquiriera ribetes heroicos.

En la *Ep.* 34 el ego epistolar presenta el vínculo que lo une a su destinatario como una relación entre *magister-discipulus*, con lo cual podemos constatar, una vez más, cuán estrecho es el vínculo que se postula en las *Epistulae* entre *amicitia* y la búsqueda de la *sapientia*:

Cresco et exulto et discussa senectute recalesco quotiens ex iis quae agis ac scribis intellego quantum te ipse – nam turbam olim

---

<sup>52</sup> Al igual que la *sapientia*, la *amicitia* también es equiparable a un *ars*, si recordamos lo afirmado por el ego epistolar en la *Ep.* 9.5 a propósito del *sapiens*: *Quomodo si perdiderit Phidias statuam protinus alteram faciet, sic hic faciendarum amicitiarum artifex substituet alium in locum amissi* (De la misma manera que si Fidias perdiera una estatua inmediatamente modelaría otra, así también el sabio, experto en hacerse de amigos, encontrará otro amigo en sustitución del que perdió).

relinqueras – superieceris. [...] si alumnum suum nemo aliter intuetur quam ut adulescentiam illius suam iudicet, quid evenire credis iis qui ingenia educaverunt et quae tenera formaverunt adulta subito vident? Adsero te mihi; meum opus est [...] (Sen., *Ep.* 34.1-2).

(Me lleno de orgullo y salto de alegría y sacudiendo mi vejez rejuvenezco cada vez que me doy cuenta, por lo que haces y escribes, de lo mucho que tú, desde hace tiempo alejado del vulgo, te has superado a ti mismo. [...] si nadie vuelve la mirada al discípulo que cuida, sino para considerar como propio su crecimiento, ¿qué crees que sucede a aquellos que educan las inteligencias y, habiéndolas formado en su tierna edad, las ven de súbito en su madurez? Te reclamo para mí: eres mi obra [...]).

El ego epistolar, según vemos, elogia el progreso de su destinatario con una afirmación desconcertante: Lucilio es una creación suya, es su *opus*, declaración que se encuentra, con todo, en sintonía con la analogía entre *sapientia* y *ars* antes mencionada<sup>53</sup>. Esto parece matizarse al final del párrafo 2 y la relación se redefine como de mutua ayuda:

Ego cum vidissem indolem tuam, inieci manum, exhortatus sum, addidi stimulos nec lente ire passus sum sed subinde incitavi; et nunc idem facio, sed iam currentem hortor et invicem hortantem (Sen., *Ep.* 34.2).

(Fui yo quien, habiendo visto tu carácter, puse mi mano sobre ti, te exhorté, te infundí entusiasmo y no dejé que avanzaras lentamente, sino que te estimulé sin cesar. Y ahora hago lo mismo, pero exhorto a uno que ya corre y que me exhorta a su vez).

Lucilio es, sin embargo, una obra en construcción, ya que, a pesar de todo lo afirmado sobre sus progresos y dones, el ego epistolar aún no puede aplicarle el título de *amicus* con propiedad:

Cum te tam valde rogo ut studeas, meum negotium ago: habere amicum volo, quod contingere mihi, nisi pergis ut coepisti excolere te, non potest. Nunc enim amas me, amicus non es. 'Quid ergo? haec inter se diversa sunt?' immo dissimilia. Qui amicus est amat; qui amat non

---

<sup>53</sup> Para el papel de la metáfora en la obra de Séneca, cf. Armisen-Marchetti (1989) y Bartsch (2009).

utique amicus est; itaque amicitia semper prodest, amor aliquando etiam nocet (Sen., *Ep.* 35.1).

(Cuando te ruego con tanta insistencia que te apliques al estudio, lo hago en mi propio interés. Quiero tener un amigo, objetivo que no puedo alcanzar si tú no continúas el esfuerzo inicial de perfeccionarte. Porque ahora me amas, pero no eres mi amigo. "¿Pues qué?, ¿estos dos conceptos difieren entre sí?" Más aún, son desemejantes. Quien es amigo, ama; quien ama, no siempre es amigo. Por consiguiente, la amistad siempre es provechosa, el amor a veces incluso daña).

Es interesante el retorno de la instrumentalidad característica de la *amicitia* romana tradicional que el ego epistolar nos propone en esta carta, al afirmar que persigue su propio interés al querer que Lucilio progrese<sup>54</sup>, pues no de otra forma puede hacerse de un *amicus*. Con todo, esta contradicción es solo aparente, ya que queda claro que el beneficio resultante será mutuo. Por otra parte, según esta carta, la *amicitia* es una relación que aún el ego epistolar no mantiene con el destinatario, pero quiere motivarlo para alcanzarla. En efecto, creemos que hay que entender la perturbadora declaración de que el destinatario no es su *amicus* como una provocación con la que el ego epistolar pretende acicatear a Lucilio. Al mismo tiempo, asumiendo que Lucilio y el lector ya manejan la definición de *amicitia* que ha ido construyendo a lo largo de las cartas precedentes, el ego epistolar busca presentarse como un *amicus* ejemplar, esto es, como un riguroso practicante de la *vera amicitia* filosófica.

### 3. Conclusión

Según hemos visto, en las *Epistulae* la *amicitia* se configura como una relación de naturaleza ético-intelectual que resulta funcional a la conquista de la sabiduría. Por lo tanto, y a pesar de que el ego epistolar considera falsa la amistad entendida en su sentido corriente, podemos

---

<sup>54</sup> Esto resulta tanto más notable si tenemos en cuenta que en la *Ep.* 9.8 el ego epistolar había planteado que el meollo de la diferencia entre la *amicitia* estoica y epicúrea estribaba en el hecho de que los epicúreos buscaban la *amicitia utilitatis causa*, es decir, por interés.

pensar que en la redefinición de la *amicitia* romana que nos propone la instrumentalidad y la *utilitas* no están del todo ausentes. En este sentido, y tomando como telón de fondo el sentido tradicional de la *amicitia* romana, el ego epistolar la redefine poniendo el énfasis en su estrecha vinculación con la práctica de la filosofía, entendida como un camino que el *discipulus-proficiens* emprende en busca de la *uirtus*, pero que, a la vez, en una constante retroalimentación, beneficia al *magister* (o *paedagogus*), dado que entre ambos existe una cierta paridad u horizontalidad que, paradójicamente, no merma la *auctoritas* del *magister* ni su autoejemplaridad.

En las *Epistulae* el ego epistolar, quien en todo momento se presenta como *amicus* ejemplar, muestra cómo concibe y pretende que se practique la *uera amicitia* filosófica. Esta *amicitia* no surge espontánea ni inmediatamente, sino que es resultado de un estricto y severo juicio selectivo, y se basa en la *fides*. Además, para que exista una amistad de este tipo es necesario el alejamiento de la vida pública, que constituye un gran impedimento para lograrla.

Asimismo, el progreso de cada uno de los dos *amici*, tal y como es registrado por la correspondencia, funciona como un *exemplum* para el otro, al igual que para otros lectores, que permite monitorear los progresos propios y ajenos. De este modo, los *amici*, en tanto ambos reconocen en el otro una voluntad semejante de perfeccionamiento moral, pueden constituir, recíprocamente, un parámetro para el autoescrutinio, dado que una manera de amar la *uirtus* es amar también su manifestación en otros, y para lograr que esta se convierta en un *habitus* es necesario imitar los comportamientos ejemplares que contribuyen al aprendizaje.

Por último, la lectura de las cartas nos da la idea de que no solo el *ego* y el *tu* se encuentran activamente comprometidos en la búsqueda de la *sapientia* en el marco de la *amicitia*, sino que también existe un círculo más amplio de *amici* que, o bien se encuentran abocados al mismo objetivo, o bien buscan ser captados por el ego epistolar o por Lucilio a fin de pasar a integrar una suerte de comunidad de *amici* nucleados en torno a la búsqueda de la sabiduría. De acuerdo con esto, puede pensarse que las *Epistulae Morales* presentan a los romanos miembros de la élite un

atractivo modelo de cómo podrían embarcarse ellos mismos en una vida filosófica ejemplar.

## BIBLIOGRAFÍA

André, J.-M. (1970). Sénèque et l'Épicurisme: ultime position. En *Actes du VIIIe Congrès l'Association Guillaume Budé*. Paris: Les Belles Lettres, pp. 469-480.

Armisen-Marchetti, M. (1989). *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque*. Paris: Les Belles Lettres.

Bartsch, S. (2009). Senecan metaphor and Stoic self-instruction. En Bartsch, S. –Wray, D. (eds.). *Seneca and the Self*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 188-217.

Bickel, E. (1905). Zu Senecas Schrift über die Freundschaft. En *RhM*, 60, pp. 190-201.

Brinckmann, W. (1963). *Der Begriff der Freundschaft in Senecas Briefen*, tesis doctoral, Colonia.

Brown, R. D. (1992). Senecan Drama and Stoic Cosmology. En *Ancient Philosophy*, 12 (2), pp. 479-483.

Brunt, P.A. (1965). *Amicitia* in the Late Roman Republic. En *PCPS*, 191, pp. 1-20.

\_\_\_\_\_. (1988). *The Fall of the Roman Republic and Related Essays*. Oxford: Clarendon Press.

Burton, P.J. (2004). *Amicitia in Plautus: A Study of Roman Friendship Processes*. En *AJPh*, 125/2, pp. 209-243.

Cancik, H. (1967). *Untersuchungen zu Senecas Epistulae morales*. Hildesheim: Olms.

Chaplin, J. (2000). *Livy's Exemplary History*. Oxford: Oxford University Press.

Cugusi, P. (1983). *Evoluzione e forme dell'epistolografia latina nella tarda repubblica e nei primi due secoli dell'impero, con cenni sull'epistolografia preciceroniana*. Roma: Herder.

Edwards, C. (1997). Self-Scrutiny and Self-Transformation in Seneca's *Letters*. En *G&R*, 44, pp. 23-38.

\_\_\_\_\_. (2015). Absent Presence in Seneca's *Epistles*: Philosophy and Friendship. En Bartsch, S. - Schiesaro, A. (eds.). *The Cambridge Companion to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 41-53.

Evenepoel, W. (2006). Seneca's letters on friendship: notes on the recent scholarly literature and observations on three *quaestiones*. En *AC*, 75, pp. 177-193.

Fitzgerald, J. (1997) (ed.). *Greco-Roman Perspectives on Friendship*. Atlanta: Scholars Press.

- Freyburguer, G. (1986). *Fides. Étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne*. Paris, Les Belles Lettres.
- Gagliardi, P. (1991). *Un legame per vivere*. Galatina: Congedo.
- Gelzer, M. ([1912] 1969). *The Roman nobility*. Oxford: Blackwell.
- Graver, M. R. (1996). *Therapeutic Reading and Seneca's Moral Epistles*, tesis doctoral, Brown University.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Stoicism and Emotion*. Chicago: The University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. (2016). The Emotional Intelligence of Epicureans: Doctrinalism and Adaptation in Seneca's *Epistles*. En Williams, G. D.- K. Volk (eds.). *Roman Reflections. Studies in Latin Philosophy*. New York: Oxford University Press, pp. 192-210.
- Griffin, M. T. ([1976] 1992). *Seneca: A Philosopher in Politics*. Oxford: Oxford University Press.
- Habinek, T. (1990). Towards a History of Friendly Advice: The Politics of Candor in Cicero's *De Amicitia*. En *Apeiron*, 23, pp. 165-185.
- Hellegouarc'h, J. ([1963] 1972). *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*. Paris: Les Belles Lettres.
- Inwood, B. (2007). The Importance of Form in the Letters of Seneca the Younger. En: Morello, R.- Morrison, A. (eds.). *Ancient Letters: Classical and Late Antique Epistolography*. Oxford: Oxford University Press, pp. 133-148.
- Konstan, D. (1997). *Friendship in the Classical World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Knoche, U.W. (1954). Der Gedanke der Freundschaft in Senecas Briefen an Lucilius. En *Arctos*, 1, pp. 83-96.
- Leeman, A.D. (1953). Seneca's Plans for a Work 'Moralis philosophia' and Their Influence on His Later Epistles. En *Mnemosyne*, 6, pp. 307- 313.
- \_\_\_\_\_. (1966). Seneca's *Phaedra* as a Stoic tragedy. En Bremer, J. M., Radt, S. L. y Ruijgh, G. J. (eds.). *Miscellanea Tragica in Honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam, pp. 199-212.
- Long, A. A. (2009). Seneca on the self: why now? En Bartsch, S. - Wray, D. (eds.), *Seneca and the Self*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 20-36.
- Malherbe, A. J. (1988) (ed.). *Ancient Epistolary Theorists*. Atlanta: Scholars Press.
- Maurach, G. (1970). *Der Bau von Senecas Epistulae Morales*. Heidelberg.
- Marti, B. M. (1945) Seneca's tragedies. A new interpretation. En *TAPhA*, 76, pp. 216-245.

- Mazzoli, G. (1989). L' 'Epistulae morales ad Lucilium' di Seneca: Valore letterario e filosofico. En *ANRW*, 36/2, pp. 1823-1877.
- Motto, A. L. and Clark, J. R. (1968). *Paradoxum Senecae*: the Epicurean Stoic. En *CW*, 62, pp. 37-42.
- Motto, A. L. (ed.) (2001). *Further essays on Seneca*. Frankfurt: Peter Lang Publishing.
- Mutschmann, H. (1915). Seneca und Epikur. En *Hermes*, 50, pp. 321-356.
- Pizzolato, L. (1993). *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*. Torino: G. Einaudi.
- Pociña Pérez, A. (1976). Finalidad político-didáctica de las tragedias de Seneca. En *Emérita*, 44, pp. 279-301.
- \_\_\_\_ (1978). Las tragedias latinas de tesis. En *Emérita*, 46, pp. 1-11.
- Pratt, N. T. (1948). The Stoic base of Senecan drama. En *TAPhA*, 79, pp. 1-11.
- Reydam-Schils, G. J. (2005). *The Roman Stoics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Reynolds, L.D. (1965). *L. Annaei Senecae Ad Lucilium epistulae morales* 2, l. XIV-XX. Oxford: Clarendon Press.
- Roller, M. (2004). Exemplarity in Roman Culture: The Cases of Horatius Cocles and Cloelia. En *CPh*, 99/1, pp. 1-56.
- Ross Taylor, L. (1949). *Party Politics in the Age of Caesar*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Russell, D. A. (1974). Letters to Lucilius. En Costa, C. D. N. (ed.). *Seneca*. Boston: Routledge and Kegan Paul, pp. 70-95.
- Saylor, C. (2002). Thinking about Friends: Sen., *Ep.* 55. En *Latomus*, 61, pp. 102-105.
- Schiesaro, A. (2009). Exemplarity: Between Practice and Text. En Maes, Y., Papy, J. y Verbaal, W. (eds.). *Latinitas Perennis. Vol. II: Appropriation and Latin Literature*. Leiden-Boston, pp. 41-64.
- \_\_\_\_ (2015). Seneca and Epicurus: The Allure of the Other. En Bartsch, S.- Schiesaro, A. (eds.). *The Cambridge Companion to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 239-251.
- Schöneegg, B. (1999). *Senecas Epistulae morales als philosophisches Kunstwerk*, Bern: Peter Lang.
- Schottlaender, R. (1955). Epikureisches bei Seneca: Ein Ringen um den Sinn von Freude und Freundschaft. En *Philologus*, 99, pp. 133-148.
- Setaioli, A. (1988). *Seneca e i Greci*. Bologna: Pàtron Editore.

Studemund, G. (ed.). Seneca librorum Quomodo amicitia continenda sit et De vita patris reliquiae. En Rossbach, O., *De Senecae philosophi librorum recensione et emendatione*, Bratislava, pp. 13-32 [reimpresión Hildesheim 1969].

Syme, R. ([1939] 1960). *The Roman Revolution*. Oxford: Oxford University Press.

Walter, U. (2004). *Memoria und res publica: zur Geschichtskultur im republikanischen Rom*. Frankfurt am Main: Verlag Antike.

Wilcox, A. (2012). *The Gift of Correspondence in Classical Rome. Friendship in Cicero's Ad Familiares and Seneca's Moral Epistles*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Wildberger, J. (2014). The Epicurus Trope and the Construction of a 'Letter Writer'. En Wildberger, J.- Colish, M. (eds.). *Seneca Philosophus*. Berlin – New York: De Gruyter, pp. 431-465.

Williams, C. A. (2012). *Reading Roman Friendship*. Cambridge-New York: Cambridge University Press.

Wilson, M. (1987). Seneca's Epistles to Lucilius: A Revaluation. En Boyle, A. J. (ed.). *The Imperial Muse*, Berwick, Victoria, pp. 102-121.

\_\_\_\_\_. (2001). Seneca's Epistles Reclassified. En Harrison, S. J. (ed.). *Texts, Ideas, and the Classics*. Oxford, pp. 164-188.



## MARCIAL Y SU HISTORIA DEL EPIGRAMA LATINO

**Rosario Cortés Tovar**

Universidad de Salamanca  
rocor@usal.es

### Resumen

Estudio sobre la historia del epigrama latino que Marcial construye de acuerdo con sus propios intereses, para incluirse él en ella como punto culminante en el desarrollo histórico del género. Debido a esto y a que abre la tradición romana del epigrama con Catulo, nunca se proclama explícitamente el *primus*, el primero en cultivarlo, pero al mismo tiempo juega con el valor no cronológico sino cualitativo del término e insinúa que es *primus* porque como mejor epigramista que sus predecesores ha llevado el género al "telos". La historia del epigrama de Marcial, una historia inmanente y subjetiva tiene muchos puntos de contacto con la que Horacio traza para la sátira. Aunque aparentemente Horacio satírico no está presente en los *Epigramas*, Marcial lo tiene muy presente tanto en su poética como en la construcción de su historia.

**Palabras clave:** historia literaria inmanente – epigrama latino – sátira.

### Abstract

This article studies the history of Latin epigram that Martial constructs in line with his own interests, to include himself in it as the culmination of the genre's historical development. Because of this and the fact that he opens the Roman tradition of epigram with Catullus, he never proclaims himself explicitly as the *primus*, the first to cultivate them, but at the same time he plays not with the chronological meaning of the term but rather with the qualitative one, and insinuates that he is *primus* because, as a better epigrammist than his predecessors, he has taken the genre to

its "telos". Martial's history of the epigram, an immanent and subjective history, has many points of contact with the history Horace outlines for satire. Although apparently the satiric Horace is not present in the *Epigrams*, Martial has him very much in mind both for his poetics and in the construction of his history.

**Keywords:** Immanent literary history – Latin epigram – Satire.

En el marco de la "Historia literaria en Marcial" vamos a limitarnos a estudiar la historia del epigrama latino que el epigramista traza en su obra, historia que estudiaremos en su dimensión diacrónica, pues en el espacio del que disponemos no podemos abordar cómo sitúa Marcial el epigrama en el sistema de géneros y otras cuestiones histórico-literarias<sup>1</sup>. Nauta (2007: 1-7) pone en duda que se pueda hablar de "historia literaria" en los *Epigramas*, puesto que no se encuentra en ellos un relato continuo de la evolución histórica de la literatura, con sus épocas y periodos, conceptos a los que la Historia literaria nos tiene acostumbrados. Frente a él otros estudiosos consideran que las obras literarias implican un horizonte histórico-literario, contienen manifestaciones histórico-literarias y se ocupan de problemas y aspectos histórico-literarios. Los autores son conscientes del desarrollo histórico de la literatura, se sitúan dentro de esa historia, hacen declaraciones más o menos explícitas sobre las novedades que aportan a la evolución de los géneros literarios que cultivan y no dejan de mirar al pasado y de proyectar el futuro de la historia de la literatura en la que están inmersos: escriben una historia literaria inmanente. A esta le dedicó un coloquio la Fundación Hardt en el 2000 y, si bien no todos denominan así esta tendencia crítica, hay unanimidad sobre la pertinencia de hablar de una historia literaria escrita por los poetas y prosistas latinos de acuerdo con sus propios intereses, una historia que nadie niega que sea subjetiva<sup>2</sup>. Esta es la causa

---

<sup>1</sup> Otras perspectivas puedan encontrarse en Canobbio (2005) y Neger (2014: 146-159).

<sup>2</sup> Schmidt (2001: IX-XIII) examina todas las operaciones propias de la Historia literaria inmanente incluida la historización de la intertextualidad y la consideración de este tipo de historia literaria como una categoría de la interpretación de los textos. También señala otras posibles denominaciones como Historia literaria interna, historia literaria implícita, historia autoral etc.

alegada por Nauta para preferir hablar de memoria cultural: en ella entraría el “canon”, forma institucionalizada de la memoria cultural, a la que pertenecería la lista de géneros y autores griegos y latinos de Quintiliano<sup>3</sup>, que otros consideran un ejemplo de la Historia literaria en la Antigüedad.

Por nuestra parte preferimos hablar de Historia literaria inmanente porque, si bien la historia literaria escrita por los propios autores romanos es rudimentaria y carece de los conceptos histórico-literarios habituales en las Historias de la literatura latina al uso, no dejan de tener sus propios esquemas temporales, como pueden ser, entre otros<sup>4</sup>, las declaraciones de prioridad de los poetas, la conciencia de florecimiento y decadencia de la literatura y la “querelle” de antiguos y modernos.

Es en este marco en el que creemos que debe estudiarse la Historia literaria en la obra de Marcial. Hay ya trabajos que sin estar estrictamente dedicados a la Historia literaria inmanente en los *Epigramas*, tienen en cuenta esta perspectiva<sup>5</sup>. De Historia literaria inmanente en Marcial nos hemos ocupado ya en un trabajo breve dedicado a la construcción que hace el epigramista de una tradición romana autónoma para el epigrama. Abordamos de nuevo aquí este tema porque merece un estudio más detenido: tendremos en cuenta ahora más textos y haremos de ellos una lectura más detallada y una interpretación

---

<sup>3</sup> Nauta (2007: 6) dice que tiene estructura de memoria porque su propósito es seleccionar una serie de modelos, sin presentar una narración continua. Ya Russell (1981: 168) le negaba el carácter histórico porque, aunque respeta la disposición cronológica dentro de cada género, lo que pretende la lista es servir para hacer comparaciones de estilo y propósito.

<sup>4</sup> Un resumen de las formas empleadas por los autores latinos para abordar la escritura de la Historia literaria nos ofrece Schwindt (2001: 6-9).

<sup>5</sup> Mencionamos los más relevantes: Margot Neger (2012: 2-5) analiza brevemente en el marco del estudio de la auto-reflexión de Marcial sobre su obra cómo se sitúa el poeta en la Historia literaria y en el sistema de géneros; Nina Mindt (2013: 14) en su estudio sobre el canon epigramático de Marcial entiende “canon” como una forma de discurso histórico-literario y lo considera en términos de recepción y transformación histórica. Hinds (1997: 193-198) estudia cómo por medio de una alusión inscribe Marcial, desde su particular visión de la obra ovidiana, la tradición del *Ars Amandi* en su epigrama 11. 104. Cortés Tovar (2017) se ocupa de la construcción por Marcial de una tradición autónoma para el epigrama latino.

más precisa. Además hemos ampliado nuestra perspectiva indagando si Marcial siguió algún modelo para construir su historia del epigrama.

Empecemos, pues, viendo cómo crea una tradición del epigrama latino y cómo se sitúa a sí mismo y a su obra en ella.

En la *Epístola* que sirve de prefacio a su libro primero, en un marco apologético, tras rechazar la vertiente yámbica de nombrar en sus versos a las víctimas por su nombre como hacían los antiguos –podía estar pensando en Lucilio o en Catulo–, dice que no tiene que excusarse por la *lasciua* que empapa su obra ya que esta es característica esencial del género en sus predecesores Catulo, Marso, Pedón y Gaetúlico:

Lascivam verborum veritatem, id est epigrammaton linguam,  
excussarem, si meum esset exemplum: sic scribit Catullus, sic Marsus,  
sic Pedo, sic Gaetulicus, sic quicumque perlegitur<sup>6</sup>.

(Me disculparía por la franqueza lasciva de las palabras, esto es por la lengua de los epigramas, si hubiera sido yo el primero en dar ejemplo de ella: así escribe Catulo, así Marso, así Pedón, así Gaetúlico, así todo el que es leído de cabo a rabo)

Llama la atención que Marcial trace una genealogía exclusivamente latina para el género, sin mencionar la larga historia del epigrama griego, vivo aún en su tiempo en la cultura literaria romana. No se puede explicar esta operación como mero producto de su chauvinismo (Sullivan, 1991: 60) puesto que Marcial reconoce, como veremos, que el epigrama helenístico se seguía cultivando en Roma. Una explicación mejor de esta genealogía sería que, consciente de estar canonizando con su obra el epigrama en el sistema literario latino, sintió la necesidad de buscarle al género unos predecesores ilustres en la literatura latina<sup>7</sup> para crear con ellos una tradición autónoma a la que él mismo se incorpora con su obra. Por otra parte, la idea de trazar una tradición para el género pudo tomarla del helenismo, pues cuando el epigrama se convirtió en

---

<sup>6</sup> Citamos por la edición de Lindsay (1929<sup>2</sup>) para OCT. Las traducciones son nuestras.

<sup>7</sup> Citroni (2004: 23-26), dice que Marcial es el primer legislador y creador del epigrama latino de una forma coherente y reconocible. También Canobbio (2005: 128), señala que Marcial lleva a cabo una serie de actos de fundación del género, que gracias a él será reconocido con el nombre de “epigrama”.

género literario surgió la necesidad de construir una tradición para él, en la que se recogían poetas más tempranos como antecesores (Neger, 2014: 21). Marcial la crea mencionando a poetas latinos que habían cultivado el epigrama.

Pero, dicho esto, tenemos que reconocer que la lista de sus predecesores en el género resulta un poco forzada: Catulo su principal modelo nunca se refiere a sus poemas como *epigrammata*<sup>8</sup>, sino con otros términos como *iambi*, *hendecasyllabi*, *versiculi* etc, que aparecen en algunos de sus poemas caracterizados por la agresividad yámbica (Heyworth, 2001). Pero, de todas formas, el hecho de que Catulo encabece la lista puede justificarse hasta cierto punto porque la parte tercera de su obra (69-116) está compuesta por *carmina* escritos en dísticos elegíacos, metro predominante en el epigrama griego y también en la obra de Marcial. A esto se debe sin duda que Quintiliano considere *epigramma* el c. 84 (1.5.20) a pesar de considerar a Catulo poeta yámbico en su repaso histórico de los géneros literarios griegos y latinos (10.1.96): aparentemente el metro no era suficiente para definirlo como “epigramista”.

Por otra parte, Marcial se esfuerza por aproximar su obra a la de Catulo utilizándolo como modelo para sus innovaciones métricas en el género: incorpora a su obra los coliambos, endecasílabos y otros metros usados por Catulo en sus polimétricos (Citroni, 2004: 2). También imita sus temas y estructuras<sup>9</sup>, pero siempre desde su propia concepción del epigrama, convirtiéndolo así en un epigramista. A esto contribuye el hecho de que Marcial no asocie a Catulo con Calvo como era tradicional desde Horacio S.1.10.19, apartándolo así de la tradición de la lírica neotérica (Mindt, 2013: 138). Para convertirlo en epigramista necesitaba, además, hacer algunos cambios: pierde la vertiente amorosa de la obra de

---

<sup>8</sup> El término tampoco se encuentra en los proemios de las Guirnaldas de Meleagro y Filipo. Encon-tramos por primera vez ἐπιγράμματα referido a sus textos en los poetas imperiales, aunque hay testimonios de que las colecciones helenísticas llevaban ya el título de Ἐπιγράμματα.

<sup>9</sup> Mattiacci (2007: 170) subraya la deuda de Marcial con Catulo en este aspecto, deuda que se manifiesta en la composición circular, las correspondencias equilibradas entre elementos antitéticos y la concentración en el final de la imagen o el concepto más importantes.

Catulo, que queda reducida a su aspecto erótico<sup>10</sup>; sustituye las relaciones aristocráticas de *amicitia* de Catulo por las de clientela; rechaza seguirlo en el ataque yámbico *nominatim* porque las condiciones políticas y sociales en las que estaba escribiendo habían cambiado y no podía nombrar a sus víctimas a no ser con nombres ficticios. En general banaliza bastante los temas de Catulo (Fitzgerald, 2007: 173-186)<sup>11</sup>. De todas formas, insistimos en que la presencia de Catulo en la genealogía no carece de fundamento.

También tenía Marcial una base objetiva para nombrar a Marso como predecesor, pues, aunque no escribió solo epigramas<sup>12</sup>, sí cultivó este género y sabemos que publicó una colección con el título de *Cicuta*. En ella desplegaría el tipo de humor punzante del que trataba en su *De urbanitate*. Quintiliano nos ha conservado la definición de Marso de *urbanitas* en 6.3.104:

Urbanitas est virtus quaedam in breve dictum coacta et apta ad delectandos movendosque homines in omnem adfectum animi, maxime idonea ad resistendum vel ad lacessendum, prout quaeque res aut persona desiderat.

(Humor es cierta cualidad comprimida en un chiste breve y adecuada para deleitar y llevar a los hombres a cualquier estado de ánimo, especialmente idónea para responder o para herir, de acuerdo con lo que exija la circunstancia o la persona.)

Esta definición amplia de *urbanitas* que abarca desde la ironía verbal hasta el chiste punzante, útil tanto para defenderse de los ataques como para herir, es perfectamente adecuada para el versátil humor de Marcial, que va de la más fina ironía al humor mordaz concentrado en los chistes breves e impactantes que cierran sus epigramas: esta *urbanitas* no estaría reñida con la *sal* romana que Marcial reclama para sus epigramas.

---

<sup>10</sup> De todas formas Marcial no deja de asociar a Catulo como poeta de amor con los elegíacos (Mattiacci, 2007: 164 y Neger, 2012: 57).

<sup>11</sup> Otros estudios de Catulo en Marcial: Newmann (1990: 75-103); Swann (1994), Fedeli (2004), Lorenz (2007) y Mindt (2013: 134-161).

<sup>12</sup> El propio Marcial nos da testimonio de que escribió una *Amazónide* (4.29.8), probablemente un epilio.

El resto de los poetas nombrados por Marcial entran con mayor dificultad en una genealogía del epigrama latino, porque solo él parece considerarlos epigramistas. Puede que escribieran epigramas ocasionalmente, ya que esta actividad había sido una de las formas tradicionales de diversión de los aristócratas; pero no se hicieron famosos por haber publicado colecciones de epigramas.

De Albinovano Pedón sabemos que fue amigo de Ovidio, y escritor de poesía épica, como podemos leer en Quintiliano: lo nombra junto a Rabirio como poetas épicos *non indigni cognitione si vacet* (10.1.90). Pudo escribir épica histórica pues en el 15 estuvo en Germania a las órdenes de Germánico; pero también la escribió mitológica: Ovidio le dirige una carta (*Pont.* 4.10) en la que menciona su *Teseida*. Cultivaría también otros registros porque Séneca en *Ep.*122.15 se refiere a él como ingenioso narrador de anécdotas (*fabulator elegantissimus*), lo que convierte en verosímil que escribiera epigramas, actividad que solo encontramos testimoniada en Marcial.

En cuanto a Gaetúlico, historiador y autor de épica histórica<sup>13</sup>, también tenemos noticia de que escribió epigramas. Plinio el Joven (*Ep.* 5.3.5) lo menciona en una lista compuesta por senadores, algunos de ellos también escritores que, además de su obra seria, cultivaron la poesía ligera como una de sus actividades de ocio. En esa lista, encabezada por Cicerón, junto a Polión, Mesala, Varrón y otros muchos aparece Léntulo Gaetúlico. Además, según el testimonio de Sidonio Apolinar (*Ep.* 2.10.6) que lo había leído, Gaetúlico escribió descarados epigramas eróticos en latín sobre Cesenia. Apolinar lo vuelve a mencionar en *Carm.* 9.259-260 en una secuencia claramente deudora de Marcial puesto que nombra a Gaetúlico junto a Marso. Por otra parte en la *Antología Palatina* se le atribuyen a un tal "Gaitoulíkós" algunos epigramas (5.16; 6.190; 331; 7.71; 244; 275; 354; 11.409). La coincidencia de los nombres no nos obliga en absoluto a identificarlos, pero la tentación es fuerte sobre todo porque Marcial no vuelve a mencionar a Gaetúlico junto al resto de sus

---

<sup>13</sup> Suetonio, *Cal.* 8, 1-2 parece referirse a él como historiador. De su obra como poeta épico nos ha conservado Probo tres versos de un poema épico suyo sobre los bretones. Sobre el debate que estos versos generan para determinar el héroe y la empresa narrados en el poema, v. Duret (1986: 3172-3175).

predecesores: el silencio podría interpretarse como una confirmación de que Gaetúlico, cultivador del epigrama en griego, no tenía presencia relevante en la tradición específicamente latina del género y por eso no aparecería más en la obra de Marcial (Mindt, 2013: 142). Pero también pueden tratarse de poetas diferentes. La atribución parece dudosa (Vallat, 2008: 157); Duret (1986: 3172) se niega a identificarlos, porque, aunque no puede llegar a una conclusión demostrable, el Gaetúlico que escribe en griego es un mediocre imitador de Leónidas de Tarento, un perfil que encajaría mal para un poeta nombrado como bueno por Marcial y que se sigue leyendo en la Antigüedad tardía. Tampoco se puede desechar la hipótesis de que escribiera peor en griego que en latín.

De todas formas, podemos agregar una hipótesis más. Donde más llama la atención la ausencia de Gaetúlico en la lista de sus antecesores es en el 5. 5. En este texto aparece la historia del género a través de la institución cultural de la biblioteca, que guarda la memoria histórica en la ordenación de los libros:

Sexte, Palatinae cultor facunde Minervae,  
ingenio frueris qui propiore dei-  
nam tibi nascentes domini cognoscere curas  
et secreta ducis pectora nosse licet:-  
sit locus et nostris aliqua tibi parte libellis,  
qua Pedo, qua Marsus quaque Catullus erit.  
ad Capitolini caelestia carmina belli  
grande cothurnati pone Maronis opus.

(Sexto, elocuente devoto de la Minerva Palatina,  
tú que disfrutas muy de cerca con el talento del dios  
-pues se te permite conocer lo que se le presentan  
al soberano y los secretos guardados en su corazón:-  
búscale un lugar en alguna parte a mis libros,  
donde estén Pedón, Marso y Catulo.  
Junto a los celestiales poemas de la Guerra Capitolina  
coloca la excelsa obra del coturnato Marón.)

Sexto, el destinatario del epigrama, encargado de la Biblioteca imperial aparece caracterizado laudatoriamente por *facunde* como poeta u orador. El propósito de Marcial en esta poema sería asegurarse un lugar para su obra en la biblioteca Palatina, lo que supondría su



canonización como poeta desde altas instancias de poder. La estrategia del epigramista consiste en aproximar los intereses de su interlocutor e intermediario y los de su señor Domiciano a los suyos propios en los primeros versos, con el fin de alcanzar lo que persigue: su obra debe unirse en la biblioteca a las de Pedón, Marso y Catulo, mientras junto al *Bellum Capitolinum* escrito por Domiciano en su juventud estará la *Eneida* de Virgilio<sup>14</sup>. Vemos que la Biblioteca está organizada por géneros y que dentro de ellos parece vislumbrarse una colocación por la cronología de los autores: a los más antiguos se iban añadiendo sus continuadores en el género, de manera que los libros de Marcial seguirían a los de Pedón. Gaetúlico tendría que haber estado en la secuencia cronológica entre Pedón y Marcial, puesto que es un poeta de época de Calígula (Duret, 1986: 3172), pero no aparece.

Da la impresión de que cuando escribió este epigrama del libro quinto, antes que la epístola con la que abre el libro primero añadida a una segunda edición<sup>15</sup>, aún no había completado la historia previa del epigrama. Sólo en esta epístola vemos claro el orden cronológico de sus predecesores: un poeta tardo-republicano, Catulo, otro del círculo de Mecenas, Marso, un tercero augústeo tardío amigo de Ovidio, Pedón, y finalmente un poeta de tiempos de Calígula, Gaetúlico. Este, aunque no fuera un epigramista relevante, le servía para completar el hueco vacío de la época julio-claudia, el último eslabón histórico de una cadena que culmina en su propia obra, pues con *quicumque perlegitur* se estaría refiriendo a sí mismo. De modo que solo cierra la historia anterior del

---

<sup>14</sup> Canobbio (2011: 109) señala la diferencia entre el orden de los epigramistas, en el que se respeta el orden cronológico y axiológico, y el de los poetas épicos en el que la *Eneida* se pone como segunda junto al *Bellum Capitolinum*, obra de juventud de Domiciano sobre el asedio de Vitelio al Capitolio en el 69. Se trata de una “inversión adulatoria”, pues los lectores esperarían que fuera la obra más reciente la que se colocara “junto a” la más antigua y grandiosa.

<sup>15</sup> Nos referimos a la posible edición en *codex* de los siete primeros libros, a la que añadiría Marcial la epístola y el epigrama 1. 1. Esta es una cuestión muy debatida (Johannsen, 2006: 53-57), pero la hipótesis ha sido apoyada por Citroni (2001, XIX-XXI), Fowler (1995: 301) y más recientemente Nauta (2002: 113-114).

género cuando ya él ha logrado consolidarlo y se siente seguro del valor de su obra<sup>16</sup>.

Si nos volvemos ahora a contemplar de nuevo la genealogía podemos sacar algunas conclusiones más. Además del orden cronológico hay un orden jerárquico decreciente: Catulo es el modelo principal y es mencionado catorce veces, Marso le sigue con siete menciones; Pedón con dos y Gaetúlico con una cierran la lista (Neger, 2012: 12). La presencia de los dos últimos es la que menos se justifica, porque, si bien parece claro que escribieron epigramas, no fue ese el género que cultivaron con mayor dedicación y probablemente solo lo cultivaron ocasionalmente<sup>17</sup>, de manera que difícilmente se les podía considerar continuadores de la labor llevada a cabo por Marso. No sabemos si este intentó consolidar el género en su forma clásica; en cualquier caso no lo logró y su obra no provocó una continuidad sostenida en el cultivo del epigrama: parece que el camino que abrió quedó interrumpido hasta que Marcial lo retomó y culminó consolidando la forma clásica del género. Nos encontraríamos con la reconstrucción de una historia en la que se llena de manera forzada un hueco en el tiempo para enlazar la obra de Marcial con la de Marso y Catulo. Esta hipótesis encuentra apoyo en la historia que Horacio traza para la sátira. También en ella, entre Lucilio y Horacio se producen intentos frustrados de darle la forma clásica al género, sin que nadie lo lograra hasta Horacio. Merece la pena que hagamos una digresión sobre Horacio y su historia de la sátira<sup>18</sup>.

Horacio es uno de los autores que estudia Mindt (2013: 175-183) en su capítulo sobre el "canon oculto". Horacio satírico no aparece explícitamente en la obra de Marcial, que lo considera sobre todo un poeta lírico; pero el programa de Horacio para la sátira tiene una fuerte presencia en la poética de Marcial, como puede verse en las constantes referencias intertextuales que este hace a los principales textos

---

<sup>16</sup> En 1.1.2 afirma *totus notus in orbe Martialis*. Se supone que este epigrama, como la epístola, fue añadido en la segunda edición, cuando ya estaba seguro de su éxito.

<sup>17</sup> Mindt (2013: 140) sugiere que la lista más que recoger verdaderos epigramistas está compuesta por poetas que en su obra presentan rasgos epigramáticos.

<sup>18</sup> Está a punto de salir un artículo sobre este tema: R. Cortés Tovar, "Horacio y su historia de la sátira", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* (2017) 37/2 (en prensa).

programáticos horacianos<sup>19</sup>. En cambio no han sido señalados ni estudiados los contactos que se dan entre ambos autores en la forma de enfocar la historia de sus respectivos géneros literarios.

Horacio reconoce como modelo a Lucilio al que identifica como el *inventor* del género, un género enteramente romano, aunque se inspirara para sus temas en la comedia griega arcaica (S. 1.4.1-39). Se distancia de él por sus deficiencias de poeta arcaico y por los ataques nominales que lanzaba contra sus víctimas. Pero de quienes se distancia más Horacio es de los Crispines y los Fanios, poetastros que imitaron después las deficiencias estilísticas de Lucilio valorando la cantidad de versos por encima de su calidad y siguiéndole también en su vertiente yámbica. Entre Lucilio y Horacio se encontraban en la tradición todos estos poetastros que habían llevado al género al borde de la subliteratura. Además el propio Horacio nos da el testimonio inestimable de que Varrón Atacino y otros intentaron devolver el género a un camino que lo llevara a su culminación clásica, pero no lo lograron (S. 1.10.46-47), dejándole así la oportunidad a Horacio de ser él quien diera a la sátira la perfección que le permitiría entrar en el sistema de géneros que se estaba formando en su tiempo, junto a la comedia de Fundanio, la tragedia de Polión, la épica de Vario y la bucólica de Virgilio (S. 1.10.40-44).

Horacio se considera por tanto el canonizador del género. A pesar de sus múltiples protestas de reconocimiento de la prioridad de Lucilio, tarda mucho en darle el título de *primus*, una categoría de historia literaria inmanente que tiene un valor cronológico pero también cualitativo: *primus* es el poeta que lleva en Roma a la perfección el género que cultiva y lo pone a la altura de su modelo griego. En realidad el *primus* en sentido cualitativo habría sido él, no Lucilio. Por eso el pasaje en el que por fin le concede el título de *primus* a Lucilio es ambiguo (S. 2.1.62-63): por un lado tiene más peso el sentido cronológico de “primero”; por otro hace una referencia intertextual al pasaje en el que Ennio

---

<sup>19</sup> Un análisis completo del acercamiento de la poética de Marcial a la de la sátira a través de referencias intertextuales a las sátiras programáticas de Horacio y Persio puede verse en Cortés Tovar (2004: 35-53). También Johannsen (2006: 58-68) tiene en cuenta la presencia como intertexto de 1.4 de Horacio en la primera parte del *praefatio* al libro primero.

reclama ser el *primus* en la épica tanto por prioridad temporal como por calidad artística (*Ann.* 7.1.215-217V), referencia que nos lleva a pensar en una posible sugerencia de que también Lucilio había dotado a la sátira de valor artístico, de manera que *primus* conservaría también en su caso el doble valor que tenía en Ennio. Pero la alusión se sitúa en el contexto de la poesía arcaica y eso atenúa su fuerza, pues Horacio pensaba que la poesía arcaica de ninguna manera podía competir en perfección artística con la clásica (*S.* 1.10.64-72). Así se explica que le resultara tan difícil llamar a Lucilio *primus*, un término con el que siguiendo el modelo de Ennio, se calificaron a sí mismos Virgilio en *A.* 6.1-2 y *G.* 3.10-11 y Horacio en *C.* 3.30.12-14 y *Ep.* 1.19.21-23, que refiere a la lírica y el yambo. En cambio no se considera *primus* en la sátira porque el hecho de no haber sido cronológicamente el primero problematizaba el uso del término. En la lírica y el yambo pudo hacerlo, porque Catulo y Levio, que se le habían adelantado en estos géneros, no los cultivaron de manera sistemática y coherente (Citroni, 2001: 287-288)<sup>20</sup>; no era ese el caso de Lucilio, que había publicado una importante colección de libros.

El modelo de reivindicación de prioridad de los poetas clásicos en sentido cronológico y artístico anulaba el principio aristotélico de evolución en las artes desde unos principios rudimentarios a la perfección. Este principio guía la historia de la oratoria en el *Brutus* de Cicerón, para quien es inconcebible que el primero que cultive un arte llegue al mismo tiempo a perfeccionarlo: *nihil est enim simul et inventum et perfectum* (*Brutus* 71). Pues bien, aunque el modelo de reivindicación de prioridad de los poetas fuera muy fuerte y no dejara de ser tenido en cuenta, no se reprodujo sin más en todos los géneros. Hemos visto que cuando Horacio traza su historia de la sátira no se llama *primus* a sí mismo y vamos a verlo también en Marcial.

Para trazar la genealogía del epigrama como género romano nada mejor para Marcial que seguir los pasos dados por Horacio en el campo de la sátira. Marcial contaba con el modelo adecuado: Catulo podía ser el

---

<sup>20</sup> Además, como señala Schwindt (2001: 310) Catulo se coloca bastante al margen de la Historia literaria: aunque se refiere a Arquiloco, Safo y Calímaco en determinados momentos y para determinados aspectos de su obra, no se proclama *primus* en ningún género.

equivalente de Lucilio, puesto que también era un yámbico, de cuyos ataques personales inaceptables en su tiempo podía distanciarse el epigramista. Además Catulo tenía una obra variada de temas y formas que podía considerarse más próxima al epigrama que cualquier otro género poético. Tenía además la ventaja de no ser un epigramista puro que cultivara el género de manera sistemática. Tampoco Marso, como hemos visto, a pesar de ser el único que publicó una colección de epigramas, llegó a consolidar el género. A Marcial, como a Horacio con la sátira, le tocó la tarea de perfeccionarlo y hacerlo merecedor de entrar en el canon de géneros de su tiempo. Pero, como él, tenía dificultades para considerarse *primus* puesto que reconoce una serie de predecesores de diferentes épocas de la historia literaria; pero por otra parte sí podía reclamar prioridad en sentido cualitativo, puesto que era él quien lo había llevado al culmen en la literatura latina. Así que, debido a esto, parece por un lado, acogerse al modelo aristotélico de evolución de las artes; pero por otro, insinúa de manera indirecta o implícita su prioridad en sentido artístico sin llegar a darse a sí mismo el título de *primus*.

Veamos los epigramas en los que Marcial vuelve a nombrar a sus predecesores y en qué lugar se sitúa con respecto a ellos. En 2.71 compara sus versos con los de Catulo y Marso:

Candidius nihil est te, Caeciliane. Notavi,  
 si quando ex nostris disticha pauca lego,  
 protinus aut Marsi recitas aut scripta Catulli.  
 hoc mihi das, tanquam deteriora legas,  
 ut conlata magis placeant mea? Credimus istud:  
 malo tamen recites, Ceciliane, tua.

(No hay nada, Ceciliano, más cándido que tú. Lo he observado:  
 si alguna vez leo algunos de mis dísticos,  
 enseguida recitas los escritos de Marso o los de Catulo.  
 ¿Me los presentas como si leyeras poemas peores,  
 para que al compararlos me gusten más los míos? Eso creo:  
 sin embargo, Ceciliano, prefiero que recites los tuyos.)

Mediante una fina ironía afirma Marcial la calidad de su obra frente a la insidiosa descalificación de la misma que hace Ceciliano. *Candidus*, “benévolo”, es el adjetivo que Marcial le aplica a Ceciliano, porque adopta

la pose de admirador de Marcial, al tiempo que le lee maliciosamente los versos de Catulo y Marso cuando Marcial recita los suyos. El poeta finge que su *candidus lector* hace esto para ponderar los suyos frente a los de sus predecesores, pero no se deja engañar y destapa la malicia de Ceciliano invitándolo a leer los suyos propios que suponemos peores que los de Marcial. La clave de la ironía está en esta agudeza final. Desde ella vemos que *candidus* está cargado de ironía: nada más lejos del candor que la intención de Ceciliano completamente opuesta a la valoración positiva de Marcial frente a Catulo y Marso.

Si nos quedamos con esta interpretación, no vemos que Marcial se afirme como un epigramista superior a sus predecesores; en realidad lo único que estaría afirmando es que sus versos son mejores que los de Ceciliano. Pero si examinamos la ambigüedad que la ironía introduce en sus palabras llegamos a una conclusión diferente. En la ironía el rechazo del significado superficial al que nos lleva la clave no borra por completo ese significado superficial: *credimus istud* del penúltimo verso queda en alguna medida en pie, de manera que Marcial mediante la ironía ya está insinuando aquí su superioridad sobre Catulo y Marso<sup>21</sup>.

En 7.99 va más lejos en esta misma dirección:

Sic placidum videas semper, Crispine, Tonantem  
nec te Roma minus, quam tua Memphis amet:  
carmina Parrhasia si nostra legentur in aula,  
–namque solent sacra Caesaris aure frui–  
dicere de nobis ut lector candidus aude:  
‘Temporibus praestat non nihil iste tuis,  
nec Marso nimium minor est doctoque Catullo’.  
hoc satis est: ipsi cetera mando deo.

(“Que siempre veas, Crispín, tan sereno al Tonante.  
y que Roma no te ame menos que tu Menfis:  
si mis poemas se leen en la corte parrasia  
–pues suelen gozar de la sagrada atención del César–

---

<sup>21</sup> Sobre la ironía del epigrama v. C. A. Williams (2004: 2289). Mindt (2013: 142-143) señala que la crítica a Ceciliano le sirve para dar el salto a una posición prominente en la historia del género por delante de Catulo y Marso al tiempo que excluye del grupo a Ceciliano.

como benévolo lector mío, atrévete a hablarle de mí:  
“no es poco provechoso ese para tus tiempos,  
y no está muy por debajo de Marso y del docto Catulo”.  
Con esto basta: lo demás se lo mando al propio dios.)

En este epigrama, como en el anterior, también se dirige a un lector *candidus* y también recurre a la comparación de su obra con la de Catulo y Marso; pero la lítotes *nec...nimium minor* puede interpretarse como una afirmación de superioridad con respecto a ellos (Galán Vioque, 2002). Además ahora su interlocutor no un simple crítico de su poesía, sino un consejero del emperador que al ser calificado como *candidus* nos recuerda a Mecenas, interpelado como *candide* por Horacio en *Epod.* 14.5. Por otra parte, Marcial refuerza su aproximación al poder al presentar al emperador como interesado en la literatura y lector de su poesía: así construye Marcial a Domiciano también en otros lugares de su obra. Su estrategia aparece claramente orientada a conseguir su canonización desde el poder supremo (Mindt, 2013: 144). Por eso le presta a Crispín un argumento político: su obra puede ser provechosa para la edad de Domiciano<sup>22</sup>. Marcial es suficientemente cuidadoso con la cronología como para apuntar que él será un “clásico” en el canon Flavio. Sus antecesores en el género no consiguieron o no quisieron darle ese rango al género en sus respectivos tiempos. Como ya hemos indicado, estos poetas parecen representar para Marcial hitos históricos en gran medida frustrados en el desarrollo del epigrama; por eso se afirma también aquí como mejor que ellos, pero sin declararse explícitamente el *primus*.

La primera vez que encontramos en su obra la categoría *primus* la utiliza para referirse a Calímaco en el epigrama 4.23:

Dum tu lenta nimis diuque quaeris  
quis primus tibi quisve sit secundus  
Graium quos epigrammata comparavit,  
palmam Callimachus, Thalia, de se  
facundo dedit ipse Brutiano.  
qui si Cecropio satur lepore  
Romanae sale luserit Minervae,

---

<sup>22</sup> Según Galán Vioque (2002) *tempus* para referirse a un periodo histórico siempre aparece en plural.

illi facias, precor, secundum.

(Mientras lenta en exceso te demoras en preguntarte  
quién es para ti el primero o quién el segundo  
de los que han escrito epigramas en griego,  
el propio Calímaco, Talía, le ha pasado  
su palma al elocuente Brutiano.  
Si este saciado de la gracia cecropia  
se pusiera a jugar con el salero de la Minerva romana,  
te pido que me pongas el segundo detrás de él.)

Calímaco le cede la palma de *primus* a Brutiano, un poeta desconocido<sup>23</sup> que escribe epigramas en griego pues están empapados en gracia cecropia. No se la pasa para que adapte el epigrama helenístico al latín y mediante la *aemulatio* lo ponga a la altura de los suyos, sino para que siga escribiendo dentro de la tradición griega que él encabeza (1-5). La ironía es evidente, pues Calímaco era considerado el *primus* del epigrama griego en Roma, su modelo indiscutible (Puelma, 1997: 192; Citroni, 2004: 6) y sería impensable que le cediera el puesto a un poeta irrelevante. Pero –sigue el poeta– si Brutiano, cansado del *lepos* cecropio se pasara a la *sal* latina, se convertiría en el *primus* del epigrama latino y, ante tal eventualidad el epigramista reclama para sí el segundo lugar. Por medio de este juego irónico Marcial que ya ha incorporado a sus epigramas la *sal* romana, más picante y mordaz que la gracia griega, está sugiriendo sutilmente que él es el *primus*, el primero que ha conseguido poner el género a la altura de su más destacado representante en griego, pero dotándolo de carácter romano.

Este epigrama es una afirmación de la diferencia entre las dos tradiciones epigramáticas y le sirve al mismo tiempo para reivindicar de manera indirecta el primer puesto para sí, ya que ser *secundus* de un epigramista desconocido solo puede ser una ironía más. Como podemos ver, solo de manera indirecta reclama la primacía, un método que sigue

---

<sup>23</sup> Moreno Soldevila (2006: 229-230) recoge algunas hipótesis sobre su identificación. Podría ser el mismo personaje que el Cerrinius de 8.18; pero no se puede afirmar con seguridad.



utilizando en otros poemas: prefiere afirmar que no es el *secundus* de nadie antes que presentarse orgullosamente como el *primus*.

De esta forma lo encontramos en el *Praefatio* del libro noveno:

HAVE, mi Torani, frater carissime. Epigramma, quod extra ordinem paginarum est, ad Stertinium clarissimum virum scripsimus, qui imaginem meam ponere in bibliotheca sua voluit. De quo scribendum tibi putavi, ne ignores Avitus iste quis vocaretur. Vale et para hospitium.

Note, licet nolis, sublimi pectore vates,  
cui referet serus praemia digna cinis,  
hoc tibi sub nostra breve carmen imagine vivat,  
quam non obscuris iungis, Avite, viris:  
'Ille ego sum nulli nugarum laude secundus,  
quem non miraris, sed puto, lector, amas.  
maiores maiora sonent: mihi parva locuto  
sufficit in vestras saepe redire manus.'

(Salud, Toranio mío, hermano queridísimo. El epigrama colocado fuera del orden de las páginas lo hemos escrito para el muy distinguido varón Estertinio, que ha tenido a bien colocar mi retrato en su biblioteca. Pensé que debía informarte sobre él, para que no ignoraras quién es este al que llamo Avito. Adiós y prepárate a recibirme como huésped.

Poeta conocido, aunque no quieras, por tu sublime inspiración, que tus cenizas te devuelvan tarde los premios que te mereces, viva este breve poema en honor tuyo al pie de mi retrato, que has puesto junto al de varones no oscuros:  
"Yo soy aquel que no voy detrás de nadie en la gloria de la poesía ligera,  
al que creo, lector, que no admiras pero amas.  
Que los más grandes entonen cantos mayores: a mí que digo pequeñeces  
me basta con volver una y otra vez a vuestras manos.)

Se trata de un paratexto señalado como tal por el epigramista puesto que la epístola en prosa y el epigrama adjunto están situados *extra ordinem paginarum*. El *praefatio* tiene tres niveles de comunicación: la epístola en prosa va dirigida a su amigo Toranio y cumple la función de informarlo a él y a sus lectores de que el personaje al que va dirigido el

epigrama (v. 4) es un senador, Estertinio Avito, que ha colocado en su biblioteca una *imago* del poeta, rindiéndole un homenaje extraordinario para un poeta vivo. Se supone que este personaje le ha pedido que escriba una inscripción para poner al pie de la *imago*, pintura o un busto; no se nos dice si se trata de una u otra, ambas modalidades eran posibles en las bibliotecas de la época.

Esta inscripción sigue a la carta y tiene dos partes claramente diferenciadas: en la primera Avito es alabado como poeta sublime, que podía cultivar la épica o la lírica en sus momentos de ocio. Por la *laudatio* no podemos saber si es o no un poeta profesional, pero el hecho de que tenga que informar a su amigo de quién es Avito confirma que su poesía no sería conocida más allá de los círculos estrictamente poéticos. De todas formas, con su gesto de dedicar un lugar en la biblioteca para los libros de Marcial, un lugar señalado por su *imago*, ha cumplido la función de canonizador puesto que lo incorpora a la nómina de los poetas ilustres: *non obscuris... viris*. La biblioteca es privada, pero recordemos que eso no quiere decir que estuviera cerrada a los que manifestaran interés por consultar sus fondos. Todos los que pasaran por ella verían a Marcial como un poeta consagrado entre los “clásicos”: Avito se merece la *laudatio* que le dirige.

En la segunda parte (vv. 5-8) se encuentra el epígrafe propiamente dicho, en el que el poeta se dirige a sus lectores. Sus palabras, como muy bien demuestra Julhe (2010), constituyen la *imago* que el propio poeta da de sí mismo, la transcripción escrita de la representación plástica que podría ser más perecedera: en el v. 3 del epigrama aparece subrayado el interés porque este *breve carmen* perviva. Además no sabemos qué lugar ocupaba la *imago* de Marcial en la Biblioteca de Avito, pero la imprecisión se ve compensada porque el poeta nos describe su valor, su posición de prioridad en el género: *Ille ego sum nulli nugarum laude secundus*. Recurre de nuevo a la lítotes para reclamar el primer puesto en el epigrama: *nugae* como señala Henriksen, a diferencia del significado irónico del término en Catulo y Horacio, aquí designa el género. Puede que solo los *primi*, los clásicos de cada género tuvieran una *imago* que señalara el lugar donde estaban colocados todos los poetas que los habían cultivado; lo que sí parece claro es que como en la Biblioteca Palatina los géneros elevados estaban separados de los géneros menores.

Las diferencias entre ellos están indicadas en el v. 6, que parece un eco del 4.49.9-10, donde Marcial dice que el público admira y alaba la poesía mitológica pero prefiere leer sus epigramas. Aquí el lector genérico al que se dirige la inscripción es el responsable de su éxito, pues más que admirarlo lo ama, lee una y otra sus epigramas y eso le basta al poeta. De esta forma se auto-canoniza Marcial defendiendo la “grandeza” de su género, la que ha encontrado en la fidelidad de sus lectores.

Así que el propósito principal de este texto es la consagración de Marcial como poeta. Aquí ya no menciona a sus predecesores porque parece que han quedado atrás superados por la obra de Marcial. A Marso lo menciona solo en 8, 55 y a Catulo en 10.78. Este último epigrama merece que nos detengamos un momento a comentarlo porque parece entrar en contradicción con las afirmaciones de superioridad de Marcial que acabamos de comentar. El epigrama está dirigido a su amigo Macro que se va como gobernador a Dalmacia acompañado de su honradez y que, a pesar de estar al mando una provincia rica en oro, volverá con los bolsillos vacíos (1-8); él por su parte está a punto de volver a Hispania (9-12), pero seguirá acordándose de Macro (vv. 13-16):

Macrum pagina nostra nominabit:  
sic inter veteres legar poetas,  
nec multos mihi praeferas priores,  
uno sed tibi sim minor Catullo.

(Mi página nombrará a Macro:  
así que se me lea entre los viejos poetas  
y no prefieras a muchos antes que a mí,  
sea para ti solo inferior a Catulo.)

Y lo honrará en sus versos; a cambio solo le pide que no prefiera a otros poetas, que para él Marcial sea solo “inferior” a Catulo. Estos versos producen perplejidad: en primer lugar porque el poeta, como hemos visto, se consideraba el *primus* y en segundo porque en el cierre de este mismo libro insinúa de nuevo que no es inferior a Catulo. En 10. 103. 4-6,

volviendo al tema de la fama que los poetas dan a sus ciudades de origen tratado ya en 1. 60, dice refiriéndose a BÍlbilis y Verona<sup>24</sup>:

Nam decus et nomen famaue vestra<sup>25</sup> sumus,  
nec sua plus debet tenui Verona Catullo  
meque velit dici non minus illa suum.

(Pues yo soy vuestra honra y renombre y fama  
y Verona no le debe más al delicado Catulo  
y querría ella no menos que se dijera que yo soy suyo.)

Tras comparar la fama que él le ha dado a BÍlbilis con la que Catulo le ha dado a Verona, afirma que a Verona le gustaría que dijeran que él es de Verona. De esta forma Marcial se pone por lo menos a la altura de Catulo. ¿Cómo explicar la afirmación de que es *minor* en 10. 78?

Para empezar creo que debemos leer 10. 78. 9-12 en su contexto. Están dirigidos a Macro, retratado por Marcial como un romano de una moralidad tan estricta que parece más propia de los primeros tiempos de la *Urbs* que de la época de Marcial. No resulta extraño que le gusten los viejos poetas; de todas formas Marcial desea que lo sume a sus lecturas y entre ellos lo considere solo inferior a Catulo. Podemos ver aquí ironía: no sería Marcial el que se considerara “menor”, sino que dados los gustos de Macro este podría considerarlo inferior a muchos y en ese caso Marcial se conformaría con que pusiera únicamente a Catulo por delante de él. En el marco de la “querelle” entre antiguos y modernos Macro se inclinaría por los poetas arcaicos, mientras Marcial prefiere a los poetas clásicos y contemporáneos. Esto no afectaría a su amistad pero propiciaría la ironía. Esta explicación encuentra apoyo en algunos textos de Horacio sobre la historia de la sátira.

En la sátira 1.10. 48-52, en un contexto en el que reafirma las críticas lanzadas contra Lucilio en la sátira 1. 4 se declara *inventore minor*. La ironía es bastante clara porque más abajo considera al *inventor* solo mejor que los demás poetas arcaicos –*fuert limatior... quamque poetarum seniore turba*– y solo en relación con ellos termina por declararlo *primus*

---

<sup>24</sup> Mindt (2013: 134) dice que se aprecia entre estos dos poemas cierta contradicción.

<sup>25</sup> El poema está dirigido a sus paisanos bilbilitanos.

del género en 2. 1. 62-63. Hemos dicho antes que, *mutatis mutandis*, Catulo ocupa en el epigrama el lugar de Lucilio en la sátira, aunque, frente a este que fue el *inventor* del género, Catulo solo sería el principal *auctor* del epigrama en Roma. Como Horacio reconoce que Lucilio era un adelantado para su edad, así Marcial espera que su amigo muestre el mismo reconocimiento para Catulo y solo en ese caso aceptaría el epigramista, no sin ironía, ser considerado inferior a él. Espero que esta explicación disipe la perplejidad provocada los vv. citados de 10.78.

Marcial de hecho no renuncia a su condición de *primus*, aunque no use el término ni siquiera al final de su carrera. En 12. 94 Marcial traza juguetonamente una jerarquía de los géneros literarios. Para repasarlos finge haberlos intentado todos en orden de mayor a menor elevación y haber provocado en todos ellos la envidia de su interlocutor Tuca. Pues bien, cuando llega al más humilde, el epigrama (9-10), se auto-representa como dueño de la *palma*:

Epigrammata fingere coepi:  
hinc etiam petitur iam mea palma tibi.

(Empecé a componer epigramas:  
de este género también me reclamas la palma.)

Antes hemos visto en 4.23 que la palma identificaba a Calímaco como *primus*; ahora es Marcial el que la ostenta y con ella la primacía en el epigrama latino.

Con esto llegamos al final de nuestro trabajo, del que podemos sacar algunas conclusiones sobre la historia del epigrama latino en Marcial.

Crea una tradición de acuerdo con sus propios intereses forzando el establecimiento de hitos en el desarrollo histórico del epigrama en Roma. La frustración de su continuidad después de Marso, que de todas formas no había llegado a consolidar el género, nos recuerda la historia de la sátira según la traza Horacio en sus sátiras literarias cuando se refiere a "Varrón Atacino y a otros" como cultivadores fallidos del género (S. 1.10.46-47). Horacio en su tiempo y Marcial en el suyo son los que llevan a la perfección clásica la sátira y el epigrama respectivamente. Frente al modelo (tomado de Ennio) de reivindicación de prioridad cronológica y

artística habitual en los poetas clásicos, Horacio en la sátira, sin declaración explícita, adopta más bien el modelo evolutivo adoptado por Cicerón en el *Brutus*. Marcial de una forma más clara traza la genealogía de sus antecesores romanos como un proceso en evolución que lleva a él y a su consecución del “telos” del epigrama; pero frente a Horacio que en la sátira no se reclama como *primus*, Marcial no abandona por completo este modelo. Aparentemente adopta una posición similar a la de Horacio, pero recurriendo a lýtotes y otros recursos de expresión indirectos afirma su primacía, su superioridad en el género por haberlo cultivado de manera coherente y sostenida y haberle dado una forma propia dentro de su variedad y flexibilidad.

## BIBLIOGRAFÍA

Canobbio, A. (2005). Il libro VIII di Marziale e la ricerca di una identità augustea. En F. Gasti y G.-C. Mazzoli, *Modelli letterari e ideologia nell'età flavia*. Pavia: Collegio Ghislieri; Como: Ibis., pp. 127-162.

----- (2011). *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber quintus*. Nápoles: Loffredo.

Citroni, M. (2001). Affermazioni di priorità e coscienza di progresso artistico nei poeti latini. En Schmidt, E. A. (ed.). En *L'histoire Littéraire Immanente dans la Poésie Latine*. Genève: Fondation Hardt, pp. 267-314.

----- (2004). Martial, Pline le Jeune et l'identité du genre de l'epigramme latine. En *Dyctynna* 1. Recuperado de <http://dyctynna.revues.org/172>

Cortés Tovar, R. (2004). Epigrama y sátira: relaciones entre la poética de Marcial y la de los satíricos. En J. J. Iso (ed.), *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900 años después*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico-Universidad de Zaragoza, pp. 35-56.

----- (2017). La construcción de la tradición del epigrama latino en Marcial. En *Conventus classicorum*, vol. I. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp.785-792.

Fedeli, P. (2004). Marziale catulliano. En *Humanitas* 56, pp. 161-189.

Fitzgerald, W. (2007). *Martial: the Wordl of the epigram*. Chicago, London: University of Chicago Press.

Fowler, D. P. (1995). Martial and the Book. En A. J. Boyle (ed.). *Roman Literature and Ideolgy. Ramus Essays for J. P. Sullivan*. Victoria, Australia: Areal publications, pp. 199-226.

Galán Vioque, G. (2002). *Martial, Book VII: a commentary*. Leiden: Brill.

- Henriksen, Ch. (2013). *A commentary on Martial, 'Epigrams' book 9*. Oxford: Oxford University Press.
- Heyworth, S. J. (2001). Catullian lambics, Catullian lambi. En A. Cavarzere, A. Aloni & A. Barchiesi (eds.). *Iambic ideas: essays on a poetic tradition from Archaic Greece to the late Roman Empire*. Lanham [etc.]: Rowman & Littlefield cop, pp. 117-140.
- Hinds, S. (1997). Do-it-Yourself Literary Tradition: Statius, Martial and Others. En *MD* 39, pp. 187-207.
- Johannsen, N. (2006). Dichter über ihre Gedichte. Die Prosa-vorreden in den "Epigrammaton libri" Martials und in den "Silvae" des Statius. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Julhe, J.C. (2010). L'effigie de Martial dans la bibliothèque d'Avitus ou la consecration du poète dans le preface du livre IX des Épigrammes. En *Latomus* 69, pp. 77-98.
- Lorenz, S. (2007). Catullus and Martial. En M. Skinner (ed.). *A Companion to Catullus*. Malden: Blackwell, pp. 418-438.
- Mattiacci, S. & A. Perruccio (2007). *Anti-mitologia e eredità neoterica in Marziale. Genesi e forma di una poetica*. Ospedaletto: Pacini.
- Mindt, N. (2013). *Martials 'epigrammatischer Kanon'*. München: H. C. Beck, cop.
- Moreno Soldevila, R. (2006). *Martial, Book IV: a commentary*. Leiden-Boston: Brill.
- Nauta, R. R. (2002). *Poetry for patrons: literary communication in the age of Domitian*. Leiden: Brill.
- (2007). Literary History in Martial. En Bonadeo, A. & Romano, E. *Dialogando con el pasado: permanenze e innovazioni nella cultura di età flavia*. Grassina (Firenze): Le Monnier Università, pp. 1-17.
- Neger, M. (2012). *Martials Dichtergedichte. Das Epigramm als Medium der poetischen Selbstreflexion*. Tübingen: Narr, cop.
- (2014). *Ille ego sum nulli nugarum laude secundus*. Martials Strategien der Selbstanonisierung. En *Gymnasium* 121, pp. 19-40.
- Newman, J. K. (1990). *Roman Catullus and the Modification of Alexandrian Sensibility*. Hidesheim: Weidmann.
- Puelma, M. (1997). *Epigramma: Osservazioni sulla storia di un termine greco-latino*. En *Maia* 49, pp. 189-213.
- Russell, D. A. (1981). *Criticism in Antiquity*. London: Duckworth.
- Sullivan, J. P. (1991). *Martial. The unexpected classic, A Literary and Historical Study*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schmidt, E. A. (2001). Einleitung. En idem (ed). *L'histoire Littéraire Immanente dans la Poésie Latine*. Genève: Fondation Hardt, pp. VIII-XVIII.

Schwindt, J. P. (2001). Literaturgeschichtsschreibung und Immanente Literaturgeschichte. Bausteine Literarhistorischen Bewusstseins in Rom. En Schmidt, E. A. (ed.), *L'histoire Littéraire Immanente dans la Poésie Latine*. Genève: Fondation Hardt, pp. 1-26.

Swann, B. W. (1994). *Martial's Catullus: the reception of an epigrammatic rival*. Hildeheim: Olms.

Williams, C. A. (2004). *Martial, Epigrams, Book Two*, ed. with Introduction, Translation and Commentary. Oxford: Oxford University Press.



## **DRAMA, LÍRICA E INTERACCIÓN GENÉRICA: LA ODA CENTRAL DE *SUPPLICANTES* DE ESQUILO (625-709)**

**María del Pilar Fernández Deagustini**

Universidad Nacional de La Plata/CONICET  
mpilarfd@hotmail.com

### **Resumen**

En los estudios acerca de la oda central de *Suplicantes* de Esquilo (625-709), se ha privilegiado el aspecto histórico-político, enfocado sobre el modo curiosamente favorable en que aparece representada la ciudad de Argos. De este modo, se ha descuidado la extraordinaria funcionalidad dramática del canto. En este artículo, nos proponemos demostrar que la presencia de esta extensa oda puede ser comprendida desde una perspectiva nueva y enriquecedora, si se considera el modo en que el dramaturgo ha sabido explotar la interacción entre este canto trágico y los géneros líricos, particularmente con el peán.

**Palabras clave:** Esquilo – *Suplicantes* – coro – Argos – géneros líricos.

### **Abstract**

Among studies about the central ode of Aeschylus' *Supplices* (625-709), it has been favoured the historic and political aspect, focused on the curiously favourable way in which the city of Argos was represented. In this way, it has been neglected the extraordinary functionality of the song. In this article, we intend to demonstrate that the presence of this extensive ode could be understood in a new and enriching perspective, if it is considered the way in which the dramatist has known to take advantage of the interaction between this tragic song and lyric genres, particularly with paean.

**Keywords:** Aeschylus – *Supplices* – Chorus – Argos – Lyric genres.

## **Drama, lírica e interacción genérica. *Suplicantes* de Esquilo**

En *Suplicantes*, el argumento del predominio de versos líricos sobre aquellos en trímetro yámbico ha significado un obstáculo para el acercamiento a la tragedia. En efecto, no solo más de la mitad de sus 1073 versos son líricos, sino que 474 de ellos forman odas corales, es decir, se diferencian de aquellas participaciones del coro en las que éste interactúa con otros personajes<sup>1</sup>. Este dato insoslayable, asociado a un primer estadio de obras trágicas antes del descubrimiento del papiro Oxy. 2256 Fr. 3<sup>2</sup>, ofrece una extraordinaria riqueza para una nueva interpretación de *Suplicantes*.

El rótulo de “tragedia lírica” legado por Kitto<sup>3</sup> constituye una evidencia fehaciente de cómo el enfoque evolucionista/positivista<sup>4</sup> selló el destino de *Suplicantes*, ocultando uno de sus atributos más atractivos: la esmerada composición de sus odas. La concepción positivista no solo fundamentó una historiografía lineal que situó la predominancia lírica como anti-modelo, también confinó la inquietante e incómoda lírica a los márgenes de la representación, en nombre de la normalidad comunicativa, de una racionalidad compositiva ‘transparente’. El coro fue considerado un mero espectáculo audiovisual en refuerzo del discurso hablado y, como consecuencia, la esencia de la tragedia resultó desmembrada: se disoció al diálogo del canto y, con ello, al texto del

---

<sup>1</sup> Garvie (1969: 59): “The *Supplikes* indeed is unique in that the proportion is almost the same in dialogue and lyric.” El trabajo estadístico del autor indica un 40% de versos dialogados y un 42% de líricos. Sin embargo, Garvie no señala cuál es la proporción de odas corales, ya que el coro es un participante activo en todas las escenas, excepto en la que involucra el *agón* entre el heraldo y Pelasgo (911-953). Esta información es fundamental, pues prueba la trascendencia del ritual en la tragedia.

<sup>2</sup> El revolucionario fragmento, adjudicado a Aristófanes de Bizancio, fue publicado por primera vez por Lobel-Wegener-Roberts (1952: 30).

<sup>3</sup> “Tragedia lírica” era el título del primer capítulo de Kitto (1939) sobre la tragedia griega.

<sup>4</sup> Lloyd-Jones (1964: 372-373) señala correctamente la falacia aristotélica de que el arte se desarrolla de manera lineal, como las plantas o los animales. Dicha falacia se vuelve más evidente en el caso de la producción artística esquileana, de la cual solo han sobrevivido siete tragedias, representativas de un cortísimo período de su carrera artística. Por lo tanto, cualquier hipótesis vinculada con la evolución de su obra debe ser descartada.

espectáculo<sup>5</sup>. Se desconoció que el teatro griego clásico es único porque es coral<sup>6</sup>.

El intento de “normalizar” la representación y adecuarla a los cánones del teatro y la vida modernos significó que *Suplicantes* perdiera un componente estratégico de su composición. Por este motivo, décadas después de la nueva datación de *Suplicantes*, persiste la necesidad de replantear el carácter secundario que históricamente se le ha dado a sus odas. “Tragedia lírica” no debe resultar sinónimo de arcaicidad o simplicidad. Por el contrario, *Suplicantes* presenta un desafío al integrar el canto al drama, ya que experimenta con usos del género lírico amalgamados al desarrollo de los acontecimientos. Desde esta perspectiva, la predominancia lírica se convierte en una herramienta exegética extraordinaria.

Al abordar la utilización del coro en *Suplicantes* se ha perdido de vista una función que le es esencial: el cumplimiento de un ritual. Contemplar esta competencia primaria descubre un nuevo itinerario para interpretar la obra e intuir aquella excelencia por la cual logró obtener el primer premio en las Grandes Dionisias. En las odas, las Danaides compatibilizan y sincronizan dos funciones aparentemente irreconciliables, coro y protagonismo, porque actúan mientras cantan, resultando el agente insustituible de la *performance*. Por consiguiente, nos proponemos cambiar la perspectiva en relación con la interpretación de

---

<sup>5</sup> Incluso para Aristóteles, la contribución visual y musical del coro era una parte inevitable del género. A lo largo de *Poética*, el filósofo considera la tragedia como un arte coral no solo desde sus orígenes, sino también en su forma perfecta. Específicamente, nombra a *ópsis* y *melopoiía*, en las que la danza y la canción coral tienen una importantísima contribución, como dos de las seis partes esenciales de la tragedia (1450a) implícitas en su definición (1449b). Pese a su insistencia en que el efecto trágico puede ser alcanzado a través de la lectura, es decir, sin la ayuda de la *performance* (1450b, 1462a), Aristóteles señala que la *mousiké* y los efectos visuales (*ópseis*) son dos de las razones por las cuales la tragedia es artísticamente superior a la épica (1462a). Lamentablemente, la crítica posterior ha radicalizado esta postura que fue el germen del menosprecio del espectáculo y, por lo tanto, de la tragedia como propuesta artística integral.

<sup>6</sup> En palabras de Bacon (1994/5: 11): “Our problems with the chorus come largely from a failure to appreciate the pervasiveness and importance of music and dance in what John Herington has called ‘the song culture’ of archaic Greece”.

la lírica en la tragedia, aspirando a aprehender el carácter mixto e indisoluble del drama trágico, tal como fue concebido por los antiguos griegos<sup>7</sup>, demostrando que el coro resulta un recurso estratégico de la composición dramática en *Suplicantes*.

Según estas consideraciones, las últimas tendencias de análisis de las odas trágicas, que propone pensar al dramaturgo como un poeta lírico, resultan clave para la interpretación de la tragedia<sup>8</sup>. La lírica arcaica y las odas trágicas comparten ritmos, peculiaridades dialectales, usos léxicos e incluso fórmulas rituales, pero lo fundamental es que, en el pasaje de la lírica arcaica hacia la *orchestra* del teatro ateniense, el coro no pierde su función cultural<sup>9</sup>. De este modo, el coro trágico es un agente “performativo”, en el sentido austiniano del término<sup>10</sup>. Como sostiene Calame (1994/5: 137): “Situated in a time, a space, and an action which are real, the tragic chorus manages to generate an alternative time, space, and action in which the legendary events are played out”. En ese tiempo alternativo, los gestos rituales, que son intentos de influenciar la acción incorporando a los dioses o a la comunidad, constituyen una de las

---

<sup>7</sup> Blackie (1850; 2007: 12) enuncia un argumento obvio, pero muchas veces olvidado: “The main fact to which we have to direct attention, is that the word tragedy, when analysed, bears upon its face, and in the living Greek tongue proclaims loudly to the present hour, that the essential character of this species of poetry –when the name was originally given to it– was lyrical, and not at all dramatic or tragic, in the modern sense of these words”.

<sup>8</sup> Se han publicado importantes investigaciones acerca de las continuidades entre las formas corales del periodo arcaico y aquellas llevadas al escenario trágico de la Atenas clásica: Webster (1970: 110-132); Herington (1985: 103-124). El trabajo pionero ha sido el de Kranz (1933: 127-148). De los últimos años, se destacan las publicaciones de Bierl (2009), Athanassaki y Bowie (2011), Billings, J.- Budelmann, F.- Macintosh, F. (2013), Gagné, R. - Govers Hopman, M. (2013).

<sup>9</sup> Nagy (1990: 403) ha nombrado este fenómeno muy claramente, llamándolo “teatrocracia de los géneros”: “The Theater of Dionysos at Athens, with its teatrocracy of genres, has been appropriating and assimilating, ever since its inception, the traditions of songmaking that we can still see as independent and unassimilated forms in the repertoire of a figure like Pindar.”

<sup>10</sup> Austin (1975: 6-7): “/performative/ indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought as just saying something”.

formas más frecuentes de acción coral, mientras encarnan una “ficción de espontaneidad”<sup>11</sup>.

A fines del siglo XX, los estudios clásicos comenzaron a dar mayor trascendencia a los contextos culturales y performativos en la interpretación de los textos antiguos, impactando tanto en las investigaciones acerca de la lírica como de la tragedia. En el caso de esta última, se puso énfasis en los contextos socioculturales en los que se ancló, como los aspectos rituales y cívicos de las Dionisias o la relación de las obras con temas importantes contemporáneos. En lo que respecta a los géneros líricos, los estudios han intentado comprenderlos por el rol que juegan en el ritual y en la sociedad, más que desde el punto de vista literario. El estudio de Calame (1977)<sup>12</sup> sobre los coros femeninos resulta un ejemplo reconocido, que captura en su subtítulo, *Morphologie, fonction religieuse et sociale*, una percepción central: el coro griego arcaico tiene una función religiosa pero fundamentalmente social, como una expresión holística de la comunidad en la que determinado coro lleva a cabo su *performance*. Calame insiste en la particularidad más notable de la lírica arcaica, la de ser “poesía de ocasión”<sup>13</sup> y reconoce cinco géneros líricos originales: peán, ditirambo, citarodia, trenodia, canción nupcial,

---

<sup>11</sup> Golder (1994/5: 17) señala: “Dramatic choruses maintain the fiction of spontaneity, of an unrehearsed choral response to an immediate situation, although observing, especially in their more ritual gestures – such as prayers, curses, laments, victory songs-traditional formulae...”

<sup>12</sup> Las citas de este libro se hacen sobre la traducción inglesa correspondiente al año 1996.

<sup>13</sup> Calame (1996: 9): “Define as a poetry of occasion, in contrast to modern poetry, it assumes a definite social function and can only be understood by reference to the circumstances of its creation. Archaic ‘literature’ is never gratuitous, nor does it have the critical dimension of Alexandrian or modern poetry; it is always subject of the demands of the civic community for which it exists; it has to be understood as a social act”. Crotty (1982: 81) explica con mucha claridad el término: “the epic poet sings about a world distant from his audience and the occasion which has brought poet and audience together; the lyric poet makes his song out of that very occasion.”

aunque admite la posibilidad de un sexto género, el himno, al que define como una canción en la que los dioses y héroes son celebrados<sup>14</sup>.

En un libro de publicación reciente titulado *The Hidden Chorus*, Swift (2010) vincula ritual, lírica y tragedia. La autora estudia en profundidad el compromiso de la tragedia con la poesía lírica arcaica y, más específicamente, con los valores inherentes a cinco géneros líricos: peán, epinicio, *partheneia*, himeneo y treno. Para definir los géneros, confía en un modelo de características “nucleares” y “sintomáticas”. La característica nuclear de cada uno de estos géneros es su propósito, unido a la ocasión para la cual la canción fue compuesta: “A Greek lyric genre has a purpose to fulfil in the world outside the poem (for example, praising a god, celebrating a marriage) which purely literary genres do not”<sup>15</sup>. Este cometido es el que dicta los valores inherentes a cada género. El método de Swift busca identificar “alusiones” de la tragedia a la lírica, “interacción genérica”, no réplicas de los géneros líricos en las odas<sup>16</sup>, ya que muchos de los problemas que rodean a los géneros líricos resultan de

---

<sup>14</sup> Calame (1996: 74-75) aclara (p. 76): “It is only with Plato that hymn begins to take on the narrower meaning of a “prayer addressed to a god” (*Plat. Symp.* 177a, *Resp.* 607a *Leg.* 700a).

<sup>15</sup> Swift (2010: 15) menciona la teoría de los parecidos familiares de Wittgenstein como una manera de analizar los géneros. Sin embargo, aduce que esta teoría no es estrictamente aceptable para el caso de los géneros líricos griegos, porque, como bien señala, a diferencia de otros, como los latinos o los ingleses modernos, “Greek genres are not simply literary devices, but are embedded in a ritual and performative context” (p. 14). Más adelante, profundiza: “generic interaction relies on the idea that lyric genres embody a certain set of values: the values bound up in and expressed by the occasion to which the song responds” (p. 374). En este sentido, se asocia a la propuesta de Calame (1996).

<sup>16</sup> Swift (2010: 27) escribe en su primer capítulo, “we rarely (if ever) in tragedy find something which could be an example of a piece from another genre incorporated wholesale into a play, and we rarely find a direct allusion to a particularly famous piece”. Por ello, la autora aclara (p. 27 n. 48) que su propuesta se aleja de la de Bagordo (*Reminiszenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern*, München, 2003), quien propone sopesar argumentos a favor y en contra de referencias específicas e intencionales sobre pasajes líricos particulares. Según Swift, en cambio, “Tragedy’s use of lyric aims to appeal to the widest possible audience; we are not dealing here with a guessing game for the elite” (p. 41).

una aproximación excesivamente rígida a la categorización<sup>17</sup>. Los recursos a través de los cuales la tragedia evoca el material lírico varían: relevancia contextual, similitudes performativas o disparadores más específicos, verbales, de imágenes o temáticos pero, sobre todo, vinculados al propósito. Estos guiños habrían permitido al espectador contemporáneo a la obra reconocer el género evocado y conectar sus propias asunciones acerca de esta forma de poesía con aquello que veía en escena<sup>18</sup>.

En definitiva, resulta incontrovertible reconocer la importancia de los contextos performativos para la literatura griega, que ha trazado el camino para una nueva manera de entender no solo los géneros líricos, sino también otros géneros como la tragedia que, por su carácter mimético, compromete un entramado contextual más complejo. Swift ha sabido aprovechar bien este enfoque, pero su interés por demostrar interacciones genéricas la ha conducido a analizar odas trágicas aisladas. Por ello, el método muestra la sofisticación que puede tener una oda dada, pero descuida cuánto puede agregar a la interpretación de una obra si se consideran las odas desde un punto de vista compositivo global.

---

<sup>17</sup> Las dificultades propias de este tipo de abordaje son dos: en primer lugar, el pequeño tamaño del *corpus* conservado impide encontrar una aproximación empírica; en segundo lugar, las teorías helenísticas antiguas son poco confiables porque raras veces son acerca de los poemas que conservamos. Por consiguiente, la manera como esta autora aborda la interacción genérica resulta factible y provechosa para nuestro análisis, ofreciendo un camino más sencillo para pensar el diálogo entre lírica y tragedia.

<sup>18</sup> (Swift, 2010: 43). Ciertamente, carecemos de información de importancia que habría reforzado estas “alusiones”, como los movimientos coreográficos o la música. Según Swift, la correlación entre género y metro no es en general fuerte, es decir, usualmente el metro no colabora con estas alusiones.

En relación con los sentidos aportados por el metro en la lírica trágica, la posición de Lomiento (2008) es diferente. La autora propone, justamente, un acercamiento al canto de ingreso coral de *Suplicantes* de Esquilo (específicamente los versos 40-175) considerando la relación entre la composición rítmico-métrica y los núcleos temáticos. Según indica la autora (pp. 71-75), esta relación es extensible a los otros cantos corales de la tragedia. El trabajo de Lomiento es minucioso, pero reduce las múltiples posibilidades de significación que tiene la lírica, al considerar exclusivamente el componente métrico.

## La oda central (625-709). Interacción genérica con el peán

En los estudios acerca de la oda central (625-709), la crítica ha privilegiado el aspecto histórico-político<sup>19</sup>, focalizándose en el modo curiosamente favorable en que es representada la ciudad de Argos. De este modo, se ha descuidado su extraordinaria funcionalidad dramática. Demostraremos que la presencia de este extenso canto puede ser comprendida de una manera nueva y enriquecedora, si se considera el modo en que el dramaturgo ha sabido explotar la interacción entre el canto trágico y los géneros líricos.

La oda central resulta un ejemplo sofisticado de interacción genérica sostenida con el peán. Dicha interacción señala una conexión entre el género aludido y la acción circundante que no es solo decorativa. La oda no ha sido compuesta simplemente para homenajear a Argos, ni consiste en una oportunidad para que el dramaturgo pudiera exhibir, sin motivación, su habilidad lírica. Adecuándose a la ocasión ritualizada, la interacción con el peán no solo apuntala los temas dominantes de la obra, sino que juega con las expectativas de la audiencia respecto del género evocado para manipular su comprensión de lo que ve en el escenario.

---

<sup>19</sup> Costa (1962: 32) sintetiza muy brevemente la multiplicidad de interpretaciones históricas que ha suscitado la presencia de este canto: "Of the theories hitherto offered to account for Aeschylus' praise of Argos in the *Supplikes*, most depend for their validity on the view one takes of the play's date. Some have seen a reference to Themistokles' asylum at Argos. Others see a reference to the appeal of Aristagoras for help in the Ionian Revolt. The hostile references to the Egyptians vis-à-vis the Argives have been thought to point to their participation in the expedition of Xerxes against Greece. The glorification of Argos has been seen to reflect the policy of Themistokles of an alliance with Argos against Sparta. In general, too, those who hold the view of a very early date for the play point out that in 494 Argos suffered a disaster at Sepeia at the hands of Kleomenes of Sparta". El consenso general de una datación en los años 460, tras la publicación del papiro *Oxy. 2256.3*, ha dado, naturalmente, nuevos bríos a la búsqueda de alusiones políticas en la obra. La aparente inclinación hacia Argos cobra mayor sentido si se considera esta nueva fecha, más que aquella de los 490's. Justamente, este tratamiento de Argos, similar al de *Euménides*, ha sido uno de los argumentos centrales para apoyar la nueva propuesta sobre la fecha de su representación. Para una completa reseña sobre estas cuestiones, confrontar Garvie (1969: 141-162) y Lloyd Jones (1983: 42-45).



Para apreciar la oda como estrategia de articulación dramática, es necesario abordarla desde tres aspectos: en primer lugar, su trama, en la medida en que es sutilmente sesgada por el uso de la ironía<sup>20</sup>; en segundo lugar, su extraordinaria posición neurálgica en el argumento; finalmente, el cambio de tono que imprime en el desarrollo de la obra.

## 1. Oda y ocasión

La oda central hereda la sensación de júbilo que Dánao transmite al reintegrarse a escena en el verso 600. El padre de las jóvenes había partido junto a una escolta de guardias Argivos para persuadir al pueblo de ser beneficiados con la protección de la ciudad (490-499). En un breve discurso, que ocupa solamente veinticinco versos (600-624), Dánao cuenta el *agón* que tuvo lugar *offstage*, en la asamblea, y cambia el destino de sus hijas relatándoles el momento en el que se los decreta metecos y se los incorpora a la comunidad. El canto que entona el coro constituye la demostración espontánea del alborozo generado por este cambio de suerte<sup>21</sup>.

La totalidad de la oda es, en efecto, una plegaria votiva por el pueblo argivo compuesta por cuatro pares estróficos. Está introducida por una breve exhortación al canto (625-629) en la que se manifiesta explícitamente su propósito. El primer par estrófico redunda en la ocasión: la primera estrofa (630-642) consiste en la apelación a los dioses del linaje de Zeus, específicamente a Ares, para evitar la guerra por haber acogido a las suplicantes; la antístrofa (643-655) celebra el voto argivo como señal de respeto por la causa femenina, por Zeus vengador y los parientes, señalando la importancia de complacer a los dioses en altares puros. A partir del segundo par estrófico, se sucede la serie de pedidos a los hijos de Zeus: en la segunda estrofa (656-666) se pide que Ares, amante

---

<sup>20</sup> Zeitlin (1992: 80) propone el concepto de “conciencia discrepante” (*discrepant awareness*): “what one character knows and the other doesn’t, or what none of the characters knows but the audience does. Thus it is that irony is tragedy’s characteristic trope; several levels of meaning operate at the same time”.

<sup>21</sup> Por ello, Finley (1972: 70) observa: “This is the ode that closely resembles the brilliant closing passages of the *Oresteia* in which the Eumenides in the presence of Athene pour out blessings on Athens.”

de Afrodita, no devaste la ciudad ni con ruina ni con riña sangrienta; la segunda antístrofa (661-678) eleva votos de longevidad, prosperidad y buen gobierno, fertilidad del suelo y de las mujeres, apelando a Ártemis Hécate. En la tercera estrofa (679-687) las Danaides ruegan por la ausencia de masacres, violencia y dolencias en la región y por el favor de Apolo a los jóvenes; mientras que en la antístrofa (688-697) imploran porque Zeus torne la tierra y el ganado productivos y que los aedos canten música auspiciosa en los altares. Finalmente, en la cuarta estrofa (698-703), rezan por la estabilidad de gobierno de la ciudad, la paz social y las buenas relaciones con el exterior; la cuarta antístrofa (704-709) intercede por la piedad hacia los dioses y los padres.

## 2. La trama de la oda. Interacción genérica sostenida y guiños irónicos

En los años recientes, el peán ha capturado la atención de la crítica<sup>22</sup>. Aunque persisten los desacuerdos para identificar características y funciones performativas propias del género, Rutherford y Swift coinciden en acentuar que, para determinarlo, la ocasión y el escenario son más importantes que los atributos formales<sup>23</sup>. Sin embargo, el objeto de estudio no resulta sencillo, ya que la *performance* del peán se ha registrado en una gran cantidad de ocasiones y para variados propósitos, tanto en tiempos de conflicto como de celebración, en el ámbito público y en el privado. Y, aunque el género ha sido tradicionalmente asociado con Apolo, existen numerosos ejemplos de peanes no apolíneos e incluso practicados en contextos no explícitamente religiosos, como los casamientos y simposios.

---

<sup>22</sup> Rutherford (2001); Furley-Bremer (2001: 84-91); Swift (2010: 62-103).

<sup>23</sup> Rutherford (2001: 4) explora la arqueología del género, las dificultades que se presentan al intentar aislarlo y describirlo, la tipología del texto y *performance* del peán, el peán apolíneo y otras funciones del género ("ten such non-Apoline performance scenarios"). Swift (2010: 66), coincidiendo con Rutherford, sostiene: "The usefulness of formal features in defining the paian has been a subject of contention among scholars working the genre, beginning with Harvey's exasperated observation that 'there seem to have been practically no rules at all'". Como ya hemos señalado, la autora retoma diversos estudios sobre los géneros líricos para analizar la manera en que los trágicos los adaptan e incorporan en la composición de sus obras.

A pesar de las dificultades que presenta la definición del peán, Rutherford ha demostrado que cumple dos roles en sentido amplio, cuya incompatibilidad es solo aparente: la primera función consiste en una súplica por el favor divino, mientras que la segunda representa el agradecimiento ofrecido una vez que el favor ha sido obtenido<sup>24</sup>. Dadas estas funciones, el autor clasifica a los peanes en tres, según su escenario performativo<sup>25</sup>: 1. "apotropaicos", que tienen como propósito evitar un mal percibido, entre los que se encuentran aquellos que promueven la purificación de plagas y la cura; 2. "victoriosos", que consisten en una expresión de celebración y contienen generalmente una súplica a una divinidad para propiciar la continuidad de la buena fortuna; 3. "mixtos", que combinan la súplica apotropaica con la celebración. Coincidiendo con Rutherford, Swift<sup>26</sup> señala que la reconciliación de esta disparidad de funciones forma parte de la singularidad del género. En el corazón del peán descansa la paradoja, pues el canto se eleva entre el triunfo y el desastre, la ansiedad y el júbilo, expresando la dependencia del hombre respecto de los dioses, las esperanzas y temores humanos al contemplar la beneficencia divina.

Ante todo, el peán es una *eufemía*, una declaración ritualmente correcta. Como tal, su ejecución señala ocasiones especiales, como el comienzo o final de ciertas empresas<sup>27</sup>. Esta característica se asocia al hecho, ya señalado por Rutherford, de que el género contribuye a crear un sentido de comunidad y solidaridad. De este modo, al mismo tiempo que abre la comunicación con la divinidad, representa la respuesta de la comunidad a una crisis o a su solución.

---

<sup>24</sup> Calame (1996: 77) ha postulado la misma amplitud de definición del género que plantea Rutherford: "The paean is defined as a song of propiciation or gratitude, two complementary aspects of the prayer addressed to a god...(…) Different from the hymn, the paean was at this time a true poetic genre with a content determined by 1) its function of propiciation or gratitude for a misfortune avoided, and 2) by its recipients Apollo and Artemis. The signified of this song will later be enlarged to contain all songs addressed to gods or human beings possessing power to influence events. Morphologically, the paean could assume different forms..."

<sup>25</sup> Rutherford (2001: 7).

<sup>26</sup> Swift (2010: 63).

<sup>27</sup> Rutherford (2001: 53).

No obstante el hecho de ser accesorias para la determinación del género, las propiedades formales del peán son: a. presencia del refrán y llanto ritual, que contiene una apelación a alguna divinidad “sanadora” (“healer”); b. algún tipo de narrativa religiosa (cuyo protagonista puede ser Apolo o algún otro dios); c. una expresión de moralidad en línea con las convenciones generales de la canción religiosa, usualmente acentuando la justicia divina y el rol de los dioses como árbitros del orden moral; d. lenguaje ritualmente correcto<sup>28</sup>.

La oda central de *Suplicantes* cumple con las “características nucleares” de la *performance* del peán. Tal como lo presentan las Danaides, se trata de un canto victorioso en el que celebran, de manera controlada y cumpliendo con la formalidad ritual propia del “deber ser” griego, el beneficio del asilo otorgado por Zeus. Las breves palabras de Dánao que preceden la canción insisten en este punto:

τοιαῦτ' ἀκούων χερσὶν Ἀρχεῖος λεῶς  
ἔκραν' ἄνευ κλητῆρος ὥς εἶναι τάδε.  
δημηγόρου δ' ἤκουσεν εὐπειθῆς στροφῆς  
δῆμος Πελασγῶν, Ζεὺς δ' ἐπέκρανεν τέλος<sup>29</sup> (621-624)

(Cuando el pueblo argivo escuchó estas cosas decidió con las manos que así fuera, sin el heraldo. El pueblo de los Pelasgos escuchó el retórico y persuasivo argumento, pero Zeus decidió el final.)

A pesar de estas palabras de Dánao, el agradecimiento de las Danaides no es a Zeus, sino a Argos. La exhortación al canto explicita el propósito: dedicarlo a la ciudad, como recompensa de su decisión:

ἄγε δὴ, λέξωμεν ἐπ' Ἀργείοις  
εὐχὰς ἀγαθὰς, ἀγαθῶν ποινάς. (625-626)

<sup>28</sup> A estas propiedades, Rutherford (2001: 18) agrega el hecho de que el peán suele ser ejecutado por un coro masculino, ya que es un canto típico de batalla, anterior o posterior a ella. Lógicamente, la transgresión de esta característica es habitual en la tragedia griega clásica.

<sup>29</sup> La totalidad de las citas de este trabajo han sido tomadas de la edición de Sommerstein (2008). Todas las traducciones al español son propias.

(Vamos ya, profiramos buenas plegarias para los Argivos, como recompensa de sus buenas acciones).

Pero la definición de las plegarias como “recompensas” (ποινάς, 626) interpone otro sentido para el espectador, manifestando la ironía divina. La ambigüedad de la palabra griega compromete dos sentidos, uno negativo y otro positivo: ποιινή es tanto “premio” como “pena”<sup>30</sup>. Este guiño irónico se despliega en el desarrollo de la trama de súplica. Y, si bien el sentido positivo está reforzado por el adjetivo ἀγαθῶν (626), el espectador habría estado invitado a inferir que la plegaria de las Danaides también sería, en el futuro, una pena para el pueblo argivo<sup>31</sup>. Esta interpretación está motivada por las resonancias del discurso precedente de Dánao, citando a Pelasgo:

... ξενικὸν ἀστικόν θ' ἄμα  
λέγων διπλοῦν μίσσμα πρὸς πόλεως φανὲν  
ἁμήχανον βόσκημα πημονῆς πέλειν. (618-620)

(Porque (Pelasgo) dijo que esta doble mancha, extranjera y ciudadana a la vez, aparecida ante la ciudad, resulta un alimento inmanejable de pena.)

El cambio de beneficiario de la oda, de divino a humano, no invalida la religiosidad del contexto. Las jóvenes permanecen cerca de los altares, los ramos yacen al pie de las estatuas (506-507) a la vista del espectador y los destinatarios de sus ruegos continúan siendo divinos: Zeus *Xénios*

---

<sup>30</sup> LSJ 1431. En la épica homérica hay registro de ambos matices semánticos. El uso del término en el sentido de “recompensa” se encuentra en *Iliada* IX, 633-636. En la descripción del escudo de Aquiles, en *Il.* XVIII, 498, puede apreciarse el sentido negativo, ya que indica el resarcimiento por un crimen.

<sup>31</sup> En este sentido, “recompensa” parece ser la traducción que mejor se adecua a las dos lecturas. Torrano (2009: 235), en el estudio introductorio a su traducción de la obra al portugués, resalta el hecho de que, en este pasaje, la justicia se rige por el mismo principio que la justicia hesiódica, inherente al curso de los acontecimientos y que, necesariamente, se manifiesta en conexión con las acciones colectivas e individuales de los hombres. Justamente, en *Trabajos y días*, la noción de justicia se describe mediante las imágenes de la ciudad justa y la ciudad injusta (*Op.* 225-248). Argos se enmarcaría en la primera clasificación. Si bien el autor señala la importancia del término (p. 236), traduce ποιινή como premio, reduciendo las posibles interpretaciones del pasaje.

preside la plegaria en calidad de protector de las suplicantes. Al comenzar el canto, las Danaides, a pesar de haber sido recibidas como metecas y haber sido reconocidas como parientes (615-620), reivindican su naturaleza foránea<sup>32</sup>:

Ζεὺς δ' ἐφορεύοι ξένιος ξενίου  
στόματος τιμὰς ἐπ' ἀλητείας,  
τέρμονι ἱαμέμπτων προς ἅπαντα†. (627-629)

(Y que Zeus, protector de los extranjeros, presida las honras de una boca extranjera por el término de nuestra vida errante, de manera que todo sea irreprochable.)

Zeus encabeza la plegaria, pero se les solicitan favores específicos a sus hijos (630-632)<sup>33</sup>:

† νῦν ὅτε καὶ † θεοὶ  
Διογενεῖς, κλύοιτ' εὐκ-  
ταῖα γένει χεούσας†. (630-632)

(Y ahora también, dioses del linaje de Zeus, escuchad las cosas que deseo para mi linaje mientras hago libaciones.)

La exhortación al canto y la apelación a los destinatarios divinos manifiestan la preocupación de las Danaides por responder al favor humano de una manera ritualmente correcta. Εὐχάς ("plegarias", 626), ποινάς ("recompensas", 626), τιμὰς ("honras", 628) y εὐκταῖα ("las cosas que deseo", 632) conforman una cadena de sustantivos que subrayan el buen decir y la intención de satisfacer al beneficiario con un acto de compensación que supone un equilibrio entre palabras y acción<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> El motivo se repite en 656-657:

τοιγὰρ ὑποσκίων/ ἐκ στομάτων ποτάσ-  
θῶ φιλότιμος εὐχά†

(Pues entonces, que, venerable, vuela desde mis labios oscuros esta plegaria:)

<sup>33</sup> En la oda son invocados Ares (635; 665; 681, 702), Afrodita (664), Artemis Hécate (676), Apolo (686) y Dike (709).

<sup>34</sup> Efectivamente, Dánao, aunque está por anunciar la aproximación del navío de los Egipcios, celebra primero la conducta adecuada de sus hijas (710):

εὐχὰς μὲν αἰνῶ τάσδε σώφρονας, φίλαι.

La oda constituye una demostración destacable, puesto que prueba que, cuando conservan la calma y sienten seguridad, las Danaides pueden ser medidas, respetando las formas y las normas.

El último pasaje citado (630-632) introduce un interesante juego de parentesco, que contrasta con la autorreferencia a su condición de extranjeras en la exhortación de los versos inmediatamente precedentes (627-629). A través de γένει (632), las Danaides resaltan su vínculo sanguíneo con el pueblo nativo. Simultáneamente, el sustantivo puede ser interpretado como reverberación del adjetivo Διογενεῖς (631), pues tanto Danaides como Argivos, como descendientes de Zeus, comparten el linaje de los dioses destinatarios del canto. Una vez más, apariencia y discurso resultan en una fusión única que mezcla identidad y otredad, un recurso que las Danaides saben explotar a conveniencia. Las Danaides profieren una respuesta ritualmente correcta al favor de Argos pero, al iniciar la comunicación con la divinidad, explicitan su incorporación a la comunidad destacando su antiguo parentesco, que las une con sus destinatarios divinos, por sobre su nueva condición de metecas<sup>35</sup>.

En cuanto a las “características periféricas” del peán, la oda no presenta la marca definitoria del refrán ni la del llanto ritual. El segmento de narrativa religiosa es reemplazado por otro relato, vinculado con el plano humano en el que la oda se concentra: la evocación del voto de los Argivos a favor de su asilo. Por eso, el canto de las jóvenes reviste al pueblo de un poder casi divino: los Argivos se apiadan (ᾤκτισαν, 639) y, como los dioses, disponen (ἔθεντο, 640). La narración retoma, justamente, la ocasión celebrada:

---

(Por un lado, queridas, elogio estas prudentes plegarias.)

<sup>35</sup> Sin embargo, en esta operación retórica en la que las Danaides buscan ensalzar a Argos por haber respetado a Zeus, las jóvenes vuelven a involucrar la ironía: si bien es cierto que la sangre une al emisor, al receptor y al beneficiario de esta plegaria, parecen ignorar el detalle, evidente para el espectador, de que su perseguidor comparte el mismo vínculo. Luego, el término ὁμαίμους (los de su “misma sangre”, 651) involucra también a “los varones” (μετ’ἀρσένων, 643). La diferencia entre ambos parientes de los argivos, que se hará evidente en la escena de llegada del heraldo, es que los Egipcios no veneran a Zeus puro (652), ni a ningún otro entre los dioses griegos.

οὐνεκ' ᾧκτισαν ἡμᾶς,  
ψῆφον δ' εὖφρον' ἔθεντο,  
αἰδοῦνται δ' ἰκέτας Διός,  
ποίμναν τάνδ' ἀμέγαρτον·  
οὐδὲ μετ' ἀρσένων  
ψῆφον ἔθεντ' ἀτιμώ-  
σαντες ἔριν γυναικῶν,  
Δῖον ἐπιδόμενοι πράκτορ ἀείσκοπον  
δυσπολέμητον, ὃν τίς ἂν δόμος ἔχων  
ἐπ' ὀρόφων ἰαίνοιτο; βαρὺς δ' ἐφίζει.  
ἄζονται γὰρ ὁμαίμους  
Ζηνὸς ἵκτορας ἄγνοῦ. (639-652)

(...porque tuvieron piedad de nosotros y dispusieron un voto favorable y respetan a las suplicantes de Zeus, a este rebaño no envidiable. Pero no dispusieron un voto junto a los varones, por haber juzgado de manera indigna la discordia de las mujeres, cuando se entregaron a Zeus vengador, que siempre vigila, invencible ¿qué casa podría consolarse si lo tiene sobre sus tejados? Él se sienta con peso. Pues ellos veneran a los de su misma sangre, a las suplicantes de Zeus, el puro.)

Como toda plegaria, el canto destaca el rol de los dioses como árbitros del orden moral<sup>36</sup>. De manera coherente con la totalidad de la obra, las Danaides sostienen que es Zeus quien decide sobre todo, revistiéndolo de omnipotencia (δυσπολέμητον, "invencible", 249; βαρὺς δ' ἐφίζει, "se sienta con peso", 250) y omnipresencia (ἀείσκοπον, "que siempre vigila", 648), ya que a él deben, en última instancia, la gracia de la protección. La insistencia en su condición de extranjeras puede

---

<sup>36</sup> Cf. 671-673:

Ζῆνα μέγαν σεβόντων,  
τὸν ξένιον δ' ὑπερτάτως,  
ὃς πολιῷ νόμῳ αἴσαν ὀρθοῖ.  
(Porque respetan al gran Zeus, sobre todo al de los extranjeros, quien con su canosa ley rige el destino.)  
Luego, en 689, las Danaides cuentan cómo Zeus decide "con un gesto de su cabeza" (Ζεὺς ἐπικραίνετω).



comprenderse como un recurso para conservar la protección de Zeus *Xénios*.

Conforme con esta concepción del poder absoluto de Zeus, las jóvenes perciben que los Argivos, tomando la decisión correcta, supieron entregarse a Zeus *práktor*, el que ejecuta, y remarcan el hecho de que, en caso contrario, el dios hubiera hecho sentir su peso. De esta manera, las Danaides expresan la responsabilidad de Zeus en la decisión final. Por lo tanto, Zeus *aphíktor* (1), protector de los recién llegados, se vuelve Zeus *práktor* (648), vengador, una vez que el asilo ha sido concedido. La finalidad celebratoria del canto está asociada a la percepción sobre el dios. Epíteto y propósito demuestran un cambio en la acción.

La sección narrativa que involucra la evocación de la asamblea determina una arquitectura de la oda desproporcionada: los dos primeros pares estróficos son mucho más extensos que los últimos. Los pares más largos retoman la ocasión y se vinculan con los acontecimientos previos a la confirmación del asilo; los breves, en cambio, abarcan solo pedidos específicos para Argos y se asocian con los sucesos futuros del mito.

Entre los tópicos reiterados de la oda central, se destacan la guerra (634-636; 661-666; 679-682; 701-703) y la fertilidad (676-677; 689-692). Ambos temas se vinculan con dos motivos propios del peán: la intención de evitar un mal percibido (en este caso, la proximidad de la guerra con los Egipcios) y la finalidad de perpetuar la buena fortuna en la fecundidad del suelo, del ganado y de las mujeres, en un acto que se vive como celebración.

Precisamente, los contextos bélico y nupcial son dos espacios seculares típicos de la *performance* de este género. Guerra y fertilidad se encuadran en un escenario performativo mixto, apotropaico y victorioso, pero las Danaides no perciben la ironía que atraviesa ambos temas: la guerra que pretenden evitar es insoslayable y la fertilidad que procuran es parcial. Argivos y Egipcios llegarán a la guerra y las Danaides eludirán su responsabilidad prolífica femenina. Los dos temas se convertirán, *ipso facto*, en los nuevos focos de la tragedia. Por un lado, inmediatamente después de la oda, el anuncio extendido de Dánao sobre la llegada de los Egipcios anticipa la inminencia de la guerra. Por otro lado, la cuarta oda

(776-823), anterior al desembarco del heraldo, tiene como núcleo temático el rechazo del matrimonio, un tópico que adquiere mayor relevancia en la oda final. De esta manera, la oda festeja la buena noticia, la obtención del asilo, pero anticipa los dos males que arrastra este suceso: el advenimiento de la guerra y de las bodas.

La intrínseca asociación boda/guerra que se instala en la matriz de la trama se representa, como dos caras de una misma moneda, en la evocación de la unión entre Ares y Afrodita:

μήποτε πυρίφατον τάνδε Πελασγίαν  
τὸν ἄκορον βοᾶς κτίσαι μάχλον Ἄρη,  
τὸν ἀρότοις θερίζοντα βροτοῦς ἐν ἄλλοις, (634-636)

(... que jamás Ares, lascivo, insaciable del grito de batalla, pueda consumir con las llamas a esta tierra pelasga, él, que cosecha mortales en campos ajenos...)

Como señala Torrano<sup>37</sup>, "Nesses versos a afinidade de Ares com Afrodite é sugerida pelo adjetivo "lúbrico" (*mókhlon*), com que, em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo descreve o comportamento que empolga as mulheres no verão (*Op.* 586), e ainda pela imagem de "lavras" (*arótois*), que significa trabalhos do campo, mas, por metáfora comum na poesia trágica, união sexual e prole. Essa unidade enantiológica, que associa Ares e Afrodite, reponta na designação de Ares como "amante de Afrodite (*Aphrodítas eunátor*, *Supp.* 665)"<sup>38</sup>.

El resto de la oda alterna pedidos propiciatorios y apotropaicos, acorde con las dos variables en las que puede presentarse el peán. Los guiños irónicos resultan fácilmente perceptibles:

---

<sup>37</sup> (Torrano, 2009: 237). Gantz (1978: 284) y Papadopoulou (2011: 49) realizan la misma interpretación del pasaje. La afinidad entre ambas divinidades está presente en la épica homérica, en el famoso episodio risueño entre Ares y Afrodita de *Od.* 8. 266-366.

<sup>38</sup> εἴη, μὴδ' Ἀφροδίτας  
ἐννάτωρ βροτολοιγὸς Ἄ-  
ρης κέρσειεν ἄωτον. (664-666)  
(... ni Ares, esposo de Afrodita, ruina para los hombres, pueda devastar la flor de su suelo.)

τίκτεσθαι δ' ἐφόρους γᾶς  
ἄλλους εὐχόμεθ' αἰεί,  
Ἄρτεμιν δ' Ἑκάταν γυναι-  
κῶν λόχους ἐφορεύειν. (674-677)

(Suplicamos que siempre nazcan otros guardianes de esta tierra, y que Artemis Hécate guarde los partos de las mujeres.)

En este caso, los espectadores habrían asociado el pedido de las Danaides con su conocimiento de la línea sucesoria de Argos, según la cual Pelasgo habría sido sustituido por Dánao y este sucedido por Abas, hijo de Hipermestra y Linceo. Por lo tanto, a partir de la llegada de las Danaides a la ciudad, Argos no podrá gestar un gobernante nativo.

Los versos que siguen implican la ironía en dos sentidos, uno analéptico y otro proléptico:

μηδέ τις ἀνδροκμῆς λοιγὸς ἐπελθέτω  
τάνδε πόλιν δαΐζων, (679-680)

(Y que no llegue una ruina homicida destruyendo esta ciudad)

La palabra clave es ἐπελθέτω, imperativo aoristo de ἐπέρχομαι, “llegar”, verbo que es utilizado en la obra para designar, a partir de su sustantivo derivado, a las Danaides (ἐπηλύδας, 195, 401). Comprendido retrospectivamente, el deseo es absurdo, dado que las mismas suplicantes son la “ruina homicida que destruye la ciudad”<sup>39</sup>. Asimismo, la ineficacia del anhelo (inevitadamente advertida por el espectador, conocedor del mito) queda en evidencia en la escena siguiente, dado que treinta versos después de este pedido Dánao anuncia la llegada de la nave egipcia que desencadenará la guerra.

Finalmente, los pedidos vinculados con la gobernabilidad de la polis también suponen una interpretación irónica:

---

<sup>39</sup> La ironía cobra aún más fuerza si se tienen presentes las palabras de Pelasgo al explicar su motivación para consultar al pueblo, temiendo esta acusación (401):

‘ἐπήλυδας τιμῶν ἀπώλεσας πόλιν.’

(“Por honrar a los recién llegados, destruiste la ciudad.”)

φυλάσσοι τ' εὖ τὰ τίμι' ἄστοις  
τὸ δάμιον, τὸ πτόλιν κρατύνει,  
προμαθὶς εὐκοινόμητις ἀρχά·  
ξένοισί τ' εὐξυμβόλους,  
πρὶν ἐξοπλίζειν Ἄρη,  
δίκας ἄτερ πημάτων διδοῖεν. (698-703)

(Que lo elegido por el pueblo, el que gobierna la ciudad, poder prudente que vela por los intereses comunes, proteja bien los honores para los ciudadanos.

Y en cuanto a los buenos acuerdos para los extranjeros, que permitan la acción legal sin penas<sup>40</sup>, antes de que Ares se arme.)

La elección del pueblo, dar asilo a las suplicantes, protege los honores de los ciudadanos, que han votado respetando a Zeus *Xénios*. Sin embargo, su piedad no resguarda los intereses de la comunidad, tal como había expresado Pelasgo al formular su dilema. Respecto del pedido por los pactos, la ironía se revela tras el arribo del heraldo (825), que muestra la imposibilidad de cualquier tipo de acuerdo entre Argivos y Egipcios<sup>41</sup> y amenaza con la guerra, delegando en Ares la decisión sobre el conflicto (934-937)<sup>42</sup>. La reiteración del sustantivo *πήμα* (*πημάτων*, 703) retoma el discurso de Pelasgo en la asamblea (618-620).

El análisis de la trama de la oda muestra la limitada percepción de los acontecimientos que tiene el coro que, incapaz de ver la inevitabilidad

---

<sup>40</sup> Para la traducción de la expresión *δίκας διδοῖεν*, se ha seguido la propuesta sugerida por Robertson (1939: 210).

<sup>41</sup> Al enfrentar al heraldo, Pelasgo observa que éste no respeta las reglas de la *Xenia*, lo cual evidencia la inviabilidad de cualquier pacto entre ambas partes:

ξένος μὲν εἶναι πρῶτον οὐκ ἐπίστασαι. (917)  
(En primer lugar, no sabes cómo ser un extranjero.)

<sup>42</sup> οὗτοι δικάζει ταῦτα μαρτύρων ὕπο  
Ἄρης: τὸ νεῖκος δ' οὐκ ἐν ἀργύρου λαβῇ  
ἔλυσεν, ἀλλὰ πολλὰ γίγνεται πάρος  
πесήματ' ἀνδρῶν κάπολακτισμοὶ βίου.

(Ciertamente, no es por medio de testigos como juzga Ares estas cosas; y no se pone término a la querrela con empuñadura de plata, sino que, antes, muchas veces, resultan caídas de varones, privación de la vida.)

de los males que se aproximan, celebra. En cambio, el público habría podido interpretar el peán según un escenario performativo diferente del victorioso: el militar<sup>43</sup>. Efectivamente, los ruegos de las Danaides para propiciar la continuidad de la buena fortuna de Argos son pedidos apotropaicos para el público, que conoce el mal que se avecina. Por eso, el género acerca expectativas que van más allá de la razón obvia por la que ha sido evocado. La interacción busca crear una discordancia entre los ideales del género y lo que la audiencia es capaz de percibir. De este modo, los espectadores experimentan una disociación entre el sentido de la vista y el auditivo: ven un acto de celebración, pero escuchan todos los males que se concretarán a partir de la buena noticia. La ironía reside en este curioso ensamble estético en el que lo que se ve no se corresponde con lo que se oye.

### **3. Recurso dramático: género invertido. Cambio de tono y posición neurálgica**

La forma tradicional del peán (normalmente cantado por un coro de jóvenes hombres representando a su ciudad en honor a Apolo) fue usada libremente por los trágicos para ajustarse a las demandas de un contexto particular que puede corresponderse poco con las características típicas del culto real. Por ello, Swift (2010: 71) sostiene que la tragedia suele evocar al peán simplemente porque el contexto resulta apropiado: “in these cases the paian confirms the emotional tone of the on-stage action: the paian represents a religiously and socially correct response to certain situations, which we see mirrored in the world of the play”.

La oda central de *Suplicantes* está perfectamente adecuada a la ocasión: la buena noticia no solo incita a la celebración de la circunstancia, sino que requiere de un acto de ponderación del benefactor y de una ceremonia formal que permita plasmar la reciente integración de los advenedizos a la comunidad. La ejecución de una oda coral que interacciona con el peán cumple con ambas condiciones.

---

<sup>43</sup> Rutherford (2001: 42) indica que los peanes se entonaban en contextos militares tanto antes como después de las batallas. Pero el autor señala también que un tema relacionado que se encuentra en algunos peanes es la celebración de la paz doméstica y civil (2001: 37).

Asimismo, el contrasentido propio del género, que alterna entre el beneficio y la pérdida, el éxito y la caída, la esperanza y el temor, lo convierte en el oportuno para lograr un efecto irónico. La particularidad paradójica del peán pone al servicio del dramaturgo la posibilidad de la inversión genérica. Durante la *performance* de la oda central, la fiesta es central y la disipación del mal es accesoria; tras su ejecución, lo episódico se convierte en fundamental, pues la desgracia supera a la victoria. Así, el ocaso es más intenso tras la experiencia del apogeo.

Por lo expuesto, puede comprenderse que la riqueza dramática de la oda adquiera mayor trascendencia gracias a su posición en la obra, más que a su contenido. La oda central se encuentra incrustada entre dos brevísimas pero fundamentales escenas, decisivas en el destino de las protagonistas. Ambos son sucesos *off-stage* reportados por Dánao, a la manera de un discurso de mensajero (602). En el primer discurso (600-624), el padre de las jóvenes llega por primera vez de la ciudadela con noticias favorables, confirmando su recepción en calidad de metecos (609). La oda, inmediatamente posterior a la novedad, comprende el único momento de absoluta calma y felicidad de las protagonistas: 84 versos de 1073, que componen la totalidad de la tragedia. Este primer cambio de suerte, constituido por el tránsito del estado de infelicidad al de felicidad, se cristaliza en un canto dedicado al salvador en el plano humano, el pueblo de Argos. Pero, inmediatamente después de esta *performance*, otro discurso de Dánao (710 y ss.) anuncia palabras “nuevas e inesperadas” (712) que confirman la posición medular de la oda. Desde su “atalaya de suplicante” (613), el anciano describe con sumo detalle el avistamiento del perseguidor: desde el mar, los primos de las jóvenes se acercan a la costa. El anuncio extendido sesga abruptamente el impacto positivo de la primera noticia: a pesar de la certeza del resguardo legal, la aproximación de los egipcios se apropia de los sentimientos de las Danaides y el temor socava la posibilidad de la calma. Esta segunda noticia hará recuperar aquellos mismos sentimientos y sensaciones que las protagonistas manifestaran en la oda inicial en un nuevo canto, la cuarta oda (773-823).

Los versos 600 a 733 integran el foco neurálgico de la tragedia, en el que la oda central funciona como pivote de una fugaz cadena de sucesos. La mejor y la peor noticia para las protagonistas resultan el marco de

este momento coyuntural. Antes de la oda, un mensaje que involucra al salvador; después, uno que involucra al perseguidor. De este modo, la infelicidad-felicidad-nueva infelicidad entorpece el devenir de la acción de una manera única. Tras el canto, se instala una nueva preocupación para las protagonistas. En poco más de cien versos, la tragedia explota las relaciones entre los espacios *offstage* (ciudadela, mar) y *onstage*, demostrando una composición estudiada del drama, suscitada por la movilización de las pasiones de las Danaides<sup>44</sup>.

Por otro lado, la oda instaura un cambio de tono respecto de las dos odas precedentes (1-175; 524-599) y genera una renovación. El drama parece oxigenarse y vivificarse en este canto que se monta como una “válvula de escape” ante la asfixia producida por el temor, la angustia y la desesperación. El nuevo tono se vincula estrechamente con el género aludido: el peán propone una transformación radical, que se hace visible si se analiza a la luz de la primera oda. La oda inicial constituye el pedido, la central es la respuesta a su concesión; la amenaza es reemplazada por el agradecimiento; la premeditación, por la espontaneidad; la agitación, por el sosiego; la blasfemia, por la *eufemía*; la honra a los dioses, por la honra a los hombres; el egocentrismo, por el interés en el beneficio ajeno; la obstinación con el pasado, por la reivindicación del futuro; el deseo de muerte, por el deseo vida; el treno por el peán. Sin embargo, el espectador desconoce que este cambio drástico impulsado por el estado de felicidad es sumamente efímero. La interacción genérica, por lo tanto, agrega un valor doble a la composición: ironía y sorpresa.

En este ejemplo de interacción genérica sostenida, el género actúa como filtro significativo para comprender el sentido de la acción. Lejos de ser una simple alusión pasajera, el canto está compuesto para que el espectador lo atesore, evoque y pondere durante el resto de la pieza. No solo concluye una parte de la tragedia, consumando el problema inicial

---

<sup>44</sup> Si bien la obra se ajusta al principio de “inmovilidad escénica”, tal como en otras obras esquileas en las que esto mismo ocurre, otros recursos suplen la carencia de movimiento en el escenario. En este caso, el drama propone un vaivén constante en los sentimientos de las protagonistas, del miedo y la inquietud al regocijo y la calma, que hacen olvidar el hecho de que las Danaides mantengan la misma actitud de súplica hasta el final, sin abandonar los altares ni producir ninguna modificación en el espacio escénico.

alrededor del tema del asilo y el dilema de Pelasgo, sino que engarza sus asociaciones y funciones genéricas con nuevos temas de la tragedia, inaugurándolos. De este modo, bodas y guerra sustituyen al conflicto por el refugio político, aunque la coyuntura continúe siendo la vulnerabilidad de las Danaides.

Indudablemente, la apreciación de la oda central a partir de la interacción genérica con el peán muestra que la lírica habilita el acceso a una mirada amplia, que abarca la percepción limitada de los acontecimientos de las protagonistas y la vasta comprensión del espectador, sin reducir la posibilidad del desconcierto, gracias a la sabia manipulación de los tiempos dramáticos.

## BIBLIOGRAFÍA

Athanassaki, L. & Bowie, E. (eds.) (2011). *Archaic and Classical Choral Song*, Berlin/Boston: De Gruyter.

Austin, J. L. (1962, 1975). *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.

Bacon, H. H. (1994/5). The Chorus in Greek Life and Drama. En *ARION* 3 (1). Boston, pp. 6-24.

Bierl, A. (2009) Introduction. The Choral Dance and Song as Ritual Action: A New Perspective. Introductory Thoughts, Performativity, and the Twofold Composition of the Chorus. En *Ritual and Performativity. The Chorus in Old Comedy*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

Billings, J.- Budelmann, F.-. Macintosh, F. (2013). *Choruses. Ancient and Modern*, Oxford: Oxford University Press.

Blackie, J. S. (1850, 2007). *The Lyrical Dramas of Aeschylus*. USA: Kessinger Publishing.

Calame, C. (1994/5). From Choral Poetry to Tragic Stasimon: The Enactment of Women's Song. En *ARION* 3 (1), pp. 136-154.

----- (1996). *Choruses of Ancient Women in Greece: Their Morphology, Religious Roles and Social Functions*, Lanham: Rowman & Littlefield.

Costa, C. D. N. (1962). Plots and Politics in Aeschylus. En *G&R* 9 (1), pp. 22-34.

Crotty, K. (1982). *Song and Action: The Victory Odes of Pindar*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Dupont-Roc, R. et Lallot, J. (1980). *Aristote. La Poétique. Texte, traduction, notes*. Paris: Éditions du Seuil.



- Finley, J. H. (1972). The Suppliants. En McCall (ed.) *Aeschylus; A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, pp. 63-72.
- Furley, W. – Bremer, J. M. (2001). *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period. I. The Text in Translation*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gagné, R. – Govers Hopman, M. (2013). *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gantz, T. (1978). Love and death in the *Suppliants* of Aeschylus. En *Phoenix* XXXII, pp. 279-287.
- Garvie, A. (1969). *Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Golder, H. (1994/5). Preface En *ARION* 3 (1), pp. 1-5.
- Herington, C. J. (1985). *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley: University of California Press.
- Kitto, H. D. F. (1939). *Greek Tragedy. A Literary Study*. London: Methuen.
- (2011). *Greek Tragedy: a Literary Study (revised); with a foreword by Edith Hall*. Oxon (reproducción de la tercera edición de 1961): Routledge classics.
- Kranz, W. (1933). *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin.
- Liddel, H. G. – Scott, R. (1996). *Greek- English Lexicon with a Revised Supplement*. Oxford: Clarendon Press.
- Lloyd Jones, H. (1964). The *Supplikes* of Aeschylus: The New Date and Old Problems. En *Ant.Class.* 33, pp. 356-374.
- (1983). The *Suppliants* of Aeschylus. En SEGAL E. (ed.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, pp. 46-56.
- Lobel, E. – Wegener, E. P. – Roberts, C. H. (1952). *The Oxyrinchus Papyri*. Part XX (Nºs. 2245-2287). London: Egypt Exploration Society.
- Lomiento, L. (2008). Il canto di ingresso del coro nelle 'Supplici' di Eschilo (vv. 40-175): colometria antica e considerazioni sul rapporto tra composizione ritmico-metrica e nuclei tematici. En *Lexis* 26, pp. 47-77.
- Nagy, G. (1990). *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Papadopoulou, Th. (2011). *Aeschylus: Suppliants*. London-New York: Bristol Classical Press.
- Robertson, H. G. (1939). Legal Expressions and Ideas of Justice in Aeschylus. En *CPh* 34 (3), pp. 209-219.

- Rutherford, I. (2001). *Pindar's Paeans. A reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford: Oxford University Press.
- Sommerstein, A. H. (2008). *Aeschylus. Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*. Cambridge, Massachusetts, London: Loeb.
- Swift, L. (2010). *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Torrano, J. (2009). *Ésquilo. Tragedias. Os persas, Os sete contra Tebas, As suplicantes, Prometeu cadeiro*. São Paulo: Iluminuras.
- Webster, T. B. (1970). *The Greek Chorus*. London: Methuen.
- Zeitlin, F. I. (1992). Playing the Other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek drama. En Winkler, J.- Zeitlin, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, pp. 63-96.

## ENEAS, EROE POLIEDRICO

**Pier Angelo Perotti**

Vercelli (Italia)

pier.ang.perotti@alice.it

### Resumen

La tradicional división de la Eneida en dos partes, la 'odiseica' y la 'iliádica', es aproximada, porque en ciertos aspectos también la segunda mitad del poema virgiliano corresponde a la segunda parte de *Odisea*. Por otra parte, los primeros seis libros constituyen un *nostos*, si bien singular, tal como el poema griego. En lo que se refiere a la novedad de Eneas respecto de los héroes homéricos, me animo a señalar que aquel es una especie de híbrido de al menos tres personajes homéricos: Odiseo, Héctor y Aquiles. Del primero replica el viaje hacia la patria, del segundo la defensa de la familia y de su tierra, del último la venganza contra el asesino del joven amigo (respectivamente, Patroclo y Palante). De esto se concluye que el Eneas virgiliano es un personaje, por así decirlo, poliédrico, es decir, una especie de feliz amalgama de héroes precedentes.

**Palabras clave:** Eneas – Eneida – Odiseo – Héctor – Aquiles.

### Abstract

The traditional partition of the Aeneid in two parts –the 'odysseic' and the 'iliadic'– is approximate because in certain ways the second half of the virgilian poem corresponds to the second part of the Odyssey itself. Furthermore, the first six books are a *nostos*, although a particular one, just like its greek model. About the main novelty Aeneas brings as a character, it is my opinion that he is some kind of a hybrid made of, at least, three homeric characters: Odysseus, Hector and Achilles. He resembles the first of these in his travel to the homeland, the second, in

the defense of his family and country and the third, in the revenge for the death of his young friend (Patroclus and Pallas). Therefore, the virgilian Aeneas is, in way, a poliedric character, a good mixture of previous heroes.

**Keywords:** Aeneas – Aeneid – Odysseus – Hector – Achilles.

1. È opinione comune che l'*Eneide* sia una sorta di sintesi dei poemi omerici, data la sua bipartizione tra il viaggio di Enea (corrispondente all'*Odissea*) e le battaglie per il suo insediamento nel Lazio (affine all'*Iliade*)<sup>1</sup>. Ritengo che tale punto di vista, per quanto universalmente riconosciuto, sia in certo senso incompleto.

Va innanzitutto osservato che soltanto l'*Iliade* è un poema epico *stricto sensu*, se per 'epico' s'intende il racconto di eventi bellici, invece sostanzialmente assenti nell'altro poema omerico, che appartiene al genere dei *nóstoi*: infatti l'argomento fondamentale è il viaggio di ritorno di Odisseo a Itaca. Ma il poema è bipartito abbastanza nettamente tra il *nóstos* effettivo (libri 1-12) e la lotta dell'eroe per riconquistare il suo regno, nonché la sposa Penelope (libri 13-24); tuttavia i primi quattro libri –la cosiddetta 'Telemachia'– sono, diciamo così, avulsi dal contesto dell'opera, dato che vi si tratta della ricerca di notizie del padre ad opera di Telemaco: ecco perché una parte non irrilevante degli studiosi li considera spuri, ovvero un'aggiunta all'argomento principale, forse

---

<sup>1</sup> Cf. Macr. Sat. 5, 2, 6: *Iam vero 'Aeneis' ipsa nonne ab Homero sibi mutuata est errorem primum ex Odyssea, deinde ex Iliade pugnās?* (cf. anche Serv. ad Aen. 7, 1): vd. per es. Garbarino (1997<sup>2</sup>: II, 359-360): «La straordinaria complessità dell'opera –motivo non ultimo di una gestazione ed attuazione così lunghe e laboriose– era avvertita già dagli antichi, i quali consideravano il poema corrispondente ed equivalente da solo ad entrambi i poemi omerici. Questa equivalenza rispetto al grande modello con cui Virgilio si confronta s'individua in una sorta di riduzione e concentrazione dell'*Iliade* e dell'*Odissea* nei dodici libri dell'*Eneide*: i primi sei costituiscono la cosiddetta parte 'odisséica', in quanto raccontano il viaggio dell'eroe protagonista, reduce da Troia distrutta come Odisseo nell'*Odissea*; mentre la seconda èade (libri 7-12) è detta 'iliadica' poiché ha per argomento, come l'*Iliade*, la guerra fra due popoli (Greci e Troiani nel poema omerico, Troiani e Latini in quello virgiliano)».

Un analogo processo di sintesi –pur con tutte le ovvie differenze– potrebbe essere stato utilizzato dal poeta nelle *Georgiche*: cf. Bayet (1955: 9–18).

dovuta all'esigenza di equiparare l'estensione della prima parte a quella della seconda<sup>2</sup>. Comunque l'*Odissea* va suddivisa più opportunamente in tre segmenti: libri 1-4 ('*Telemachia*'); 5-12 (*nóstos* vero e proprio); 12-24 (lotta contro i proci).

2. Anche l'*Eneide*, com'è noto, è un poema bipartito, ancor più nettamente dell'*Odissea*, come risulta pure dalla duplice invocazione alla Musa: dopo quella canonica all'esordio del poema (1. 1 ss.), ne abbiamo un'altra poco dopo l'inizio della seconda esade (7. 37 ss.), con cui è indicato chiaramente un diverso argomento.

Ma la tradizionale bipartizione mi pare alquanto approssimativa, perché in realtà il poema virgiliano comprende altre parti –in qualche modo autonome– inserite all'interno della prima esade: l'*'Iliupersis'* (libro II)<sup>3</sup>, la 'tragedia' di Didone<sup>4</sup> (libro IV), la '*nékyia*' (libro VI, corrispondente all'11 dell'*Odissea*). A questo proposito, vorrei rilevare che l'*'Iliupersis'* virgiliana ha almeno due appendici: la testimonianza di Andromaca (3, 321 ss.) e ancor più quella di Deifobo (6, 511 ss.), che completano la narrazione degli eventi relativi alla fine di Troia. Considerato che nella macrosequenza della caduta della città frigia la prospettiva del racconto è soggettiva –ossia riguarda avvenimenti dei quali è testimone o protagonista lo stesso narratore Enea–, i fatti ai quali non è presente non possono essere descritti da lui; ma, grazie all'accorgimento delle suddette narrazioni *a posteriori*, al poeta è possibile integrare l'esposizione con vicende utili a completare il quadro narrativo di quell'ultima notte.

Sono convinto che la fonte principale dell'*Eneide* sia l'*Odissea*, per quanto il poeta abbia tratto ispirazione, per il suo poema, anche da altre opere, greche e latine (soprattutto la *Medea* di Euripide, ma anche Apollonio Rodio, per la vicenda di Didone; forse l'*'Iliupersis'* di Arctino di

---

<sup>2</sup> Infatti i primi dodici libri dell'*Odissea* contano poco più di 6.200 versi, e i secondi dodici circa 5.900; ma senza la "*Telemachia*", la prima parte si ridurrebbe a poco meno di 4.000 versi, una sproporzione forse sgradita ai poeti e ai grammatici antichi, perlopiù sensibili alla simmetria anche formale delle opere poetiche: la mia, naturalmente, è una mera ipotesi.

<sup>3</sup> Per l'elenco dei caduti durante l'*'Iliupersis'* dell'*Eneide*, cf. Mazzocchi (2000: 315-333).

<sup>4</sup> Cf. Perotti (1990: 238-243).

Mileto o di Lesche di Mitilene<sup>5</sup> per il II libro; inoltre il *Bellum Poenicum* di Nevio, gli *Annales* di Ennio e le *Origines* di Catone, etc.). È comunque innegabile che una parte consistente della metà più propriamente epica del poema, vale a dire quella relativa alle battaglie per l'insediamento di Enea nel Lazio, sia stata ricavata dall'*Iliade* (cf. n. 1): ricordiamo in particolare i parallelismi comunemente proposti tra Patroclo e Pallante, Ettore e Turno (entrambi uccisi dal rispettivo avversario), Achille ed Enea (entrambi trionfatori finali). *Nulla quaestio* sul primo accostamento: è indubbio che i giovani eroi dei due poemi, entrambi uccisi in combattimento dal campione del popolo alla fine soccombente, sono perfettamente corrispondenti, e che dunque per il personaggio di Pallante Virgilio si ispirò ampiamente al Patroclo omerico. Più incerta o discutibile la corrispondenza tra le altre due coppie di eroi: a questo proposito è illuminante una frase della profezia della sibilla cumana circa il futuro di Enea (6, 88-90a):

non Simois tibi nec Xanthus nec Dorica castra  
defuerint; alius Latio iam partus Achilles,  
natus et ipse dea.

Come si vede, Turno, il nuovo nemico di Enea, è assimilato dalla sibilla al greco Achille, e il campo rutulo è equiparato a quello dei Greci davanti a Troia. Il paragone risulta a prima vista improprio, in quanto nel poema virgiliano proprio Enea sembra corrispondere al Pelide, in particolare perché pare essere un invasore e perché uccide in duello il più forte dei nemici, dopo avergli visto indosso il balteo di Pallante (corrispondente alle armi di Achille, indossate da Patroclo, tolte da Ettore al cadavere e di cui egli stesso si era rivestito: *Il.* 17. 125 e 193 ss.). Parrebbe dunque di rilevare un'incongruenza tra la figura di Enea quale risulta dal complesso del poema e le parole della profetessa: ma lo è davvero?

La questione fu da me già affrontata oltre vent'anni or sono in una breve nota<sup>6</sup>, che concludevo con queste parole:

---

<sup>5</sup> Incerta è la paternità di questo poema, per noi perduto: cf. per es. Del Corno (1995<sup>2</sup>: 68).

<sup>6</sup> Perotti (1991: 195-198, § 4).

«La spiegazione più semplice e meno elaborata, che è anche la più ovvia, quella che già Servio aveva proposto (forse senza troppe elucubrazioni, o forse secondo queste stesse mie considerazioni), sembra dunque essere la più verosimile e corretta: i Dorica castra sono l'esercito dei Rutuli, e l'*alius* Achilles è Turno».

Sul punto ritorneremo *infra*, § 5.

3. In ogni caso, il virgiliano Enea è assai più complesso dell'omerico Achille, che è il prototipo dell'eroe vittorioso e sprezzante, la cui personalità si fonda soprattutto, o quasi esclusivamente, sulla forza, con qualche raro momento di umanità (per es. il suo pianto per la perdita di Briseide, *Il.* 1. 348b ss., o quello sul cadavere di Patroclo, 18. 316 ss.); l'Anchisiade è invece per così dire la fusione di caratteristiche differenti: egli corrisponde di volta in volta ad Achille per la sua vittoria finale, a Ettore per la *pietas* –in quanto difensore della patria, protettore dei familiari e salvatore dei Penati, nonché celebrante degli onori funebri a defunti–, a Odisseo per il viaggio, addirittura a Paride per i rapporti amorosi con Didone e il 'furto' di Lavinia, promessa sposa di Turno<sup>7</sup>, per non parlare di Giasone (cf. *supra*, § 2). Di tutte queste sfaccettature del personaggio ce n'è una che merita un'attenzione particolare: l'affinità con Odisseo.

La somiglianza più evidente consiste nel viaggio dei due eroi: alcune tappe dell'itinerario di Enea sono chiaramente mutate dall'*Odissea*: lo sbarco nella terra dei ciclopi, con l'aggiunta, o meglio innovazione, del racconto di Achemenide (*Aen.* 3. 568 ss.), il riferimento a Scilla e Cariddi (3. 420 ss.) e alle sirene (5. 864 ss.), e pure la *nékyia* (libro 6), etc. Ma quello di Odisseo è un *nóstos*, ossia sono narrate le sue peregrinazioni per ritornare in patria, mentre quello di Enea pare un viaggio alla ricerca di una nuova terra in cui insediarsi. Infatti, comunemente il viaggio di Odisseo e quello di Enea sono considerati differenti: un *nóstos* il primo, un viaggio di ricerca di una nuova patria il secondo<sup>8</sup>; eppure anche quello

<sup>7</sup> Cf. la definizione spregiativa *ille Paris* usata da Iarba (*Aen.* 4. 215), e le parole della regina Amata in riferimento a Enea: *at non sic Phrygius penetrat Lacedaemona pastor, / Ledaeamque Helenam Troianas vexit ad urbes?* (7. 363-364).

<sup>8</sup> Cf. per es. Garbarino (1997<sup>2</sup>: 360): «il suo [*scil.* di Enea] viaggio ha sì, come quello di Odisseo, il suo punto di partenza in Troia distrutta, ma non è, come quello dell'eroe

di Enea è un *nóstos* –per quanto mascherato– come cercherò di chiarire. Il principe troiano potrebbe sembrare un ‘ecista’, proprio come Antenore (1. 242 ss.), Idomeneo (3. 400 ss.), Diomede (8. 9 ss.; 11, 226 ss.), in certo senso Eleno (3. 333 ss.), Troiani o Greci emigrati dalla patria d’origine e fondatori di nuove città: anch’egli fugge da Troia e, dopo varie peripezie, s’insedia nel Lazio, dove darà origine alla progenie da cui discenderanno i Romani.

La prima metà dell’*Eneide* «può essere assimilata al genere dei *nòstoi* grazie a un ingegnoso espediente poetico e mitologico, attuato per giustificare la fatale missione di Enea, e poi di Roma»<sup>9</sup>, incentrato sulla celebre frase del responso di Anio, sacerdote di Apollo e re di Delo (3. 80 ss.), che consiglia ai Troiani di cercare l’‘antica madre’, la terra d’origine della stirpe: *antiquam exquirite matrem* (3. 96b). Il suggerimento viene frainteso, perché uno dei loro capostipiti, Teucro, era originario di Creta, donde era migrato a Troia (3. 104 ss.), ma la pestilenza che li colpisce nell’isola induce il padre Anchise a proporre di tornare a Delo per ottenere un responso più chiaro; senonché, durante la notte a Enea appaiono in sogno i Penati frigi, che correggono il suo equivoco, indicandogli la vera meta, l’Esperia, vale a dire l’Italia, da cui era partito un altro loro antenato, Dardano (3. 147 ss.). In tal modo lo sbarco di Enea e dei Troiani sulle coste del Lazio non riveste l’aspetto di invasione di una terra altrui, ma piuttosto costituisce il recupero dell’originaria patria degli avi: grazie a questo accorgimento Enea corrisponde non all’aggressore Achille, ma al reduce Odisseo, e dunque non sarebbe un usurpatore, ma il legittimo successore dei suoi progenitori italici, alla cui terra *ritorna*, rioccupando il regno che gli spetta.

Naturalmente, come corollario del *nóstos* di Enea, che col suo ritorno nell’antica patria chiude questo cerchio fatale, deriva l’origine italica della *gens Iulia*, cui apparteneva, per adozione, lo stesso Ottaviano, patrono e amico di Virgilio; insomma, con questo *escamotage* si colgono due opportunità, tra loro connesse: si respinge l’accusa di occupazione di terre altrui nei confronti dei Romani discendenti dei Troiani, e si

---

omerico, un ritorno in patria, bensì l’avventurosa e travagliata ricerca di una sede ove l’antico regno troiano rivivrà in una nuova città destinata a dominare il mondo».

<sup>9</sup> Perotti (2002 b: I, 412-423, § 3).



legittima –anche grazie all'unione dell'eroe (egli pure remotamente indigeno) con una donna autoctona, Lavinia– la discendenza comune ai due popoli.

Un altro elemento che accomuna Odisseo ed Enea è costituito dai rispettivi figli: Telemaco, in assenza del padre lontano, ne fa in qualche modo le veci, ossia è il reggente del regno, e, oltre a recarsi a Pilo e a Sparta in cerca di sue notizie, dopo il ritorno del re a Itaca collabora attivamente con lui per riprendere il potere e punire i proci, come dire che è il suo braccio destro nella seconda parte del poema; analoga la condizione di Iulo, che nella seconda esade dell'*Eneide* è al fianco del padre e partecipa alla guerra, e inoltre, durante il viaggio di Enea presso gli Etruschi per sollecitarne l'aiuto (8. 547 ss.), lo sostituisce come luogotenente, o re (cf. 9. 223: *regem*). Addirittura, per consentire la partecipazione di Iulo alle operazioni militari, il poeta lo fa crescere "prodigiosamente", con un'evidente incongruenza o anacronismo: quello che durante la fuga da Troia e il soggiorno a Cartagine era un bimbetto di pochi anni, poco dopo è un giovane che, oltre a partecipare al carosello ippico dei coetanei troiani (5. 545 ss.), si segnala per azioni di vario genere, anche militari, nel corso del poema<sup>10</sup>. Si può dunque ritenere che il corrispondente di Iulo –se a un personaggio omerico Virgilio si è per lui ispirato– sia Telemaco (così come Enea è in gran parte rifatto su Odisseo), e non certamente Neottolemo o Pirro, che nell'*Iliade* non compare mai, e comunque vi è citato una sola volta (19. 327).

Perfino Caieta, già nutrice di Enea (*Aen.* 7. 1-4), potrebbe essere una reminiscenza dell'omerica Euriclea, antica balia di Odisseo, che riconosce il suo re grazie alla cicatrice di una vecchia ferita alla coscia infertagli in gioventù dai denti di un cinghiale (*Od.* 19. 392 ss.). Virgilio arricchisce il mero richiamo alla nutrice con il riferimento eziologico al luogo in cui essa morì, Gaeta, così come il trombettiere Miseno e il nocchiero Palinuro danno nome ai rispettivi promontori. Ma a questi due compagni di Enea e alle loro vicende estreme sono dedicate sequenze piuttosto ampie (6. 160-174 e 212-235 a Miseno; 6. 337-383 a Palinuro), mentre a Caieta è riservato soltanto un 'epitafio' di quattro versi –che formano una

---

<sup>10</sup> Per questa e altre osservazioni circa la presenza di Iulo nell'*Eneide*, cf. Perotti (2002: § 7).

sorta di cerniera tra le due esadi–, perché la sua morte non è tragica come quella dei due uomini; e tuttavia il poeta non rinuncia a ricordarla, non solo per la ragione eziologica cui ho accennato, ma anche come elemento di *pietas* dell'eroe, che prova affetto non solo per i suoi familiari ma anche per la balia della sua infanzia, e forse anche, ripeto, come riecheggiamento del personaggio di Euriclea.

Per quanto non sia decisivo per illustrare le affinità e le differenze tra i due eroi, anche il rapporto di Odisseo con le donne è nettamente contrastante rispetto a quello di Enea. La sposa del primo, Penelope, è addolorata per la lontananza o forse la morte del marito (cf. per es. *Od.* 23. 15: τίπτε με λωβεύεις πολυπενθέα θυμὸν ἔχουσας, “perché beffarmi, mentre il mio cuore è tutto uno strazio”<sup>11</sup>), ed è fedele a lui, che non lo è altrettanto alla moglie –almeno fisicamente, se non nell'animo–, tanto che si lascia irretire da Circe (10. 347: καὶ τότε ἔγὼ Κίρκης ἐπέβην περικαλλέος εὐνῆς “allora solo di Circe salii il letto bellissimo”; 10. 480: αὐτὰρ ἐγὼ Κίρκης ἐπιβὰς περικαλλέος εὐνῆς “ma io, salito di Circe il letto bellissimo”; etc.), per quanto dopo il ritorno, riconosciuto da Penelope, sia vinto dalla commozione per aver ritrovato la sua fedele sposa (23. 231-232: ὥς φάτο, τῷ δ' ἔτι μᾶλλον ὕφ' ἥμερον ὦρσε γόοιο κλαῖε δ' ἔχων ἄλοχον θυμαρέα, κεδνὰ ἰδυῖαν. “Così disse [Penelope], e a lui venne più grande la voglia del pianto; / piangeva, tenendosi stretta la sposa dolce al cuore, fedele”)<sup>12</sup>.

Enea arriva a rischiare la vita per mettere in salvo la sposa Creusa, andando alla sua ricerca nella città in fiamme e invasa dai Greci, e in tal modo dimostra l'affetto che a lei lo lega: ne sono prova le sue lacrime quando gli si presenta il fantasma della donna, che egli tenta di trattenere (2. 790 ss.):

haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa volentem  
dicere deseruit, tenuisque recessit in auras.

<sup>11</sup> La traduzione di questo verso e dei successivi è di Calzecchi Onesti (1963: *ad loc.*).

<sup>12</sup> Diverso è il caso della ninfa Calipso, che trattiene presso di sé l'eroe contro la sua volontà; e comunque egli accetta il rapporto amoroso con lei: cf. 5. 119-120: οἷ τε θεαῖσ' ἀγάσθε παρ' ἀνδράσιν εὐνάζεσθαι ἄμφοδίνην, ἣν τίς τε φίλον ποιήσεται ἀκοίτην. “[o dèi], voi che invidiate alle dee di stendersi accanto ai mortali / palesemente, se una si trova un caro marito”.

ter conatus ibi collo dare bracchia circum;  
ter frustra comprensa manus effugit imago  
[...].

Dunque la condizione personale del troiano è ben diversa da quella di Odisseo, che è per così dire colpevole di adulterio nei confronti della moglie che ne attende fiduciosa il ritorno a casa; invece Enea, al momento della vicenda amorosa con Didone, è ormai vedovo, cioè libero da vincoli coniugali, e perciò non commette adulterio: soltanto la regina si sente fedifraga –e infatti se ne accusa e se ne pente: *non servata fides cineri promissa Sychaeo*<sup>13</sup> (4. 552)–, ma questa concezione è collegata con la mentalità degli antichi a proposito dei rapporti asimmetrici tra i coniugi, che si potrebbe riassumere con una forma di maschilismo.

Comunque, dissimile è l'approccio dei due poeti pure in relazione a questi due eroi: non vi è dubbio che Virgilio, anche in conseguenza della diversa epoca in cui visse e scrisse (ma non meno a causa della sua squisita sensibilità poetica e morale), tratti il suo personaggio con un taglio ben differente da quello di Omero per Odisseo.

4. Si potrebbe peraltro obiettare che Virgilio –soprattutto attraverso le parole di Enea– sembra nutrire una forte avversione per i Greci in genere e segnatamente per Ulisse, definito *durus* (2. 7), *pellax* (2. 90), *scelerum inventor* (2. 164), *dirus* (2. 261 e 762), *saevus* (3. 273), *hortator scelerum* (6. 529), *fandi fictor* (9. 602); cf. anche *sic notus Ulixes?* (2. 44) e *semper Ulixes / criminibus terrere novis* (2. 97-98)<sup>14</sup>. Se dunque si devono accostare le vicende dell'Odisseo omerico con quelle del virgiliano Enea, come ha potuto il poeta conciliare la figura dello spietato, sleale greco con quella del suo eroe contraddistinto dalla *pietas*, il cui carattere è diametralmente opposto a quello di Ulisse?

Ebbene, ritengo che questa osservazione, anziché inficiare la mia tesi circa la corrispondenza tra i due eroi, la corrobori.

Innanzitutto, va rilevato che il poeta manifesta ostilità per il Laerziade quando perseguita i Troiani; e infatti la maggioranza dei

---

<sup>13</sup> La frase è parafrasata, per non dire tradotta, da Dante in *Inf.* V, 61-62: «colei che s'ancise amorosa, / e *ruppe fede al cener di Sicheo*» [il corsivo è mio].

<sup>14</sup> Cf. Perotti (1998-1999: 106-121, § 3); anche Perotti (2003: 15-31, § 6).

termini oltraggiosi contro di lui si trova nell'*lliupersis* del II libro (e uno anche nella seconda appendice alla stessa, 6. 529: cf. § 2), mentre presumibilmente lo apprezza per la sua abilità e astuzia durante le peregrinazioni e dopo il ritorno in patria, argomenti ovviamente non trattati nell'*Eneide*, ma che risultano indirettamente dall'ispirazione che ne trae per il suo poema. In secondo luogo, Virgilio ha mutuato da Omero avventure di viaggio e vicende di lotta contro gli usurpatori per mettere in evidenza il modo diverso di affrontarle da parte di Enea: in altre parole, il poeta latino ha lasciato pressoché immutata la sostanza degli eventi, modificando però fundamentalmente l'approccio del suo eroe alle varie vicissitudini e adattandolo al carattere del personaggio, e segnatamente alla sua *pietas*, facendone in tal modo un protagonista affatto nuovo, del quale è difficile riconoscere la reminiscenza omerica. Credo trattarsi di un accorgimento consistente nell'innestare sulla stessa base un soggetto dalle caratteristiche opposte rispetto a quello richiamato. Ne risulta, quasi per antifrasi, una censura a Odisseo, basata sul comportamento opposto dei due eroi di fronte a fatti simili, censura che, ancor più delle definizioni infamanti qui sopra citate, vale a delineare la falsità, la slealtà e l'empietà dell'eroe greco, da estendersi agli altri individui dello stesso popolo, nei confronti dei quali sembra avere un evidente risentimento.

Credo di poter affermare che per il suo poema, che pure è agevolmente ripartibile in due esadi di estensione quasi uguale ma di differente argomento (la prima narra il viaggio, o piuttosto *nóstos* [cf. § 3] di Enea e dei suoi, la seconda descrive le battaglie nel Lazio fra Troiani e Rutuli)<sup>15</sup>, Virgilio si ispirò principalmente all'*Odissea*, ad eccezione dell'introduzione di personaggi (per es. Patroclo ~ Pallante) e di episodi (per es. la descrizione dello scudo di Achille e di quello di Enea<sup>16</sup>) che egli,

---

<sup>15</sup> Tra gli elementi che scindono nettamente le due parti dell'*Eneide*, ricordiamo il fatto che nella prima èsade non è mai citato Turno, il coprotagonista della seconda, quasi che Virgilio avesse trattato le due metà del suo poema come due opere indipendenti, collegate soltanto dalla comune presenza del protagonista Enea.

<sup>16</sup> Si deve tuttavia rilevare che del brano omerico (*Il.* 18. 478 ss.) –poi pedestremente imitato nello *Scutum* pseudo-esiodeo– Virgilio ha ripreso soltanto l'idea generale, perché mentre sullo scudo forgiato da Efesto per Achille sono rappresentati l'universo e la vita nei suoi svariati aspetti, in quello fabbricato da Vulcano per Enea sono raffigurati

amante della pace e non particolarmente incline a trattare eventi bellici (cf. per es. *ecl.* 6. 1 ss.), in qualche misura mutuò dall'*Illiade*, e forse da altri poemi per noi perduti. Quest'ultima corrispondenza potrebbe sembrare confermata dalle parole del celebre distico di Properzio (2. 34, 65-66) *cedite Romani scriptores, cedite Grai! / nescio quid maius nascitur Illiade*, circa del 25 a. C., con cui è preannunciato il poema appena iniziato (Donato, *uita Verg.* 30: *Aeneidos vixdum coeptae*); ma considerando che Virgilio avrebbe letto soltanto molto più tardi dinanzi a Ottaviano i primi libri della nuova opera, ossia il II, il IV e il VI (*ibid.* 32: *multo post perfectaque demum materia tres omnino libros recitavit, secundum, quartum, sextum*), ne risulta che Properzio, quando scrisse questi versi, non conoscesse pressoché nulla del poema virgiliano in embrione, e, se anche ne avesse avuta qualche anticipazione, essa sarebbe stata relativa alla prima esade, quella comunemente definita 'odissiaca': se ne può perciò dedurre che il paragone tra il nuovo poema e l'*Illiade* debba essere inteso nel senso generico di capolavoro, in quanto questa era certamente la più famosa e apprezzata opera epica, il poema bellico per antonomasia, ai tempi dei due poeti latini. Il riferimento all'*Illiade* non sembra dunque riferirsi all'argomento della seconda esade dell'*Eneide* –in quel momento ancora *in fieri*–, ma indicare semplicemente un'eccellenza della letteratura epica.

5. Si può rilevare che perfino la struttura complessiva della parte cosiddetta 'iliadica' dell'*Eneide* è ricollegabile alla seconda metà dell'*Odissea*, dato che la guerra di Enea nel Lazio non è un'operazione militare di conquista, ma, proprio come nel poema di Odisseo, è la lotta per la riconquista di una terra spettante ai Troiani, secondo il consiglio dell'indovino Anio *antiquam exquirite matrem* (3. 96: cf. § 3). Naturalmente, se Enea non è un invasore, non può essere equiparato ad Achille, bensì piuttosto a Ettore, che difende la propria patria; ma anche Turno difende la propria terra e la propria donna, e dunque ci troviamo di fronte all'aporia o paradosso, almeno apparente, di un Ettore che combatte contro l'altro. Abbiamo già posto la questione (§ 2) a proposito

---

(*Aen.* 8. 626 ss.) alcuni dei principali episodi della storia romana, che ancora una volta costituiscono la celebrazione del *nomen* di Roma e, con l'episodio della battaglia di Azio, l'esaltazione di Ottaviano vincitore.

dei vv. 6. 88-90, precisando che l'*Achilles* indicato dalla sibilla non può essere che Turno, e i *Dorica castra* corrispondono all'esercito rutulo.

Non si può del resto dimenticare che Turno non riceve mai dal poeta qualifiche negative, come abbiamo invece visto per Ulisse (cf. *supra*, § 4), ma anzi sono sottolineati il suo fisico vigoroso e il suo coraggio: per es. 7. 649b-650: *Lausus, quo pulchrior alter / non fuit excepto Laurentis corpore Turni*; 783: *praestanti corpore Turnus*; 10. 444 ss.: *iuvenis* (scil. *Pallas*) [...] / [...] *stupet in Turno corpusque per ingens / lumina voluit*; 10. 478; 12. 927: *ingens* [...] *Turnus*; 8. 614: *acrem...* *Turnum*; 10. 308: *acer*; 12. 337: *alacer...* *Turnus*; 9. 3: *audacem ad Turnum*; 9. 126: *at non audaci Turno fiducia cessit*; 10. 276: *haud tamen audaci Turno fiducia cessit*; 10. 657: *nec Turnus segnior instat*; etc.<sup>17</sup> Non devono apparire anomali questi elogi del nemico di Enea, se si tiene presente che egli è l'altro Ettore, l'eroe che difende –come ho qui sopra osservato– la sua terra e la sua donna; e comunque la lode della sua prestanza fisica si tramuta in certo senso in un encomio indiretto del Troiano, che alla fine riesce ad aver ragione di un avversario così forte e valoroso. È la lotta tra due personaggi simili anche se contrapposti, e dunque il poeta non può accanirsi contro quello che pure è il contendente del protagonista<sup>18</sup> del suo poema.

Ma c'è di più. I due eroi principali dell'*Eneide* sono per così dire anfibologici, perché ciascuno di essi è convinto di essere il legittimo titolare del potere nel Lazio –e di conseguenza che lo sia il proprio popolo–, e che l'altro sia un invasore o un usurpatore. Virgilio presenta entrambi un po' come Ettore (cf. qui sopra), un po' come Achille (per Turno, cf. 6. 88-90, cit. al § 2; per Enea, si veda in particolare il parallelo della vendetta per l'uccisione rispettivamente di Patroclo e di Pallante, per cui cf. § 2); ma solo il Troiano corrisponde all'Odisseo omerico.

6. Se nell'*incipit* dell'*Odissea* (1. 1) il protagonista è definito ἄνδρα (...) πολύτροπον, "eroe...multiforme" (ma soprattutto nel senso di "versatile, astuto"), a maggior ragione è "multiforme" l'Enea virgiliano,

<sup>17</sup> Le "aristie" di Turno sono state analizzate da Mazzocchini (2000: 21-37 e 159-199), e ultimamente da Franchet D'Espèrey (2004: 27-43, specialmente 32-33).

<sup>18</sup> Come ho più volte evidenziato in miei precedenti saggi, vorrei rilevare anche qui che il vero protagonista dell'*Eneide* è il *nomen* di Roma, attraverso il Fato, che vuole realizzare i suoi disegni imperscrutabili grazie all'eroe umano Enea.

per quanto nel senso differente di amalgama di vari eroi omerici, con la prevalenza di Odisseo<sup>19</sup>. Virgilio pare insomma avere 'contaminato' le peculiarità di diversi personaggi dell'epica greca, estraendone le qualità migliori, e aggiungendo o accentuando, come tocco personale e romano, la *pietas*, qualità, se non ignota, certamente di minor rilievo nella civiltà ellenica, specialmente dei primordi: in particolare, sembra aver derivato da Odisseo le peripezie di viaggio (oltre alle lotte per riconquistare il dominio che gli spetta), da Achille l'ardimento in battaglia, da Ettore l'amor di patria e della famiglia (un'anticipazione della *pietas* di Enea), per non parlare di altri accostamenti con eroi o comprimari omerici o comunque della tradizione classica (per citare un solo esempio, ricordiamo Enea e Didone ~ Giasone e Medea in Euripide e Apollonio Rodio).

In altre parole, i personaggi omerici ai quali Virgilio si è precipuamente ispirato per Enea sembrano essere Ettore e Odisseo: il primo per le sue qualità morali (non per caso nell'ultima notte di Troia compare in sogno a Enea proprio il lontano cugino<sup>20</sup>, che gli comunica come Troia affidi a lui *sacra suosque... penatis*: 2, 293), il secondo per le avventure di terra e di mare, ma anche per la lotta in patria contro gli insidiatori della sua sposa e del suo regno. Quest'ultimo aspetto corrisponde, per quanto adombrato dal poeta, alla guerra condotta da Enea contro Turno, che tenta di usurpare il regno destinato al Troiano (cf. le parole di Aletto, sotto le sembianze di Calibe, a Turno, 7. 423-424: *rex tibi coniugium et quaesitas sanguine dotes / abnegat, externusque in regnum quaeritur heres*, e quelle dello stesso Turno a Latino, 578b-579: *Teucros in regna vocari, / stirpem admisceri Phrygiam, se limine pelli*); e si

---

<sup>19</sup> Cf. Scafoglio (2010: 19, n. 22): «[...] Il contiguo *virum* sottolinea il ruolo centrale del protagonista e trova riscontro in a[ndra nell'incipit dell'*Odissea*, quasi a presentare Enea come corrispettivo di Odisseo. [...] Con l'*Odissea* coincide in certa misura l'anticipazione della materia: gli *errores* di Enea come quelli di Odisseo [...]; la guerra per la conquista di una nuova patria [in realtà *nóstos*: cf. *supra*, ] come quella per la riconquista di Itaca». Ometto, per brevità, altri paralleli individuati dallo studioso, che ricorda pure la bibliografia più recente sull'argomento.

<sup>20</sup> L'antenato comune ai due eroi dovrebbe essere Troo, loro trisavolo, in quanto bisnonno di Anchise e Priamo, genitori rispettivamente di Enea e di Ettore: cf. Rose (1981<sup>2</sup>).

noti che il poeta non fa compiere a Enea la prima azione di guerra, ma neppure a Turno –che pure è incitato a combattere da Aletto, che lo ricolma d'ira (7. 460-462a: *arma amens fremit, arma toro tectisque requirit: / saevit amor ferri et scelerata insania belli, / ira super*)–, bensì ai pastori di Latino, sdegnati per l'uccisione del cervo, caro a Silvia, ad opera dell'inconsapevole lulo (7. 477 ss.).

Virgilio non avrebbe potuto attribuire al suo eroe *pius* l'inizio delle ostilità, ma non l'attribuisce neppure a Turno, bensì a Giunone per il tramite di Aletto, e la causa occasionale è l'uccisione del cervo. È chiaro l'espedito utilizzato dal poeta per sollevare non solo il protagonista del poema, ma anche l'altro Ettore dalla responsabilità dell'inizio della guerra: in tal modo entrambi risultano difensori della propria terra, e nessuno dei due colpevole degli eventi bellici successivi. Sembra che Virgilio abbia voluto salvaguardare –oltre, ovviamente, a Enea– lo stesso Turno, in quanto difensore dei diritti degli autoctoni, che, secondo l'interpretazione della profezia di Anio, avevano dovuto convivere con gli antenati dei Troiani. Ma c'è di più: l'eroe, doppiamente *pius*, in veste di Ettore e in veste di Enea, proprio per questo esita, nel duello finale, a finire l'avversario ferito (12. 938b-941a: *stetit acer in armis / Aeneas volvens oculos dextramque repressit: / et iam iamque magis cunctantem flectere sermo / coeperat*)<sup>21</sup>, ma l'Enea-Achille, alla vista del balteo di Pallante-Patroclo indossato da Turno-Ettore (941b-943a: *infelix umero cum apparuit alto / balteus et notis fulserunt cingula bullis / Pallantis pueri*), fuori di sé per l'ira (945-947a: *ille, oculis postquam saevi monimenta doloris / exuviasque hausit, furiis accensus et ira / terribilis*), immola il nemico per vendicare l'amico ucciso dal rutulo, in certo senso come Odisseo aveva trafitto per primo Antinoo, capo dei proci (*Od.* 22. 8 ss.), e riconquistato il suo potere e la sua donna.

7. Per riepilogare, l'Enea virgiliano è oserei dire la commistione di almeno tre personaggi omerici: Odisseo, Ettore, Achille. Uno solo – Ettore– è troiano, mentre gli altri due sono Greci, ossia appartenenti a quel popolo per il quale il poeta sembra provasse avversione<sup>22</sup>, e dunque

---

<sup>21</sup> Cf. Fedeli (2011: 35-49).

<sup>22</sup> Tale sentimento era peraltro diffuso presso i Romani più conservatori: si veda, per es., ciò che Cic. *sen.* 13. 43, fa dire a Catone: *mirari solitum C. Fabricium quod, [...], audisset*



la corrispondenza di essi con Enea pare soprattutto strumentale, vale a dire utilizzata per collegare il poema latino ai precedenti greci. Schematizzando, si potrebbero raffrontare i personaggi virgiliani a quelli omerici con le seguenti proporzioni: **(a)** Achille: Patroclo = Enea: Pallante; **(b)** Odisseo: Telemaco = Enea: Iulo (cf. *supra*, § 3); ma anche **(c)** Achille: Ettore = Enea: Turno. Tuttavia l'Ettore omerico ha fornito a Virgilio altri spunti, che ho segnalato (al § 5), per la figura del suo protagonista, che è implicitamente indicato come l'erede del primogenito di Priamo, grazie al sogno ricordato al § 6.

Ma se Enea presenta evidenti addentellati con i tre personaggi omerici qui segnalati, anche Turno corrisponde, sia pure in misura diversa, a entrambi i protagonisti dell'*Iliade*: ricorda Ettore per l'uccisione parallela del giovane amico dell'avversario (Patroclo ~ Pallante), ma anche, genericamente, per l'amor di patria; si rifà ad Achille per l'origine greca (7. 371-372: *et Turno, si prima domus repetatur origo, / Inachus Acrisiusque patres mediaeque Mycenae*; cf. anche 409b-411a)<sup>23</sup> e per il tentativo, anche opponendosi al Fato, di conservare per sé la promessa sposa Lavinia, un po' come il Pelide giunge ad astenersi dal combattimento per protestare contro la sottrazione dell'amata Briseide<sup>24</sup>.

Come si vede, Enea è un personaggio variegato non solo per le sfaccettature del suo carattere, ma anche per i precedenti dai quali il poeta ha tratto ispirazione: è come un prisma, che a seconda di come lo si orienta, emette un colore diverso, o meglio, più colori contemporaneamente; egli è, insomma, l'impasto di tre eroi differenti (Odisseo, Ettore, Achille), con la prevalenza –secondo il mio assunto– del primo, e con l'aggiunta dell'elemento "romano", nonché "augusteo", che rappresenta la vera novità, il tocco originale dell'*Eneide* rispetto ai poemi precedenti, ai quali peraltro Virgilio si ispirò largamente.

---

*a Thessalo Cineia esse quendam Athenis qui se sapientem profiteretur eumque dicere omnia quae faceremus ad voluptatem esse referenda*: «allusione a Epicuro, il quale, con l'ostentata ignoranza per quanto sa di greco che è propria del romano tradizionalista, e soprattutto per far trasparire il disprezzo verso le sue dottrine, non viene chiamato per nome»: Narducci (1983: 183, n. 98); cf. anche § 4, e Perotti (1998-1999).

<sup>23</sup> Cf. Perotti (1991: § 2); Perotti (2002 a: 628-642, § 5); Perotti (2007: I parte, § 20 e n. 62).

<sup>24</sup> Cf. Perotti (1991: 195-198, § 3).

## BIBLIOGRAFÍA

Bayet, J. (1955). Un procédé virgilien: la description synthétique dans les Géorgiques. En in *Studi in onore di Gino Funaioli*, a cura di E. Paratore, Roma.

Calzecchi Onesti, R. (1963). *Odissea*. Trad. di R. C. O. Torino: Einaudi.

Del Corno, D. (1995<sup>2</sup>). *Letteratura greca (dall'età arcaica alla letteratura dell'età imperiale)*. Milano: Principato.

Fedeli, P. (2011). *Las dudas éticas de Eneas en el duelo conclusivo del poema virgiliano*. En R. Pestan Fariña (ed.), *Paradigmas éticos y estéticos*, Universidad de La Laguna, La laguna (Tenerife). pp. 35-49.

Franchet D'Espèrey, S. (2004). Massacre et aristie dans l'épopée latine. En G. Nauroy (ed.), *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe*. Berne: Lang.

Garbarino, G. (1997<sup>2</sup>). *Letteratura latina, Storia e Antologia con pagine critiche*. Torino: Paravia.

Mazzocchi, P. (2000). *Forme e significati della narrazione bellica nell'epos virgiliano. I cataloghi degli uccisi e le morti minori dell'Eneide*. Fasano (Brindisi).

Narducci, E. (1983). Cicerone, *La vecchiezza*, con un saggio introduttivo, premessa al testo e note di E. N. Milano: Rizzoli.

Perotti, P. A. (1998-1999). Virgilio misogreco. En *Orpheus* n. s. 19-20.

----- (1990). Il libro di Didone: una tragedia nell'Eneide. En *Prometheus* 16, 1990.

----- (1991). Dorica castra, alius Achilles (*Aen.* VI 88-90). En *Maia* n. s. 43, 1991.

----- (2002 a). La rivincita dei Troiani. En *Latomus* 61, 2002.

----- (2002 b). Noterelle virgiliane. En *Hommages à Carl Deroux*, Bruxelles.

----- (2003). Odisseo solo contro tutti. En *Aufidus* 17, nr. 50-51, 2003.

----- (2007). Ironia o beffe del destino nell'Eneide. En *Latomus* 66, 2007, pp. 80-93; 350-369.

Rose, H. J. (1981<sup>2</sup>). *Dizionario di Antichità classiche di Oxford*. Roma (trad. ital. di *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford University Press 1970<sup>2</sup>), s. v. *Dardano*.

Scafoglio, G. (2010). Ille ego qui quondam. In *Noctes Vergilianae. Ricerche di filologia e critica letteraria sull'Eneide* (collana Spudasmata, 135). Hildesheim–Zürich–New York.

## LA HISTORIA NATURAL EN EL *ANNUS PATIENS* DEL P. PERAMÁS: EL CASO DE LA *DESCRIPTIO ANIMALIUM*

**Marcela A. Suárez**

Universidad de Buenos Aires  
m.suarez61.ms@gmail.com

### Resumen

El saber al que se han dedicado los jesuitas con más asiduidad ha sido la historia natural. Pero no siempre las noticias relacionadas con la naturaleza aparecen como tema de una única obra. A menudo, suelen estar incorporadas en relatos de viajes, cartas o diarios.

En el *Annus Patiens* Peramás desplaza en varias ocasiones la *narratio* del viaje hacia el exilio para describir la pampa (ff. 28-30), las actividades jesuíticas en la Provincia del Paraguay (ff. 49-53), las misiones guaraníes (ff. 53-87), entre otras particularidades. En esta ocasión, nos detendremos en el abordaje retórico de la descripción de los animales de la pampa. Del análisis se deduce que la *descriptio animalium* es, desde el punto de vista retórico, una *laus animalium*, por medio de la cual, el jesuita traduce el asombro frente a la novedad, da cuenta, sin clasificaciones científicas, de su relación con la naturaleza sudamericana y suma su aporte al debate epistemológico europeo sobre el continente joven.

**Palabras clave:** jesuitas – historia natural – zoografía – *descriptio* – *laus*.

### Abstract

The knowledge to which the Jesuits have devoted themselves most regularly has been the natural history. But not always the news related to nature appear as the subject of a single work. Often, they are usually incorporated into travel stories, letters or diaries. In the *Annus Patiens*

Peramás displaces on several occasions the *narratio* of the trip to exile to describe the Pampa (ff. 28-30), the jesuit activities in the Province of Paraguay (ff. 49-53), the Guaranis missions (ff. 53-87), among other features. On this occasion, we will stop at the rhetorical approach of the description of the pampas' animals. From the analysis it is deduced that the *descriptio animalium* is, from the rhetorical point of view, a *laus animalium*, by means of which, the jesuit translates the amazement in front of the novelty, he gives account, without scientific classifications, of its relation with the South American nature and he adds its contribution to the European epistemological discussion on the young continent.

**Keywords:** jesuits – Natural History – *descriptio* – *laus*.

La tradición de la historia natural en la Antigüedad está organizada en torno de los trabajos sobre zoología de Aristóteles y la obra de Plinio<sup>1</sup>. Estos autores y sus tratados no inciden demasiado en el discurso medieval sobre la naturaleza que se articula a partir de distintos modos de escritura. En el s. XVI, en cambio, la historia natural comienza a activarse nuevamente y al llegar el s. XVIII adquiere una nueva vitalidad cuando surge la controversia entre Buffon<sup>2</sup> y Linneo<sup>3</sup> sobre la taxonomía de los seres vivos.

El aporte científico y el corpus documental que nos ha legado la orden jesuita resultan sumamente notables. Los hijos de Loyola son los únicos que conviven durante doscientos años con las comunidades indígenas, lo cual significa un intercambio cultural y social sin precedentes. Al referirse a la Compañía de Jesús, Asúa (2003) señala que entre 1600 y 1773 los jesuitas escriben más de 4000 obras de carácter científico, pues el saber al que se han dedicado con más asiduidad ha sido la historia natural en sentido amplio, es decir, abarcando la geografía humana, la cartografía, la astronomía, la botánica y la zoología<sup>4</sup>. La labor

---

<sup>1</sup> Cf. French (1994).

<sup>2</sup> *Historie Naturelle*, 1749.

<sup>3</sup> *Systema naturae*, 1766.

<sup>4</sup> Cf. Del Pino Díaz (2008).

misionera y educadora de los jesuitas se enmarca dentro de un proyecto intelectual que, en opinión de Millones Figueroa-Ledezma (2005: 19), “pretendía colmar el espacio geográfico y cultural no europeo con una particular visión del mundo”. Para lograr estos objetivos los integrantes de la Compañía manejan un conocimiento exhaustivo de la naturaleza americana. De ahí que las historias naturales de Paraquaria se caractericen por abordar la geografía, el clima, la fauna, la flora y los pueblos nativos de la región. En este sentido, Aguilar (s.a.: 22) afirma:

“Describieron con prudencia los hechos relacionados con la biogeografía y naturaleza del entorno, el saber sobre la naturaleza tuvo una dimensión significativa, teniendo en cuenta que en el exilio escribieron con espíritu comunitario y compartieron en general sus fuentes documentales, ya fueran cartas a familiares u originales manuscritos”.

Sobre la base de criterios tales como los objetivos, el lenguaje, la voz autoral y la cronología, las historias naturales pueden clasificarse según la siguiente tipología: las historias naturales eclesiásticas y civiles, las que forman parte de memorias de jesuitas exiliados y los trabajos escritos desde el exilio<sup>5</sup>.

Sin embargo, las noticias relacionadas con la naturaleza no siempre conforman una obra completa, pues a menudo suelen estar incorporadas en relatos de viajes, cartas o diarios.

Tal es el caso de los diarios del exilio<sup>6</sup> del P. José Manuel Peramás<sup>7</sup> de la provincia jesuítica del Paraguay, en sus dos versiones: la primera en

---

<sup>5</sup> *Historia Natural y Moral de las Indias* (José de Acosta, 1589, 1590), *Descripción corográfica del Gran Chaco* (Pedro Lozano, 1733), *De abiponibus* (Martin Dobrizhoffer, 1783), *A description of Patagonia* (Thomas Falkner, 1774).

<sup>6</sup> En 1767 Carlos III decide expulsar a los jesuitas de los territorios de la corona. A esta altura, los hijos de Ignacio saben que la escritura forma parte de su labor pastoral y por ello se lanzan al desafío de dar cuenta de lo sucedido. La producción de los textos relacionados con la experiencia trágica de la expulsión apunta no solo a conformar un fondo documental sino también a construir la memoria histórica de la Compañía. En este sentido, se pone en evidencia un interés apologético, esto es, la voluntad de que el corpus textual sirva a la causa de la orden. Según García Cárcel (2010: 17), “la historia de la Compañía de Jesús es la historia de la imagen de sí misma”.

español<sup>8</sup> (*Narración de lo sucedido a los jesuitas del Paraguai desde el día de su arresto hasta Faenza en Italia en carta de 24 de diciembre 1768, escrita en Turín a un Señor Abate de la ciudad de Florencia*)<sup>9</sup> y la segunda en latín<sup>10</sup> (*Annus patiens siue Ephemerides quibus continetur iter annum Iesuitarum Paraquariorum Corduba Tucumaniae profectorum*), en las que incluye información acerca de la naturaleza americana.

En esta ocasión, focalizaremos nuestra atención en el abordaje retórico de la *descriptio animalium* (ff. 28-30) que, con motivo de la presentación de la pampa, el P. Peramás incluye en el *Annus Patiens*<sup>11</sup>, con miras a determinar su función en el texto.

El AP<sup>12</sup> se extiende desde el 11 de julio de 1767 hasta enero de 1769<sup>13</sup> y da cuenta de los días oscuros del exilio centrándose no solo en la narración de cómo fue intimado el mandato de destierro, sino también en los detalles del viaje hasta llegar a los Estados Pontificios.

Peramás desplaza en varias ocasiones la *narratio* del viaje<sup>14</sup> para dar lugar a la *digressio*<sup>15</sup>. Esta figura, también denominada *auersio*, se define

<sup>7</sup> José Peramás, de origen catalán, nace el 17 de marzo de 1732. Después de haber ingresado en la Compañía de Jesús, es enviado a tierras americanas en 1755. A fines de ese mismo año, llega a Córdoba del Tucumán. Trabaja un tiempo en la reducción de San Ignacio Miní y en ese mismo período se le encarga la redacción de las *Cartas Anuas* de la Provincia del Paraguay. Al cabo de tres años debe abandonar sus tareas apostólicas y regresar a Córdoba donde se hace cargo de la cátedra de Retórica y Teología Moral. Acepta la carga con el espíritu de siempre y se entrega en cuerpo y alma a la enseñanza. Pero su laboriosa y pacífica vida es interrumpida en 1767 cuando el rey de España, Carlos III, da la orden de expulsar a los jesuitas de los territorios americanos. Muere en Faenza en 1793.

<sup>8</sup> El autógrafo se conserva en la Biblioteca del Colegio de la Cartuja (Granada).

<sup>9</sup> La *Narración* es la versión más difundida y consultada por los historiadores a partir de la publicación llevada a cabo por el P. Furlong (1952) y la reedición de Lila Perrén de Velasco (2004).

<sup>10</sup> El autógrafo se encuentra en el Archivo General de la Compañía de Jesús (Roma). Esta versión aún permanece inédita y prácticamente desconocida para el mundo académico.

<sup>11</sup> Respecto de la *Narración*, el *Annus Patiens* presenta notables diferencias, algunas de las cuales hemos analizado en otros trabajos.

<sup>12</sup> En adelante para referirnos al *Annus Patiens* utilizaremos la abreviatura AP.

<sup>13</sup> En la *Narración* el relato se extiende hasta el 24 de setiembre de 1768.

<sup>14</sup> Afirma Urdapilleta Muñoz (2006: s.p.): "la historia natural hizo su aparición en breves o extensos depósitos de casos que de alguna manera resultaron sorprendentes o

como la separación del objeto del discurso<sup>16</sup>, es decir, se abandona por un momento el tema que se está tratando para insertar temas concomitantes, explicaciones u otros episodios. En este sentido, la digresión en la *narratio* puede presentarse bajo la forma de una *descriptio*<sup>17</sup>. Según la *Rhetorica ad Herennium* (4.68), la descripción consiste en narrar algo de manera tal que parezca que los acontecimientos se representan y desarrollan ante nuestros propios ojos (*Demonstratio est, cum ita uerbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse uideatur*). Prisciano (*Praeex.*10) afirma que la *descriptio* es un discurso (*oratio*) *colligens et praesentans oculis quod demonstrat*. La retórica clásica se vale de distintos términos (*euidencia, descriptio, illustratio, demonstratio*)<sup>18</sup>, para hacer referencia al hecho de describir, pero todos ellos se vinculan con la posibilidad de poner ante los ojos, de hacer ver por medio de palabras los rasgos característicos de lo que se quiere mostrar<sup>19</sup>. La virtud de la *descriptio*, que es una figura de pensamiento por amplificación o adición, se funda sobre tres pilares *planities et praesentia uel significantia* (cf. Prisc. *Praeex.* 10).

La primera *digressio* del AP es la descripción de la Pampa que abarca los ff. 28-30<sup>20</sup>:

---

maravillosos, y por ello valía la pena llamar la atención del lector y separarlo del curso del acontecer, de la trama narrativa. Así, esta forma de presentación asume un carácter digresivo con respecto a la acción que se cuenta porque, por lo común, se intercalan pequeñas unidades narrativas con gran autonomía cuando se toca el lugar en que aconteció, o bien se ubican al final de un libro, en un capítulo especial; o simplemente se cuenta sin un mayor esfuerzo de ubicación, dando la impresión de lo fortuito, de la fresca improvisación que va de la mano del impulso narrativo y que normalmente apunta hacia una enseñanza moral o hacia el mero gusto de deleitar al leyente con el placer de la novedad”.

<sup>15</sup> De este modo incorpora la descripción de las actividades jesuíticas en la Provincia del Paraguay (ff. 49-53) y las misiones guaraníes (ff. 53-87).

<sup>16</sup> Cf. Lausberg (1967: §§340-342).

<sup>17</sup> Cf. Quint. 4.2. 123; Prisc. *Praeex.* 10 : <in narratione> describimus et loca et fluuios et personas et res.

<sup>18</sup> Cf. Her. 4.68; Quint. 9.2.40.

<sup>19</sup> Cf. Mortara Garavelli (1991: 272).

<sup>20</sup> En la *Narración* la referencia a la pampa se extiende por tres líneas en el §59: “Estas son unas llanuras interminables por los cuatro vientos, sin que encuentre término la vista, como en medio del océano que si aquí es caelum undique et undique Pontus; allí

Die IV. Venimus in locum insularum. Insulae ab incolis dicuntur tres breues siluae quae non longo inter se spatio positae, distinguunt uiam pamparum. Haec ab ultimo fluminis tertii anfractu incipiunt. Dicitur autem pampa planities quaedam inmensa, quoquo uersus prospicias, ut ne minimus quidem tumulus seu limes appareat. In pampis omnia uasta sunt, inculta, infesta serpentibus. Non ibi lapides, nec arbores, nec fontes, nec lacus sunt.

(El día 4 llegamos al lugar de las islas. Las islas son consideradas por los habitantes tres pequeños bosques que, ubicados entre sí en un espacio poco generoso, van cortando el camino de las pampas. La pampa comienza a partir del último recodo del río tercero. Se denomina pampa a cierta llanura tan interminable, cualquiera sea la dirección en que se mire, que ni siquiera aparece una pequeña elevación o un mojón. En la llanura pampeana todo está despoblado, sin cultivar, es hostil a causa de las serpientes. No hay allí piedras, ni árboles, ni manantiales, ni lagos.)<sup>21</sup>

De acuerdo con algunos tratadistas, la descripción de un lugar geográfico especialmente nombrado, en este caso *pampa*, se denomina *topographia*. Suele ser frecuente la fórmula *est locus* susceptible de variación<sup>22</sup>, como figura en el texto latino (*uenimus in locum*). El empleo del tiempo presente (*distinguunt, incipiunt, sunt*) y del adverbio de lugar (*ibi*) refuerzan la situación del jesuita como testigo presencial que pone delante de nuestros ojos por medio de la figura de la *distributio* los detalles y pormenores que caracterizan la ubicación (*ab ultimo fluminis*

---

es caelum undique et undique Pampa.” y a partir del §77 la narración se interrumpe con una extensísima digresión que lleva por título: “Descripción de las tres provincias del Paraguay, La Plata y Tucumán” (§§77-107) y “De lo que toca a la Compañía en estas partes de América” (§§108-134). La primera parte de la digresión resulta la más interesante desde la perspectiva de las ciencias naturales en virtud de la descripción que el jesuita ofrece de diversas especies de mamíferos, aves, reptiles, insectos, plantas y árboles. En el §135 Peramás escribe: “Divertido lector algo con tan breve reseña de tan grande viña, en que gloriosamente trabajan los jesuitas, operarios incansables y misioneros apostólicos de mi Provincia del Paraguay, pasemos adelante con nuestra narración.”

<sup>21</sup> Las traducciones de los pasajes citados del *Annus Patiens* son propias.

<sup>22</sup> La *topothesia* es la descripción de un lugar ficticio. Cf. Lausberg (1967: §819).



*tertií anfractu*), el aspecto y la naturaleza<sup>23</sup> de la llanura (*planities*): la inmensidad (*inmensa*), la extensión despoblada (*uasta*), la falta de cultivo (*inculta*), la hostilidad (*infesta*), la ausencia de otros elementos naturales (*lapides, arbores, fontes, lacus*). Sin embargo, Peramás contrarresta este panorama desolador con la imagen de la hierba que crece (*herba dumtaxat gignitur*).

Es de notar que todas las historias naturales jesuíticas de Paraquaria representan un inconfundible modo de escribir acerca de la geografía, la tierra, el clima, la fauna, la flora y los pueblos de esta región, en virtud de lo cual Asúa (2014: 86) señala que “these works were neither history, nor literature, nor science, but the result of a peculiar Jesuit tradition of writing”. Como regla general, todas estas obras presentan una organización textual basada sobre la práctica de la lista. Cada una de las secciones temáticas está estructurada no a la manera de una enumeración, sino como una secuencia de párrafos o capítulos cortos dedicados a un tema en particular<sup>24</sup>. La lista, pues, es un recurso connatural a los jesuitas, quienes en sus historias naturales se abocan a la tarea de promover inventarios de plantas, animales y comunidades nativas<sup>25</sup>.

Una vez concluida la descripción topográfica, Peramás se dedica pues al inventario de algunos de los animales que habitan la llanura pampeana<sup>26</sup>. Al referirse a este tópico en la producción europea, Asúa (2003: 8) afirma: “los libros sobre los animales trataban más sobre lo que podemos llamar animales textuales que sobre animales reales”. Sin embargo, los animales americanos son nuevos, de modo que están despojados de tradición textual y referencias filológicas. El jesuita

---

<sup>23</sup> Al referirse al elogio del lugar, Quintiliano (3.7.27) sostiene que el *locus* puede ser alabado *ex specie*.

<sup>24</sup> Cf. Asúa (2014: 37 ss).

<sup>25</sup> Según Asúa (2014: 40), el uso de listas “derived from the practices associated to their missionary activity (in particular, the writting of lexica and dictionaries of the native tongues) and their adoption of models of writting (like ancient and medieval works on nature and pharmacopoeias) that employed listing as a principle of structuring their materials”.

<sup>26</sup> Cabe señalar que en el *Annus Patiens* no hay indicación de párrafos como en la *Narración*. Solo se consigna el día en el marco del registro diario.

catalán describe entonces la fauna de la región representada solamente por seis ejemplares de los cuales aporta detalles sobre su alimentación, hábitos reproductivos, costumbres, utilidades, métodos de caza, etc. El primer ejemplar de la lista es el quirquincho:

Herba dumtaxat gignitur, quam pascitur genus glirium, quos uocant quirquinchos incolae. Quadrupes est instar porcelli, toto armatus corpore lorica squamata, qua sese statim conuoluit, si quis uelit manu prehendere: conuolutum autem uix ui summa explices. Quodsi cauum subierit, et uel medium dumtaxat corpus texerit, sic squamis hispidis terram tenet, ut non nisi sudatis, et funibus eum foras trahas. Sunt eorum alia etiam duo genera: mulitae et bolae, dictae incolis.

(Solo existe la hierba de la cual se alimenta una clase de lirones a los que los lugareños llaman quirquinchos. Es un cuadrúpedo semejante a un cerdito, armado de una escamosa coraza en todo el cuerpo, con la cual de inmediato se enrolla, si alguien quisiera atraparlo, pero apenas se puede desplegar con suma fuerza al que se enrolla. Si entra en la cueva e incluso cubre solo medio cuerpo, así ocupa la tierra con las escamas erizadas para que, a no ser que se hayan humedecido, no se lo arrastre hacia afuera incluso con sogas. Existen también otros dos tipos llamados por los habitantes mulitas y bolas.)

Tratándose de una especie autóctona, Peramás establece un lenguaje de referencia externa que le permite comunicar las maravillas naturales de esta región, a partir de la comparación con el cerdo, animal que no le es ajeno al viejo Mundo. Desde el punto de visto retórico-estilístico, el símil (*similitudo*)<sup>27</sup>, que debe ser claro y conocido, se convierte, pues, en el recurso más utilizado. Al respecto, sostiene Ledezma (2005: 56):

“En muchos casos no era posible establecer paralelos o similitudes tan exactos entre las nuevas especies americanas y las del imaginario y la simbología europea, pero se trató de una estrategia consistente cuyo objeto era asimilar culturalmente la ingente cantidad de nueva información sobre la naturaleza”.

---

<sup>27</sup> Cf. Lausberg (1967:§ 843 ss).

Es de notar que la *descriptio* no solo destaca la pertenencia de esta especie al *genus glirium*, también conocida como *mulita* y *bola*, sino además la alimentación, las características físicas y su técnica defensiva.

A continuación, el jesuita se ocupa del zorrino:

Sunt et zorrini, felis magnitudine, sed odore adeo pestilente cum mingunt, ut eo solo homines fugent ferasque. Ipsi, cum caetera inermes sint, nullum fugiunt, conscii humoris natiui. Hoc incautos alienigenas fallunt maxime. Cum enim satis pulchro corpore et pelle uaria, accedentes proprius vivendi, capiendiue causa medicata aspergunt lymphæ et ita inficiunt ut nemo infectos ferre possit: adeo graueolentes sunt. Vestes autem infectæ ad nonum, decimumue diem urinam illam fetidam olent.

(También hay zorrinos del tamaño de un gato, pero con un olor tan pestilente cuando orinan que ponen en fuga a hombres y animales salvajes. Aunque los propios zorrinos están inermes en relación al resto, no huyen porque conocen el fluido innato. Por esta razón engañan muchísimo a los incautos extranjeros. En efecto, puesto que son bonitos y tienen un pelaje vistoso, salpican a los que llegan para verlos más de cerca o cazarlos con agua medicinal y así los impregnan para que nadie pueda soportar a los que están salpicados. ¡A tal punto son de hediondos! Las vestimentas impregnadas huelen a aquella fétida orina hasta el noveno o décimo día.)

Peramás resalta aquí el rasgo característico de este mamífero: el fétido olor que segregan sus glándulas anales, lo cual se convierte en un mecanismo de defensa cuando se siente amenazado. Asimismo, menciona la vistosidad de su pelaje aunque sin decir que es bicolor. Del mismo modo que en la descripción anterior, se vale de otro mamífero conocido en Europa, el gato, para establecer un punto de referencia.

En una descripción extremadamente breve el jesuita se refiere a la perdiz:

Perdicum in Pampis tanta uis est ut solum operiant, et cum rigent frigore, torpentque, passim capiuntur.

(En la pampa la cantidad de perdices es tan grande que cubren el suelo, y con el frío se ponen rígidas, se paralizan y son cazadas por todas partes.)

Dado que la perdiz no forma parte de la fauna autóctona, pues es un ave conocida entre los europeos, quizá la brevedad sea deliberada. De cualquier modo, el jesuita subraya la cantidad (*tanta uis*) y el tópico de la caza (*passim capiuntur*).

Al ñandú o avestruz americano, el ave más grande de América, le dedica, en cambio, un extenso pasaje:

Struthionum magnus etiam numerus, quos auesne dixeris an feras,  
nescias: alatae ferae sunt; alas enim habent et ferarum instar  
nunquam uolant nec solo leuantur. Tamen alis erectis sic uentum  
captant ut equum uelocissimum currentes uincant. Grandiores sunt  
aquilis. Eorum nidi humi iacent; quinquaginta et eo plura magna oua  
pariunt, quae satis sunt gigantum gulae. Legeris in eorum moribus  
quos saepe nos mirati sumus, quae de eisdem narrant Libri sacri (Job.  
C. 39):

13 Penna struthionis similis est  
pennis herodii et accipitris.

14 Quando derelinquit oua sua in terra,  
tu forsitan in puluere calefacies ea?

15 Obliuiscitur quod pes conculcet ea,  
aut bestia agri conterat.

16 Duratur ad filios suos, quasi non sint sui:  
frustra laborauit, nullo timore cogente.

17 Priuauit enim eam Deus sapientia,  
nec dedit illi intelligentiam.

18 Cum tempus fuerit, in altum alas erigit:  
deridet equum et ascensorem eius.

(También hay un gran número de ñandúes, a los cuales no se sabe si llamar aves o fieras: son fieras aladas; en efecto, tienen alas y teniendo el tamaño de las fieras jamás vuelan ni se levantan del suelo. Sin embargo, atrapan al viento con las alas abiertas de tal manera que vencen en la carrera al caballo más veloz. Son más grandes que las águilas. Sus nidos están en tierra; allí ponen más de cincuenta huevos grandes, que son el placer de los gigantes. Se puede leer sobre sus costumbres, que a menudo nos asombran, lo que acerca de estas

mismas aves cuentan los libros sagrados (Job c. 39): “la pluma del avestruz es semejante a la pluma de la garza y el halcón. Cuando abandona sus huevos en la tierra, ¿tú los calentarás sobre el polvo? Se olvida de que el pie los puede pisar y quebrar la bestia del campo. Se endurece para con sus hijos como si no fueran suyos, en vano trabajó sin concentrar ningún temor. Dios la privó de sabiduría y no le dio inteligencia. Cuando llega el tiempo, hacia lo alto eleva sus alas, se burla del caballo y de su jinete”).

La descripción resalta, en primer lugar, la cantidad de exponentes (*magnus numerus*) sobre la base de la indefinición, recurso mucho más eficaz que las cifras no solo para persuadir al lector, sino para causarle admiración<sup>28</sup> respecto de la grandeza de la naturaleza americana<sup>29</sup>. En cuanto a las particularidades de esta especie corredora e incapaz de volar, nótese la metáfora *alatae ferae* con la que el jesuita define a estas aves y las comparaciones con otros animales (caballo y águila) a partir de las cuales queda demostrada su superioridad en cuanto al tamaño y a la velocidad. Peramás no menciona en ninguno de los pasajes dedicados a este ejemplar el rasgo diferencial vinculado con la cantidad de dedos que tienen sus patas: el avestruz tiene dos y el ñandú es trífido, lo cual ejerce una influencia trascendental sobre la más extraordinaria propiedad de estas especies, la velocidad en la carrera. El ñandú sobresale, además, por sus hábitos reproductivos, aspecto que ha sido considerado parcialmente en el texto, dado que nada se dice acerca del papel que cumple el macho en la incubación. Haciendo gala de la práctica intertextual, el jesuita cita unos versículos del libro de Job (c. 39) en los que no solo se menciona la belleza de su plumaje, su estupidez, su ligereza sino también la costumbre de dejar los huevos en la arena para que sean incubados por el calor del sol. De este modo, legitima la descripción de esta especie cuyas costumbres producen asombro (*mirati sumus*). En este sentido, es importante recordar que, si bien en las historias naturales sobre las regiones americanas producidas en el s. XVIII los autores incorporan y

---

<sup>28</sup> Los retóricos renacentistas reelaboran el principio de admiración establecido retóricamente en la Antigüedad clásica. Así, pues, causar admiración se suma a la lista de funciones ya conocidas (*mouere, docere et delectare*).

<sup>29</sup> César, en sus comentarios, utiliza el recurso de la cifra imprecisa como técnica de persuasión. Cf. Rambaud (1966: 177 ss).

asimilan ideas y métodos de estudio propios de la Ilustración, esto no implica un rechazo por el estudio de la naturaleza generado por el asombro y la admiración. Por el contrario, el concepto de *admiratio* resulta clave en el marco de la literatura colonial pues el admirarse se convierte en una forma de enfrentar la nueva realidad americana<sup>30</sup>.

Frente al tamaño del avestruz americano, se distingue la pequeñez de otra especie, el picaflor, así llamada por los españoles:

Huic immani auium generi opposuit ibi natura pulcherrimum genus aliud auium, ita pusillarum, tenuimque ut septenas aut octonas pugno contineas. Vocant Hispani picaflores quod florum succos, longiori quo infracti sunt rostrulo, sugant usque eoque uno uicitent. Sed uolatus ita citatus est tremulusque, ut oculos inspectantium fugiat. Colore sunt adeo uario et pulcherrimo ut aliis argenteis, aliis aureis, alii aliis formosissimus alis niti uideantur.

(A este enorme tipo de aves se le opuso allí otra clase, bella por su naturaleza, tan pequeña y delicada que en el puño pueden contenerse 7 u 8. Los españoles la llaman picaflor, porque siempre liba el néctar de las flores con un piquito muy largo con el que ha sido dotado, y únicamente se alimenta con él. Pero al volar es tan rápido y trémulo que huye de los ojos de los observadores. Los hay de color tan variado y bello que unos parecen brillar con hermosísimas alas plateadas; otros, con alas doradas.)

La descripción del colibrí es un tópico en la literatura jesuítica que apunta a difundir las excelencias americanas. Peramás, al igual que otros autores<sup>31</sup>, subraya no solo el minúsculo tamaño y sus peculiares hábitos alimenticios basados en la ingesta de néctar, sino además su belleza, su forma de volar, el movimiento de sus alas, hasta tal extremo veloz que no se distinguen, y el colorido de su plumaje.

En las líneas siguientes el jesuita hace referencia al tema del clima que favorece a esta especie e incluye el argumento del cautiverio:

---

<sup>30</sup> Cf. Álvarez Moreno (2004).

<sup>31</sup> Cf. Landívar R.M. 13. 217 ss.

Apparent solum uere, cum dies temperatissimi sunt: quiuis enim uel maiusculus calor uel gelidum frigus tam tenue corpus occideret. Haec causa est cur alio mitti aut in cratibus retineri diu non possint.

(Aparecen únicamente en primavera, cuando hay días muy templados; en efecto, el calor mayúsculo o el frío gélido mataría tan pequeño cuerpo. Esta es la causa por la que no pueden ser enviados a otro lugar o retenidos en jaulas por mucho tiempo.)

El picaflor es un ave de clima templado por lo cual no soporta las temperaturas extremas, y su dificultad de vivir en cautiverio se vincula básicamente con el hecho de que no pierde sus hábitos y necesita alimentarse permanentemente para ingerir las calorías que le permiten mantener su metabolismo<sup>32</sup>.

No olvida el jesuita hacer referencia a la costumbre de exportar a Europa colibríes embalsamados para decorar los sombreros de las damas de los siglos pasados<sup>33</sup>:

Et ii quidem si in Europam mitti possent, digni essent qui in principum, regumue manus uenirent. Dicuntur aliqui mortuos iam, et conditos, in Hispaniam misisse inclusos epistula.

(Y por cierto si ellos pudieran ser enviados a Europa, serían dignos de estar en manos de príncipes y reyes. Se dice que algunos fueron enviados a España ya embalsamados adentro de las cartas.)

Tras delinear una fuerte crítica a la mencionada costumbre sobre la base de la asociación belleza=vida (Sed tam passerculus hic mortuus distat uiuo, quam mors ipsa uita, quam umbra distat corpore. Viuus,

---

<sup>32</sup> El colibrí en cautiverio no pierde sus hábitos y conserva inalterable su carácter belicoso; este espíritu de lucha es originado por la disputa del alimento, y aunque estén en jaulas muy espaciosas, el predominio de algunos no permite comer lo suficiente a otros. Al perder calorías, el ave reduce al mínimo su metabolismo, se enfía, queda inmóvil como si estuviera muerta, y sus latidos cardíacos son apenas perceptibles; basta suministrarle calor y alimento para verla volver a la vida.

<sup>33</sup> Cf. Ornelas (2014: 10-11).

uiuus uidendus est ut quam sit pulcher noueris)<sup>34</sup>, el autor finaliza la descripción aludiendo a los famosos carmina de Catulo (2 y 3) dedicados al gorrión (*passer*) de su amada Lesbia:

Id si nosset Catullus multo laudasset magis quam passerulum illum suum qui si cum nostris componatur, struthio est.

(Si Catulo lo hubiera conocido, lo hubiera elogiado mucho más que a su gorrión que es un avestruz, si se compara con nuestros picaflores.)

La comparación con el ave catuliana, asimilada metafóricamente a un avestruz (*struthio*), refuerza sin dudas la superioridad de la especie americana que el catalán asume como propia (*nostris*).

El último ejemplar incorporado a esta lista es el caballo:

Mireris etiam in Pampis equorum, equarumque armenta innumerabilia, quae nullo custode nullius certi domini, quaque versus uagantur latissime. Olim cum intercurrerant, praetereuntium carros impediebant: expectandumque diu erat, donec eorum transiret agmen: nunc minor copia est, quod eos uenientur Hispani.

(En la pampa se puede admirar también a la innumerable tropilla de caballos y yeguas que sin la vigilancia de dueño alguno, por cualquier sitio andan errantes en todas las direcciones. En otro tiempo, cuando se interponían, obstaculizaban los carros de los que pasaban por delante y había que esperar durante un tiempo hasta que la multitud se fuera. Ahora la cantidad es menor porque los españoles los venden.)

De todos los elementos susceptibles de causar admiración, a saber la belleza, el tamaño, la diversidad, la *nouitas*, Peramás rescata una vez más la cantidad referida, como en los casos anteriores, por medio de la imprecisión (*innumerabilia*). Dicha cantidad de ejemplares, digna de admirar (*mireris*), se ve numéricamente reducida por la acción de los españoles, a quienes el jesuita reprueba por ser los responsables del comercio equino.

---

<sup>34</sup> Pero esta ave muerta dista tanto de la que está viva como la muerte misma dista de la vida, como el alma dista del cuerpo. Hay que verla viva, viva para que pueda conocerse cuán bella es!



Antes de retomar la narración del viaje hacia el exilio, Peramás cierra su digresión volviendo sobre la pampa con una advertencia vinculada con los elementos necesarios que pueden ser de utilidad en la travesía de la región:

Antequam Pampas subeas, paranda sunt tibi ligna, aqua et reliqua commeatus, non secus ac si te oceano uel longe nauigationi committeres.

(Antes de que entres en la pampa, tienes que preparar leños, agua y otros víveres como si te entregaras al océano o a una larga navegación.)

La brevísima topografía pampeana funciona, pues, como marco de la *descriptio* de la fauna caracterizada por el estilo llano y de ningún modo presentada en términos de especialización disciplinar.

Cabe destacar que en la historiografía jesuita la descripción de la naturaleza, operación discursiva fundamental de las historias naturales, puede ser considerada un discurso epidíctico, pues siempre desempeña una función encomiástica. En efecto, las novedades y las maravillas del mundo animal han sido objeto de elogio (*laus*)<sup>35</sup>. Según Prisciano (*Praeex.* 7), los animales pueden ser elogiados teniendo en cuenta a) el lugar de nacimiento (*a loco in quo nascuntur*); b) los dioses que los protegen (*a deis in quorum sunt tutela*); c) la alimentación, las características corporales, la utilidad, el tiempo de vida (*praeterea dices quomodo pascitur, qualem habeat animum, quale corpus, quid opus aut quid utilitatis, quale spatium temporis uitae*); d) y el empleo de figuras tales como la comparación y otros lugares comunes o tópicos complementarios (*necnon etiam comparatione et omnibus accidentibus locis uteris*).

En términos retóricos, pues, Peramás construye su *descriptio* como una *laus animalium* utilizando algunos de los argumentos mencionados. De este modo, identifica la llanura pampeana como el lugar de origen de estas especies y, al referirse a cada una de ellas, hace hincapié en distintas particularidades (alimentación, características corporales, utilidad, etc.) valiéndose de algunas figuras retóricas como la

---

<sup>35</sup> Cf. Quint. 3.7.26.

comparación y la metáfora y de ciertas prácticas intertextuales, tal el caso de la alusión y la cita.

Ahora bien, más allá de responder a una tradición de escritura vinculada con la devoción por la historia natural, ¿cuál es la razón que mueve al jesuita catalán a desviar el relato del viaje al exilio para incluir la *descriptio* o *laus animalium*? Es importante recordar que a partir de la orden de extrañamiento los jesuitas americanos –y Peramás no escapa a la regla– entran en contacto con las ideas naturalistas de George Buffon, Cornelius de Paw, François Raynal y William Robertson y sus polémicos escritos sobre la naturaleza y los pueblos americanos. Dicho contacto, que da origen a la llamada "disputa del Nuevo Mundo", genera reacciones, respuestas diversas y proliferación de ciertos tópicos<sup>36</sup>, entre los cuales se destaca el tópico de la descripción de las especies animales, un *locus communis* en la producción literaria de la Orden por medio del cual los hijos de Loyola intentan contrarrestar las teorías sobre el subdesarrollo de las especies en un continente<sup>37</sup> como América, frío y hostil<sup>38</sup> argumentando y defendiendo el conocimiento del mundo natural acopiado en los dos siglos de experiencia misionera e intelectual.

## Conclusión

Horacio Capel (1985), en su monografía dedicada a los estudios geográficos y prehistóricos por parte de intelectuales pertenecientes a diversas órdenes religiosas, reconoce la devoción particular de la

---

<sup>36</sup> Además de la *Histoire naturelle* de Buffon y el *Essai sur les mœurs*, de Voltaire, se habían difundido las teorías básicas de la controversia sobre América: las de Cornelius de Paww (*Recherches philosophiques sur les Américains*, 1768-1769) y la *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (1770) del abate Francois Raynal, hasta completar la trilogía con la *History of America* (1777) de William Robertson.

<sup>37</sup> Buffon y de Paw profieren un conjunto de errores sobre el tamaño, las irregularidades y los defectos de algunos cuadrúpedos americanos y consideran que los animales transportados de Europa a América han sufrido un proceso de degeneración que los ha vuelto más pequeños.

<sup>38</sup> Las polémicas del s. XVIII que involucran al continente americano y los argumentos que las sustentan han sido exhaustivamente estudiados. Cf. Gerbi (1973).

Compañía a los estudios de historia natural<sup>39</sup>. En este sentido y al referirse a las historias naturales de Paraquaria, Asúa (2014) escribe: “these works argued new ways of judging evidence while challenging the current criterion of authority in philosophical writings on the New World”, lo que, en términos de Cañizares Esguerra (2007), se denomina ‘epistemología patriótica’.

En el AP la historia natural aparece en la primera digresión donde Peramás suspende la *narratio* del viaje al exilio en favor de la descripción de la pampa. Sin embargo, del análisis se deduce que la topografía pampeana funciona como marco de la *descriptio* de la fauna de la región. Con la incorporación de esta descripción construida como una *laus animalium* sobre la base de los argumentos de la retórica epidíctica, el catalán da testimonio de su relación con el mundo natural a partir de un dispositivo de credibilidad vinculado con la experiencia personal y el principio de autopsia (‘yo mismo vi’), y traduce el efecto de sorpresa o asombro frente a la novedad y la grandeza del entorno<sup>40</sup>. En síntesis, el jesuita se legitima a sí mismo como un verdadero intérprete de la naturaleza americana y del encuentro con el escenario pampeano y suma su aporte al debate epistemológico en el marco de una Europa que, atravesada por un espíritu cientificista contradictorio, poco sabe de América. Poco y mal.

## AUTÓGRAFOS

Peramás, J. Jhs. *Narración de lo sucedido a los Jesuitas del Paraguai desde el día de su arresto hasta la ciudad de Faenza en Italia en carta de 24 de Diciembre 1768, escrita en Turín a un Señor Abate de la ciudad de Florencia.*

Peramás, J. *Annus patiens siue Ephemerides quibus continentur iter annum Jesuitarum Paraquariorum Corduba Tucumaniae profectorum.*

---

<sup>39</sup> Cf. Del Pino Díaz (2008: 215-216):

<sup>40</sup> Es de notar las dos ocurrencias del lexema verbal *miror* y el uso de *laudo* que, aplicado directamente a Catulo, pone de manifiesto la función laudatoria de la *descriptio* de Peramás.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, H. (s.a.). Los misioneros jesuitas y su relación con la naturaleza sudamericana. En *Apuntes de Historia Natural* 21, pp. 21-26.

Alvarez Moreno, R. (2004). El admirarse como forma de enfrentar la nueva realidad americana. En *Anuario de Estudios Americanos* LXI.2, pp. 413-430.

Asúa, M. de (2003). Los jesuitas y el conocimiento de la naturaleza americana. En *Stromata* 59, pp. 1-20.

----- (2014). *Science in the Vanished Arcadia. Knowledge of Nature in the Jesuit Missions of Paraguay and Rio de la Plata*. Leiden-Boston: Brill.

Cañizares Esguerra, J. (2007). *Cómo escribir la historia del nuevo mundo*. México: FCE.

Capel, H. (1985). *La física sagrada*. Barcelona: Serbal.

Del Pino Díaz, F. (2008). La historia natural americana como campo metafórico. A propósito de la ciencia jesuita temprana en estudios recientes. En *Diálogo* 3, pp. 213-244.

French, R. (1994). *Ancient Natural History*. London: Routledge.

Furlong, G. (ed.) (1952). *José Manuel Peramás y su Diario del Destierro*. Buenos Aires: Librería del Plata.

García Cárcel, R. (2010). Los jesuitas y la memoria histórica. En Betrán, J.L. (ed.). *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la edad Moderna*. Madrid: Silex, pp. 15-21.

Gerbi, A. (1973). *The Dispute of the New World: the History of a Polemic*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

Lausberg, H. (1967). *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos.

Ledezma, D. (2005). Una legitimación imaginativa del Nuevo Mundo: la *Historia Naturae, maxime peregrinae* del jesuita Eusebio Nieremberg. En Millones Figueroa, L.-Ledezma, D. (eds.). *El saber de los jesuitas, historias naturales y el nuevo mundo*. Madrid: Iberoamericana, pp. 53-83.

Millones Figueroa, L.- Ledezma, D. (eds.) (2005). *El saber de los jesuitas, historias naturales y el nuevo mundo*. Madrid: Iberoamericana.

Mortara Garavelli, B. (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

Ornelas, J.F. (2014). Prólogo. En Arizmendi Arriaga, M.- Berlanga, H. (eds.) *Colibríes de México y Norteamérica*. México: Conabio, pp. 8-12.

Perrén de Velasco, L. (ed.) (2004). *José Manuel Peramás. Diario del Destierro*. Córdoba: EDUCC.

Rambaud, M. (1966). *L'art de la déformation historique dans les commentaires de César*. Paris: Les Belles Lettres.

Urdapilleta Muñoz, M.A. (2006). Maravilla y retórica en las crónicas de Indias. En *La colmena* 49. s.pp. Recuperado de <http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2049/Colmenario/Marco.html>

## **ANEXO**

Imagen de los ff. 28-30: descripción de la pampa y su fauna.

hæc omnia fuisse ab ipsis incolis, ne boves ad carros, et præsidium militum darent, causati viros ibi omnes contra Indorum incursions opus esse. Audierant nempe ab alijs pagis, quâ transivimus, præsidia, et boves extracta esse.

(La Esquina)<sup>\*</sup> Die III. Mane restitimus in Cruce Alta, ut ungebantur cebo carrozum axes: cæte otium fuit ad faciendâ tria sacra, quibus omnes Christi corpus sumpsimus. In Cruce Alta nonnullæ Hispanorum domus sunt, et parvum sacellum. Transi jam vivimus ad fluminis Tectij Angulum. Sic dicitur, quod ibi fluminis Tectij, cujus mandati euntibus Bonas Auras longo tractu occurrunt, pars eminens sit, et inde flumen rectâ in amnem Paranam (in quem non procul abbe (Santa Fé) Sanctæ Fidei influit) procurrat.

(Las Islas)<sup>\*</sup> Die IV. Venimus in locum Insularum. Insula ab incolis dicuntur tres breves silve, quæ non longo inter se spatio posita, distinguunt viam Pamparum<sup>\*</sup>. Hæ ab ultimo fluminis Tectij anfractu incipiunt. Dicitur autem Pampa planities quædam immensa, quoquo versus prospicias, ut ne minimus quidem tumultus, seu limes appareat.

In Pampis omnia vasta sunt, inculta, infesta serpentibus. Non ibi lapides, nec arbores, nec fontes, nec lacus sunt. Herba dumtaxat gignitur, quam pascitur genus glirium, quos vocant Quixquinchos incolæ. Quadrupes est instar porcelli, toto armatus corpore lorica squamata, quâ se se statim convolvit, si quis velit manu prehendere: convolutum autem vix visummiâ explices. Quodsi cavum subiecit, et vel medium dumtaxat corpus texerit, sic squamis hispidis texeam tenet, ut non nisi sudans, et funibus eum foras trahas. Sunt horum alia etiam duo genera. Mulita, et Bola dictæ incolis.

Sunt et *Lōxini*, felis magnitudine, sed odore adeo pestilente cum mingunt, ut eo solo homines fugent, ferasque. Ipsi, cum cetera inermes sint, nullum fugiunt, cōtēij humoris nativi. Hoc incautos alienigenas fallunt maxime. Cum enim satis sint pulchro corpore, et pelle variā, accedentes propius videndi, capiendive causā medicata aspergunt lymphā, et ita inficiunt, ut nemo infectos ferre possit: adeo graveolentes sunt. Vestes autem infecta ad nonum, decimumve diem uxinam illam fetidam olent.

*Pexicum* in *Pampis* tanta vis est, ut solum operiant, et cum rigent frigore, torpentque, passim capiuntur. *Struthionum* magnus etiam numerus, quos avesne dixeris, an feras, nescias: alate fere sunt; alas enim habent, et ferarum instar nunquam volant, nec solo levantur. Jam enī alis erectis sic ventum capiunt, ut equum velocissimum currentes vincant. Grandiores sunt aquilis. Eorum nidi humi jacent: quinquaginta, et eo plura, magna ova patiunt, quae satis sunt *Gigantum* gule. Legeris in eorum moribus, quos saepe nos mirati sumus, quae de eisdem narrant *Sacri Libri*. (*Job. c. 39*)

*Penna Struthionis* similis est pennis *Alexodii*, et accipitrīs.

Quando dixerit ova sua in terra, tu forsitan in pulvere calefacies ea? ❀ ❀

Duxatur ad filios suos, quasi non sint sui, frustra laboravit nullo timore cogente.

Privavit enim eam Deus sapientiā, nec dedit illi intelligentiā.

Cum tempus fuerit, in altum alas erigit: dedit equum, et ascensorem ejus.

Huic immensi avium generi opposuit ibi natura pulcherrimum ge-

❀  
❀ Obliviscitur quod pes conculcet ea, aut bestia aperi contreat.

nus aliud avium, ita pusillum, tenuiumque, ut septenas, aut octonas pugno contineas. Vocant Hispani *Picaflores*; quod *floxum* succos, longiori, quo instructi sunt, rostrulo, sugant usque, eoque uno victitent. Sed volatus ita citatus est, tremulusque, ut oculos inspectantium fugiat. Colore sunt adeo variis, et pulcherrimis: ut alij argenteis, alij aureis, alij alijs formosissimis alis niti videantur.

Apparent solum *Sexe*, cum dies temperatissimi sunt: quivis enim vel majusculus calor, vel gelidum frigus tam tenue corpus occideret. Haec causa est cur alio mitti, aut in cratibus retineri diu non possint.

Et ii quidem si in Europam mitti possent, digni essent, qui in principum, regumve manus venirent. Dicuntur aliqui mortuos jam, et conditos, in Hispaniam misisse inclusos epistola. Sed tam passerculus hic mortuus distat vivo, quam mors ipsa vita, quam umbra distat corpore. Vivus, vivus videndus est, ut quam sit pulcher noveris. Id si nosset Catullus, multo laudasset magis, quam passerculum illum suum, qui si cum nostris componatur, Struthio est.

Mixeis etiam in Pampis equorum, equarumque armenta innumerable, quae nullo castode, nullius certi Domini, quaquaversus vagantur latissime. Olim, cum intercurrerebant, praetercuntium carnos impediebant: expectandumque diu erat, donec eorum transiret agmen. nunc minor copia est, quod eos venientur Hispani. Antequam Pampas subeas, paranda sunt tibi ligna, aqua, et reliqui com meatus, non secus ac si te Oceano, vel longe navigationi committeres.

Die V. Dedicationis Sanctae Mariae ad Nives. Quod si hoc die Romae nives miraculo fuerunt, hic, ubi Sol contrarias efficit anni vicissitudines, miraculo non sunt. Certe pleni erant



## RESEÑAS



**S. Bianchetti, M. R. Cataudella & H.-J. Gehrke (eds.)** *Brill's Companion to Ancient Geography. The Inhabited World in Greek and Roman Tradition*. Leiden-Boston, Brill, 2016, 512 pp.

Este volumen brinda valiosas aportaciones en materia de Geografía Antigua abarcando numerosos temas que van desde la descripción regional, las fronteras de los estados, los itinerarios sagrados, la influencia de la filosofía en la definición de la geografía, la centralidad del mar en el diseño geográfico, los sistemas de medición para elaborar el mapa, el ejemplo de la Tabla de Peutinger, hasta autores que han representado momentos y fases cruciales de la historia de la Geografía Antigua como Eudoxo de Cnido, Dicearco, Eratóstenes, Agatárcides, Hiparco, Agripa, Estrabón, Plinio y Ptolomeo. También, está presente en esta obra la historiografía con los fascinantes capítulos de Heródoto, la conquista de Alejandro Magno y la forma de representar regiones como Iberia y el Ponto.

La primera parte, *"Geography before Geography"*, inicia con un análisis de Reinhold Bichler, *"Persian Geography and the Ionians: Herodotus"*, visión geográfica y etnográfica y comentario crítico a la política de Atenas en el momento de la guerra del Peloponeso. Inmediatamente, Pietro Janni explica que cuando se habla de *"The Sea of the Greeks and Romans"* y su importancia en la geografía, destacan las habilidades de navegación en mar abierto para ensamblar las rutas lineales de la navegación costera y conocer las posiciones y formas de las islas y penínsulas. Así nació la geografía antigua de la experiencia práctica de la navegación, que luego fue racionalizada por la geometría. Gianfranco Maddoli en *"The Concept of "Magna Graecia" and the Pythagoreans"* profundiza en la identidad de una unidad cultural y política que aporta el pitagorismo a la temprana historia de la Magna Grecia. En *"Systems of Borders in Ancient Greece"*, Giovanna Daverio Rocchi expone que los antiguos griegos emplearon la geografía para dar forma a una frontera natural y flexible. Dos tipos de espacios interactuaron en la frontera, el geográfico y el socio-cultural. *"The Revolution of Alexander the Great:*

Old and New in the World's View" de Hans-Joachim Gehrke y "Geographical Description and Historical Narrative in the Tradition on Alexander's Expedition" de Veronica Bucciantini coinciden en que la conquista realizada por Alejandro Magno derribó las fronteras existentes.

La segunda parte, *Geography between Science and Politics*, comienza con el apartado "Geographical Science", donde Michele R. Cataudella en "Some Scientific Approaches: Eudoxus of Cnidus and Dicaearchus of Messene", explica que la perspectiva de la concepción esférica de la tierra se opone a la concepción "plana"; también ligada a la necesidad de delimitar y medir la superficie esférica. Luego, en "The 'Invention' of Geography: Eratosthenes of Cyrene", Serena Bianchetti dice que debemos la "invención" de la profesión a éste, ya que fue el primero en acuñar el término geografía. Finaliza este apartado "Progress in the Sciences: Astronomy and Hipparchus" donde Klaus Geus explica que las obras de Hiparco tienen como característica principal basarse en principios matemáticos y/o datos observados con precisión.

El siguiente apartado, "The Thought of the Farthest Horizon in the Greek and Roman Tradition", inicia con "The Indian Ocean from Agatharchides of Cnidus to the Periplus Maris Erythraei" donde Didier Marcotte explica que el nombre "Mar Eritreo" cubrió mucho más de lo que hoy conocemos como Mar Rojo. Y termina con "The So-called Confusion between India and Ethiopia: The Eastern and Southern Edges of the Inhabited World from the Greco-Roman Perspective" de Pierre Schneider, quien comenta que un gran número de 'confusiones' para classicistas e historiadores respecto a la India, Arabia y Etiopía involucran las características de las regiones y de las étnicas de sus habitantes.

Es "Geography and Politics in the Roman Empire" donde Pascal Arnaud en "Marcus Vipsanius Agrippa and his Geographical Work" observa que el mapa de Agripa mostrado en el porticus Vipsania ilustraba una nueva relación entre el poder, el espacio y su representación. En segundo lugar, Anne Kolb en "The Romans and the World's Measure" comenta que los mapas se basaban en la medida y la topografía del territorio explorado de acuerdo con el método unidimensional predominante, el modelo de evaluación espacial.

Francesco Prontera en "Strabo's Geography" destaca que el geógrafo de Amasia, al buscar una identidad se concibe como 'filósofo', es decir, un polímata. Eckart Olshausten en "News from the East? Roman-Age Geographers and the Pontus Euxinus" analiza si las ganancias territoriales tuvieron algún impacto en la perspectiva tanto geopolítica como geográfica del Ponto Euxino. Gonzalo Cruz Andreotti en "Rome and Iberia: The Making of a Cultural Geography" plantea que el reconocimiento de Iberia por la antigua Roma debe entenderse como un producto cultural y literario, tensión dialéctica entre tradición e innovación. Y plantea que la geografía ibérica antes de la llegada de Roma fue construida básicamente sobre una percepción cualitativa y cultural del espacio. Kai Brodersen en "The Geographies of Pliny and his 'Ape' Solinus" compara el texto geográfico de Plinio el Viejo y el de Pomponio Mela, quienes presentaron la geografía del mundo en sus textos como un periplo lineal a lo largo de la costa interior y exterior desde Hispania hasta el Helesponto y Mesopotamia, mientras que Solino repite la información dada por Plinio, añade referencias a puntos cardinales, innova al presentar datos geográficos y elabora un mapa. Germaine Aujac con "The 'Revolution' of Ptolemy" explica que a finales del s. II de nuestra era apareció la Geografía de Ptolomeo, en ella se recopila el conocimiento del mundo habitado, se examina el cosmos, la tierra y el cielo. Se determinan las posiciones (latitud y longitud) de las ciudades destacadas de cada provincia y las plasma en un mapa plano. Y se desarrollan los cálculos necesarios para elaborar la proyección cónica modificada.

En la tercera y última parte, *Geographical Rebounds*, Michael Rathmann en "The Tabula Peutingeriana and Antique Cartography" analiza los diferentes tipos de mapas que existían en la Antigüedad para poder explicar que la Tabla de Peutinger visualiza el espacio, contiene innumerables elementos geográficos y una red de carreteras, sin embargo, no es apta para la orientación. Por ello se considera que la Tabula Peutingeriana estaba en manos de élites sociopolíticas con cierto grado de educación e interés en viajar. Después, Emilio Galvagno en "Geography and Religion: The Lists of the Thearodokoi" manifiesta que se pueden rescatar los nombres de algunas ciudades del Peloponeso, Helesponto y Asia Menor de las inscripciones epigráficas procedentes de

las listas de lugares de santuarios y que éstas pueden representar rutas de carreteras. Por último, Jan R. Stenger en "Eusebius and the Representation of the Holy Land" nos explica que Eusebio, el obispo de Cesárea, Palestina, posee un lugar en la historia de la geografía, ya que en su obra *Onomasticón* conecta inextricablemente la historia del pueblo judío y su relato de la Biblia con el espacio geográfico.

En suma, al leer las páginas de este libro se puede hacer un viaje a la época grecorromana, reconocer y entender los conocimientos geográficos que se tenían, la forma en la que se transmitieron y la manera en que podemos rescatar información geográfica.

**Teresita Cano Ricárdez**

Universidad Nacional Autónoma de México

**Emiliano J. Buis, Elsa Rodríguez Cidre, Alicia M. Atienza.** *El nómos transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016, 450 pp.

Este trabajo es el fruto de un proyecto de investigación que tuvo por objeto de estudio el género y la familia y fue desarrollado a lo largo de dos años por un nutrido grupo de colaboradores relacionados con distintos espacios académicos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

El trabajo logra su objetivo de trascender el estudio de lo estrictamente reglado a partir de la ley escrita centrándose en un concepto mucho más amplio, el de normatividad. Por normatividad se entiende el conjunto de regulaciones y principios formales e informales aplicables en el contexto de una comunidad concreta, la del mundo griego, en este caso, en los aspectos público y privado, doméstico y cívico. Cada uno de los aportes que compone el volumen trata, en definitiva, de indagar sobre las regulaciones y principios que rigen de modo implícito o explícito la vida en comunidad en los planos personal, grupal y comunitario. El concepto de normatividad aparece estructurado en torno a pares antinómicos que definen pautas de comportamiento y que posibilitan, al mismo tiempo, el surgimiento de otros conceptos, tales como lo público y lo privado, lo justo y lo injusto, lo legal y lo ilegal, lo masculino y lo femenino, etc. Al mismo tiempo, estas prácticas comunes permiten la generación de identidad compartida y de un sentimiento de pertenencia a una comunidad. Las leyes, formulaciones posteriores, hacen explícitos aquellos usos, prácticas y costumbres que las preceden en el tiempo. Los textos literarios y las imágenes seleccionados en los diferentes capítulos ponen en discusión (en especial los textos dramáticos) o bien validan las nociones que guiaron el pensamiento jurídico y el código normativo de los griegos.

Los trece capítulos que conforman el volumen siguen un ordenamiento cronológico de géneros y abordan el concepto de normatividad a través del análisis de textos literarios y de otras

representaciones artísticas (imágenes). En todos los casos y a partir de los aportes efectuados por la filología, la filosofía política, la psicología y el arte, se intenta dar cuenta de su complejidad conceptual en la cultura griega arcaica, clásica y alejandrina.

En el primer trabajo, "Formas de *philótes* en tiempos de sometimiento: narrativa y normatividad en algunos pasajes de la *Odisea*" de Alicia María Atienza, los poemas homéricos son analizados como instrumentos de elaboración del pensamiento normativo en la medida en que legitiman aquello que construyen y reproducen: las relaciones entre los que comparten la calidad de *philótes*. La autora intenta explicitar los vínculos que se tejen entre los que viven en el mismo *oïkos*, ámbito privilegiado de dominación masculina. Al tiempo que se ofrecen comentarios filológicos y sociológicos de interés en torno a los alcances de *philótes* y el análisis de los términos que componen su campo semántico, se desanda la compleja red de relaciones en el marco del *oïkos*. Durante la época arcaica, la poesía (y particularmente la épica) es la opción que, a la falta de leyes escritas, legitima la construcción y la reproducción del orden social. En la *Odisea*, el orden social constituye un tema central y el matrimonio y las relaciones internas y externas del *oïkos*, el escenario privilegiado para visualizar el funcionamiento de una serie de normas tácitas y de categorías sociales basadas en la dominación masculina. Bajo esta premisa son leídos algunos pasajes clave que demuestran los vínculos asimétricos entre varones y mujeres. La autora concluye señalando que todas las relaciones que se entrevén en la *Odisea* están bajo la dominación masculina y los personajes, oprimidos u opresores, siguiendo los planteos de Bourdieu y Castoriadis, reproducen las leyes no escritas que la violencia de tal dominación impone.

El segundo capítulo, "Normatividad, justicia y saber en *Teogonía*. Las claves del poder en el relato hesiódico" de María Cecilia Colombani, también está referido a la época arcaica y tiene por objeto de análisis la instauración del orden del *kósmos* garantizado por la actuación de Zeus en dos momentos fundamentales de *Teogonía*. Un primer momento inaugural tiene como protagonistas a los cuatro primerísimos (*tà prôtista*): *kháos*, abismo y apertura, y *Gea*, sostén y asiento, como pares de opuestos complementarios (concepto propio de la época arcaica). Un segundo momento lo constituye el final del relato que representa la



victoria del dios supremo sobre el peligro del desorden cósmico. Hacen aparición los Titanes, seres de linaje oscuro, los Hecatónquiros, hijos de Gea y Tifón. Ambos grupos se traban en lucha con Zeus y terminan invisibilizados en el Tártaro, lugar subterráneo reservado para las figuras transidas por la *hýbris* y que perturban la reciente estabilidad cósmica y política. La autora plantea la lectura de *Teogonía* desde el modelo fauaultiano de la batalla perpetua, con sus avances y retrocesos continuos, y que tiene como corolario la restauración del orden por la prevalencia de Zeus. En conclusión, Colombani analiza en la *Teogonía* la cuestión de la normatividad del orden cósmico en una época en la que todavía no es posible referirse a la ley escrita.

A continuación, se dedican varios capítulos a la lectura de los tres grandes trágicos, comenzando por "*Persas: la historia y la instauración de la norma dramática*" de Patricia Liria D'Andrea. Con el fin de profundizar el análisis y de llegar a una interpretación más completa de la obra mencionada, se siguen los postulados de la *Poética* de Aristóteles. *Persas* es un buen ejemplo para demostrar cómo y en qué medida Sófocles, a la vez innovador y fiel a las normas, al servirse de la historia como materia poética, se adecua a la normatividad que le impone el género trágico. Para llegar a esta conclusión, se analiza la pieza a la luz de las unidades de lugar, tiempo y acción.

El capítulo 4, "Tragedia, frontera y alteridad: usos normativos a propósito de la feminidad y la monstruosidad en *Edipo Rey*" de Katia Obrist, analiza cómo la construcción cultural del otro, encarnado en lo monstruoso y en la feminidad en una sociedad que carece de una institucionalización jurídica fuerte, aparece como forma de elaboración de las regulaciones colectivas para el control y la cohesión social. En la tragedia griega, la frontera, el espacio difuso física y simbólicamente, permite la irrupción de lo diferente de diferentes maneras. En primer lugar, durante las Grandes Dionisias se honra a Dioniso, el dios que plantea interrogantes a las categorías firmes a partir de su relación con lo divino, lo humano, lo bestial, lo masculino y lo femenino y lo griego y lo bárbaro. En segundo lugar, en el espacio escénico hay siempre visible una puerta (que progresivamente es acompañada de contactos auditivos y visuales poco claros para poder mostrar la incertidumbre o confusión del personaje que la cruza y así contribuir a los efectos dramáticos). En

tercer lugar, la tragedia frecuentemente representa el vínculo entre la vivienda y las propiedades y en relación a la primera, la puerta delimita la frontera, cuya custodia queda a cargo de las mujeres. Del análisis de estos aspectos en *Edipo Rey*, se desprende que Edipo es un personaje que, aunque masculino, se encuentra constantemente vinculado al ámbito doméstico y a la puerta central. En este artículo resultan de especial interés las notas que se elaboran en torno al concepto de frontera y de la alteridad, a la naturaleza de la Esfinge, y al análisis de cuestiones relativas al origen de Edipo, su nombre incluido. La presencia femenina y la monstruosa se presentan como la imagen visible de aquellas consecuencias que sobrevienen si se cruzan los límites que no deben cruzarse. La preocupación del poeta está puesta en difundir unas reglas que preserven la comunidad y la familia.

El capítulo 5, “La autoridad del derecho y la (des)obediencia al *nómos* en *Edipo en Colono* de Sófocles” de Eduardo Esteban Magoja, tiene como objeto el abordaje de esta obra tanto desde el punto de vista literario como del de la filosofía del derecho. Este último se pone de manifiesto, por una parte, en el respeto que Edipo y Teseo profesan hacia las instituciones y el *nómos* ciudadano y, por otra, en la violación del derecho por parte de Creonte y Polinices. En *Edipo en Colono* y en relación al estudio jurídico, no puede dejar de mencionarse el papel decisivo que los dioses tienen en las acciones de los hombres. También resultan de relevancia las notas en torno tanto a la forma verbal en el discurso de Edipo al explicar el carácter público de decreto de su destierro (ἐξεκηρύξθην) como al campo semántico de “conciudadano” (ἔμπολιν). Teseo y Creonte representan dos modelos opuestos de gobernantes en relación con la conducta social, el respeto por las instituciones, las relaciones entre las *pólis* y la obediencia a las leyes no escritas impuestas por los dioses y que constituían los pilares sobre los que se fundaban las leyes de la ciudad.

“Normas e innovaciones trágicas a la luz de la política exterior ateniense: una lectura de *Tereo* de Sófocles” de Victoria Maresca constituye el sexto capítulo del volumen y está dedicado al estudio de esta tragedia fragmentaria. Teniendo en cuenta las circunstancias políticas que rodearon la puesta en escena de esta obra, la autora se propone dos objetivos fundamentales. El primero se relaciona con el

análisis de las innovaciones que el dramaturgo introduce a partir del mito preexistente de Procne y Folimela, que después de la obra pasarían a formar parte de su estructura. Las modificaciones en el argumento del mito llevan a pensar que el propósito de Sófocles es volver más bárbaros a los tracios y mostrar que la alianza con Tracia en la Guerra del Peloponeso puede acarrear la ruina para la ciudad. El segundo objetivo del trabajo consiste en visualizar las normas informales que subyacen a los versos conservados y que constituyen el sentido común que regula los usos de una comunidad. Este capítulo resulta valioso, en primer lugar, por el abordaje del texto conservado como un todo en sí y no como una obra incompleta, por el análisis filológico que realiza la autora, por considerar que las normas informales revisten más peso y gravedad que las formales y por la idea de que su cuestionamiento en el marco del teatro podía tener gran autoridad sobre los ciudadanos atenienses.

En el capítulo 7, "Acerca de lo monstruoso y lo bello: normatividad y ambigüedad en *Helena* de Eurípides", Elsa Rodríguez Cidre ejemplifica cómo la monstruosidad, valiéndose de la naturaleza performativa del teatro a través de los personajes femeninos, permite expresar las rupturas del orden instaurado. Una primera parte del trabajo está dedicada al análisis del catálogo teratológico y a la naturaleza y características de los monstruos que lo componen. De ahí se concluye que en la mitología griega son numerosos los ejemplos de mujeres bellas que devienen en monstruos, como el caso paradigmático de Helena. Eurípides la presenta en dos tragedias con tratamientos bien diferenciados, aunque en ambas, su belleza constituye la nota distintiva. *Troyanas* le confiere un origen por fuera de lo normal por la acumulación de progenitores negativos y su asociación con la Gorgona, las Harpías y las Sirenas. En *Helena*, la rubia es, en cambio, un personaje positivo implicado en un juego continuo de duplicaciones. La belleza física como rasgo determinante de Helena hace que el dramaturgo realice una abstracción por la cual la monstruosidad pase por el origen y la conducta más que por la corporeidad. Al respecto, la autora realiza un seguimiento de los cambios que sufre físicamente este personaje (belleza y referencia negativa; afeamiento; recomposición de la belleza) que interpreta como un indicador de amenazas al orden (Helena fuera del *oïkos*, Troya o Egipto; rito o momento de transición donde se vierte sangre; vuelta al

espacio normativo del *oïkos*). Además de tratar el tema de la normatividad, la autora incluye un estudio dedicado a las Sirenas (origen, naturaleza, características, atributos, representación, etc.) e interesantes referencias a la larga serie de duplicidades en estas tragedias de Eurípides.

El capítulo 8, "El *nómos* discursivo en los diálogos de Medea y Jasón" de María Belén Landa, plantea que en la Atenas clásica eran los varones los encargados de observar y hacer cumplir las normas y las leyes, incluso las relativas al espacio del discurso político, al que la mujer quedaba relegada por su supuesta incapacidad para utilizar la técnica retórica. En *Medea* de Eurípides, los diálogos que mantienen sus protagonistas se centran en la razón y la pasión, pero transgrediendo las normas establecidas ya que los roles de cada uno están invertidos y no siguen lo esperado. Este trabajo alcanza ampliamente el objetivo propuesto: dar cuenta de cómo, a partir del análisis lingüístico de los términos relativos a discurso, razón y pasión, se llevan a cabo los diálogos de los protagonistas en el marco de una normatividad discursiva que es transgredida y que aumenta así el efecto trágico.

El capítulo 9, "Un análisis 'normativo' de los éxodos de *Heracles* y *Bacantes*" de Cecilia Perczyk, relaciona estas dos tragedias a partir de dos crímenes de sangre. Hay una referencia de interés a los tipos de homicidio desde el punto de vista legal. En la primera obra, Heracles comete los asesinatos bajo el influjo de la locura. Su amigo Teseo, dueño de una posición digna para la ciudad de Atenas (Atenas como protectora de los necesitados se convierte en un lugar común de la literatura clásica), se ofrece para ser el elemento purificador. En un segundo momento, se analiza la situación a partir de un crimen de sangre cometido en *Bacantes*. La pena que le corresponde a Ágave, también enloquecida, por matar a su hijo Penteo es el exilio; pero, por tratarse de una mujer, no participa del sistema legal. La *philía* parece ser exclusiva de los varones, al igual que la oportunidad de proseguir la vida en otra ciudad. Su participación pública queda restringida a los rituales y confinada al monte Citerión como sacerdotisa de Dioniso. Como en el resto de los capítulos, el análisis lingüístico de ciertos pasajes clave de las obras en cuestión resulta iluminador para poder comprender más cabalmente este delito y sus implicaciones en la sociedad ateniense.

"Entre la *bía* y el *nómos*: problemáticas en torno al carácter normativo de la *peithó* en *Lisístrata* de Aristófanes" de Caterina Stripeikis, constituye el capítulo 10 de la obra. A partir de la consideración de la *peithó* como seducción, retórica y política (formas de comportamiento no diferenciadas en la Grecia clásica), en este trabajo se realiza un abordaje de la norma desde dos vertientes. En primer término, la valoración positiva y negativa de las estrategias de persuasión (*peithó*) en relación con la perspectiva de género masculino/femenino y, en segundo, la consideración de la fuerza o violencia (*bía*) como concepto opuesto y contrario al ideal de las comunidades civilizadas. Uno de los puntos fuertes de este trabajo resulta del análisis lingüístico y de los recursos retóricos desplegados en los versos seleccionados.

En "El arte de *Dysnomía*: anomalías poéticas, transgresiones jurídicas y (pre)juicios sexuales en la comedia política ateniense" Emiliano Buis se propone estudiar cómo y en qué medida este género altera las normas establecidas en diversos órdenes sociales. Este trabajo pone como objeto de análisis las comedias de Ferécrates y Cratino, *Quirón* y *Pytine*, respectivamente, para interpretar la *dysnomía*. Para esto, se vale de la consideración de diversos recursos comunes propios de la comediografía política del siglo V a.C., en especial de las analogías que se establecen entre el arte y la mujer maltratada física y sexualmente por los hombres. En cuanto a la primera de las obras mencionadas, se analiza la figura y el parlamento de *Mousiké*, personaje que encarna la Música en la figura de una prostituta manoseada por sus amantes circunstanciales. La segunda comedia sobre la que se pone el foco plantea una relación amorosa protagonizada por Autor y Obra. El enfoque de Buis resulta interesante por el intento de estudiar las peculiaridades de la representación de la normativa cómica con una mirada menos "aristofanocéntrica". Ferécrates y Cratino se valen de personajes femeninos que representan de una u otra forma la normatividad en el plano del arte y que recurren a la Justicia (otro personaje) para denunciar los vicios que las perjudican.

El capítulo 12, "Los rituales de la boda: tradiciones, prácticas, normas. El testimonio de las pinturas en la cerámica" de Cora Dukelsky, estudia cómo a través de imágenes que se vuelven normativas se representan los valores que subyacen a la esencia de la familia y a las

normas exigidas por la comunidad ateniense. Los pintores de vasos exaltan la trascendencia del matrimonio por su valor social. Por esto, frente a la inexistencia de leyes explícitas que la regularan, enfatizaron aquellos aspectos públicos de la ceremonia que le conferían legitimidad a la unión. Este capítulo es interesante por varios motivos. En primer lugar, porque considera en términos psicológicos el momento crítico que supone para la mujer pasar de la niñez a la adultez. Además, detalla los pormenores del ritual del casamiento a la vez que inserta dentro de esta práctica los vasos. En ellos destaca, según sus tipos, su función utilitaria y simbólica. En segundo lugar, porque la autora interpreta cuidadosamente las escenas representadas en los vasos haciendo patente cómo la pintura es capaz de representar las transformaciones de una época y, al mismo tiempo, de responder a las demandas sociales y económicas que surgen.

El último capítulo, a cargo de Luciana Gallegos, está destinado a “Las normas sociales y el vínculo de *syngéneia*: la legitimación de Alejandría en *Argonáuticas*”. El trabajo comienza con una extensa introducción que sitúa al lector en la época posterior a las conquistas efectuadas por Alejandro Magno y que se justifica ampliamente ya que nos permite comprender más cabalmente la dimensión de los objetivos que persigue. Teniendo en cuenta las prácticas presentes en el poema épico de Apolonio de Rodas, segundo director de la Biblioteca de Alejandría, la autora busca distinguir qué espacios son considerados griegos (más allá de la península helénica) por compartir iguales normas sociales y modelos de comportamiento registrados ya en los poemas homéricos y reafirmados durante el periodo clásico (inhumación de los cuerpos y rituales de sepultura y *xenía*). *Argonáuticas* puede leerse como la vinculación de la identidad de la ciudad egipcia de Alejandría y la familia real de los Ptolomeos con las ciudades griegas a través de algunos episodios mitológicos que involucran los mismos orígenes.

Retomando lo dicho en la introducción y después del recorrido realizado por estos trece aportes, es evidente que el concepto de normatividad se ve enriquecido. El volumen ofrece bibliografía variada y actualizada sobre nociones relativas a dicho concepto y a cada una de las temáticas referentes a la cultura helénica arcaica, clásica o alejandrina que dominan los artículos. Los distintos puntos de vista desde los cuales

es considerado el concepto de normatividad arrojan luz sobre las múltiples aristas que reviste. El análisis filológico de las obras literarias sobre las cuales versa cada trabajo en particular constituye uno de los puntos fuertes para intentar dilucidar su complejidad conceptual. Conviene destacar que, en la mayoría de los casos, se ofrecen traducciones personales del texto griego al español.

La redacción clara y una organización prolija donde se encuadran los objetivos y conclusiones de cada trabajo contribuyen a su entendimiento y hacen de esta una obra de fácil acceso tanto para investigadores de los estudios clásicos como para cualquier interesado en las temáticas que se presentan.

**María Candela López**  
Universidad Nacional de Cuyo





**Leoncio de Neápolis. *Apología*.** Edición crítica con introducción, traducción española y notas a cargo de P. A. Cavallero, T. Fernández, A. Sapere, A. Capboscq, J. Bértola y D. Gutiérrez. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2017, 156 pp. Colección Textos y Estudios n° 21.

Leoncio (Chipre, c. 590-650) fue obispo de Neápolis y un autor muy respetado en su época. Podrá resultar un personaje poco conocido para gran parte del público, pero no para este equipo de investigación de la Universidad de Buenos Aires liderado por el doctor Pablo Cavallero. Sus integrantes han editado y traducido ya tres textos hagiográficos de Leoncio: *Vida de Simeón el loco*, *Vida de Espiridón* y *Vida de Juan el limosnero*. Proyectan ya ocuparse de los dos sermones u homilías que quedan: *Sobre el anciano Simeón en Lucas 2: 22* y *Sobre la fiesta de mesopentecostés*. En este volumen nos traen una obra que ha generado mucha controversia, habitualmente conocida como *Apología* o *Apología contra los judíos*.

Luego del "Prefacio" (p. 7), comienza la "Introducción", con el primer apartado, "Fuentes del texto" (p. 9-13), a cargo de P. Cavallero. Aquí se presenta la obra y explica el motivo de la dificultad para su edición. La *Apología contra los judíos* está, en realidad, mayormente perdida y sobreviven de ella algunos fragmentos, citados de modo más o menos directo en diferentes obras. Estos fragmentos se agrupan en torno a tres ejes temáticos, lo cual permite organizarlos y reconstruir parcialmente lo que puede haber sido el contenido original. Estos ejes son: el cumplimiento de las profecías, la Encarnación y la iconodulia, es decir, el culto a las imágenes (en realidad, la justificación de su culto en el cristianismo). En este apartado constan prolijamente cada una de las fuentes de las que se rescata el texto (en algún caso, una sola, en otro varias más o menos coincidentes) y la naturaleza de las mismas.

En el apartado "Los contenidos de la controversia" (p. 13 ss.) Cavallero resume, explica y contextualiza los temas teológicos que están

en juego aquí: los conceptos mismos de iconodulia e idolatría y la relación del cristianismo con el judaísmo en esta época de Bizancio.

Resulta particularmente interesante el “Análisis discursivo y argumentativo” (p. 17 ss.), a cargo de Analía Sapere. El análisis retórico, que resulta clarísimo y complexivo, ilumina los mecanismos mediante los cuales se construye la posición de Leoncio. Apreciamos así, a partir de todo lo que no se aprecia a simple vista, los supuestos de los que el autor parte y podemos vislumbrar para quién y para qué escribe.

“Algunas consideraciones sobre el uso de la Biblia en la presente *Apología contra los judíos*” (p. 35 ss), continúa, en realidad, el apartado anterior sobre el contenido teológico de la obra. El uso que Leoncio hiciera de los textos bíblicos, particularmente de los veterotestamentarios, no es un tema menor, ya que no existe para ambas religiones en conflicto autoridad superior a la de estos textos. Lo que el autor deja ver claramente es que ya en esa época los criterios de interpretación no eran monolíticos y se aceptaban distintos acercamientos y enfoques.

En el apartado más extenso de la Introducción, “Lengua” (p. 39 ss.), Julián Bértola escribe sobre el registro lingüístico. Retoma lo dicho anteriormente sobre el carácter fragmentario de la obra y se explaya en la cuestión de su género. Presenta el complejo contexto que da lugar al aparente oxímoron de una ‘apología contra’ y en ese marco genérico define cuál es el griego utilizado. En un registro minucioso y nutrido de ejemplos, detalla cuáles son las particularidades léxicas de la obra (p. 48 ss.) y las morfológicas (p. 54 ss.). Muestra también los usos sintácticos particulares o que aparecen con una frecuencia llamativa (p. 57 ss.). Finalmente, realiza interesantes comentarios acerca de la fonética del texto (p. 62 ss.), es decir, de su posible pronunciación. Esta oralidad perdida se puede deducir de pequeñas características ortográficas que constan en las variantes de los manuscritos. Si bien es cierto que estas características no figuran en el texto final de esta edición, se consignan por su valor para conocer el estado de la lengua.

Las opciones concretas que se realizaron, con respecto a la fijación del texto, aparecen explicitadas en “Esta edición” (p. 65 ss.) por Pablo Cavallero, Tomás Fernández y Julián Bértola.

"Pretendemos aquí recomponer los tres cuerpos temáticos de la Apología. El primero no ofrece problemas mayores, dada la homogeneidad de la tradición; el segundo tampoco, porque tiene un testimonio único. El tercero es complicado por su tradición." (p. 65)

Si bien esta edición se basa mayormente en la que Déroche publicó en 1994, no la sigue servilmente y se la contrasta con otras y con el propio criterio de los editores argentinos. En estas páginas se detalla, comenta y fundamenta cada elección. La reedición del mismo Déroche de 2010 no llegó a tiempo para ser incluida en el trabajo sobre el texto, pero sí ha sido leída y comentada para esta "Introducción".

El "*Conspectus siglorum*" (p. 88-90) es una continuación de la guía para la interpretación del aparato crítico, la cual ya empezó en las últimas páginas del apartado anterior.

La amplísima "Bibliografía" se consigna a partir de la p. 91, comenzando con las "Abreviaturas" utilizadas en las citas y siguiendo con las "Ediciones y estudios". Sería interesante una subdivisión temática, para apreciar y aprovechar mejor la gran variedad de fuentes y enfoques disciplinarios de las que se nutre esta edición.

Finalmente, encontramos el cuerpo de "Texto, traducción y notas" (p. 104). En las páginas pares aparece el texto griego con el aparato crítico y en cada página impar enfrentada, el texto en español, con abundantes e interesantes notas al pie, las cuales, si bien suponen haber leído la "Introducción", la exceden. Estas aclaraciones dan cuenta de lo cuidada que ha sido la traducción, la cual es prolífica en detalles a la vez eruditos y originales. Por ejemplo, aluden al hebreo latente en los textos bíblicos citados cuando es necesario (p. 143, n. 51). Pero también figuran algunas opciones del español rioplatense, como traducir *παιδίον νήπιον* por "chiquito" (p. 109 y 113), *παιδίον* por "niñito" (p. 113) o *τὸν θρασύν*, por "corajudo" (p. 113). En la doxología final, se aprecia la versión de la fórmula "*εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων*" a "por las eras de las eras", en lugar de la más común "por los siglos de los siglos", la cual, en realidad, está teñida de su paso por el latín.

Es insustituible la mirada experta de este grupo de estudiosos que se han dado a la titánica tarea de traducir todo lo que existe actualmente de la producción de Leoncio de Neápolis, porque en el proceso han

desarrollado un grado de familiaridad y *expertise* imposibles de alcanzar mediante cualquier atajo. Nadie mejor que ellos para guiarnos hacia el interior de Bizancio, un mundo tan desatendido en nuestra formación general pero con estructuras y conflictos tan comparables a los nuestros.

**Susana Aguirre de Zárate**

Universidad Nacional de Cuyo

**Juan Antonio López Férez (ed.)** *Galeno. Lengua, composición literaria, léxico, estilo*. Madrid, Ediciones Clásicas, 2015, 444 pp.

Tras el inevitable retraso que sufren las publicaciones de humanidades, habitualmente confiadas al esfuerzo de muy pocas personas, a menudo una sola, siempre más allá de sus estrictas obligaciones profesionales y al albur de la obtención de ayudas oficiales, ven por fin la luz las actas de las VII Jornadas Internacionales de Filología Griega de la UNED, *Estudios actuales sobre textos griegos: Galeno. Lengua, composición literaria y estilo*, que tuvieron lugar en octubre de 1999. El editor, Juan Antonio López Férez, ha mantenido las cinco áreas científicas en que se desarrolló el encuentro, y de ellas trataremos en el orden en que aparecen publicadas las contribuciones.

Abre el volumen un grupo de tres trabajos dedicados a la lengua de Galeno. A. Lillo, "Aspectos sintácticos de la lengua de Galeno", plantea aspectos metodológicos fundamentales para el estudio de la lengua de Galeno, en primer lugar el de la coexistencia de fórmulas aticistas y de *koiné*, en segundo la alternancia de estructuras propias del tratado científico y otras tomadas de la lengua coloquial; J. Vela Tejada, "Koiné y aticismo: pautas de análisis lingüístico en Galeno, *De antidotis*", abunda en esa mezcla de aticismo y *koiné*, y así como Lillo trata de sintaxis él se extiende a la fonética y la morfología, en la línea de anteriores trabajos; A. Roselli, "L'ambiguità dei testi scritti: il *De captionibus* e i commenti ippocratici", trata de las zonas oscuras entre lo que algunos entienden como una franca y neta oposición entre oralidad y escritura, además de puntualizar algunas de las posiciones de Galeno sobre semántica –con gran incidencia, apuntamos, para la teoría y la práctica de la traducción–

<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Especialmente relevante es la posición de Galeno sobre la traducción de los términos, para los que el pergameno reclama, en aras de la claridad, una única solución, a despecho de una realidad incontestable como lo es la de la polisemia. Es cierto que Galeno trata de lenguas especiales, las lenguas técnicas, pero el planteamiento teórico reclama nuestra atención. El origen de la necesidad de la univocidad de los términos proviene de la sofística, cf. M. Untersteiner, "Le 'Antilogie' di Protagora", *Antiquitas* 2-3,

El siguiente apartado lo forman las contribuciones sobre la composición literaria, a saber: P. Boned Colera, "Teorías sobre la reproducción: Consideraciones sobre el contenido y la composición del *De semine* de Galeno", subraya algunas características retóricas y estilísticas que enlazan con el tema de oralidad y escritura; D. Lara Nava, "Estudio formal del tratado *Sobre las diferencias de los síntomas*", muestra cómo la práctica retórica de Galeno se basa, lo mismo que la científica, en el método hipocrático; en un importante artículo, A. Guardasole, "Galeno e i tragici greci", evidencia el reflejo de la tragedia clásica en la obra de Galeno, cuyos procedimientos además expone y comenta<sup>2</sup>; lo mismo hace T. Tieleman, "Galen, *de placitis* books IV and V: questions, options and authorities", cuando analiza el método exegético del pergameno, con resultados paralelos a los de Guardasole; por último, M. Cerezo Magán, "Mitema poético frente a *physis*: el mito de los centauros en *De usu partium* de Galeno", nos regala con una brillante exposición del tratamiento galénico de la materia mitológica, incluido el tema de la recepción literaria de la misma.

El capítulo más nutrido es el relativo al léxico, que se abre con la extensa y bien documentada contribución de F. Cortés Gabaudan, "Pervivencia actual del vocabulario médico de Galeno", una de cuyas virtudes, amén de la fijación de un patrón metodológico coherente y a la vez eficiente, y de la muy completa presentación de datos, es la revisión de la tesis que hace de la transmisión árabe una impronta de la recepción de la medicina griega en España; sigue el trabajo de F. Skoda, "La reflexión de Galeno sobre el léxico griego y el interés que ofrece a la lingüística moderna", en el que nos presenta a un Galeno que se anticipa a los estudios de semántica estructural de lexicografía y de fonética; V.

---

1947-48, pp. 34-44 (= *Scritti minori. Studi di letteratura e filosofia greca*, Brescia, 1971, pp. 388-402), a propósito de Pl. *Prt.* 277 e 3- 278 a 7 y 377a.

<sup>2</sup> Hubiera sido recomendable extender el estudio a la obra de Esquilo, en la que se han señalado también ejemplos del interés de este autor por la ciencia médica, cf. J. Jouanna, "Hippocratic medicine and Greek tragedy", *Greek Medicine From Hippocrates To Galen. Selected Papers*, Boston & Leiden, 2012, pp. 55-79 (= "Médecine hippocratique et tragédie grecque", in P. Ghiron-Bistagne (ed.), *Anthropologie et théâtre antique*, Montpellier, 1987, pp. 109-131 y G. Viale, "An intriguing fragment of pre-hippocratic medicine in Aeschylus", *Neurosurgery* 55, 2004, pp. 761-765.

Bourdon, "La notion d'*aeipatheia* dans la pathologie de Galien", se ocupa en su exhaustivo artículo de un aspecto del legado estoico en la obra galénica; I. Rodríguez Alfageme, "Patología de la voz en Galeno", muestra en cambio la continuidad del pensamiento y la terminología hipocráticas en relación con los problemas foniátricos; J. Jouanna, "Histoire du mot αἰμάλωψ d'Hippocrate à Galien et à la médecine tardive", establece la correcta etimología de un compuesto no siempre bien entendido, y su evolución desde Hipócrates a Areteo y Galeno; I. Garofalo, "Variazioni dottrinali nell'anatomia di Galeno", se sirve de un solo ejemplo para documentar cómo el pergameno adoptó puntos de vista diferentes a lo largo de su producción académica; el editor, J. A. López Férez, "Algunos términos retóricos en Galeno", se detiene en el empleo de conceptos de amplio uso –βραχυλογία y μακρολογία, por ejemplo– que comenta de manera profusa y a la vez precisa; especial atención merecen las observaciones finales, basadas en la opinión expresada por Galeno mismo, sobre la evitación del aticismo; G. Santana Henríquez, "Estudio semántico de los compuestos con prefijo dus- en Galeno", aborda esta formación y ofrece no sólo los datos del testimonio de la misma en un corpus tan extenso como el galénico, sino que además hace antes una breve introducción a los fundamentos teóricos de la semántica y acaba con algunos datos sobre el uso estilístico de estos compuestos; M. C. García Sola, "La Odontoestomatología. Avance y retroceso", pasa revista a cuanto por Galeno sabemos de la odontología, a manera de estudio preliminar para un trabajo exhaustivo que ya existe en el caso de Aristóteles; L. M. Pino Campos, "Apuntes en torno a la esfigmología galénica. La *Sinopsis*", se ocupa en primer lugar de la evolución de esta disciplina médica desde sus orígenes hasta la época moderna a partir de la crítica metódica de la bibliografía sobre el tema, para pasar después a la problemática de la transmisión y edición de este tratado.

En el capítulo reservado al estilo se cuentan las colaboraciones de J. M. García Ruiz, "El estilo en el comentario *Sobre la dieta sana* de Galeno", que remarca determinados usos retóricos y estilísticos sujetos siempre a la redacción de una prosa diáfana y clara; E. García Novo, "Tiempo, descripción y narración en el tratado de Galeno *De inaequali intemperie*", en uno de los artículos más elaborados y brillantes del volumen, examina el estilo de un pasaje galénico, en el que muestra cómo las técnicas

abarcen desde la presentación de los contenidos, ya sea para organizarlos a la búsqueda de la síntesis o del análisis o de conferirles una estructura anular, hasta la alternancia de narración y descripción, la introducción de pasajes dominados por la función impresiva y el empleo de recursos lingüísticos diversos, especialmente basados en el verbo; no son menos importantes las observaciones de García Novo en materia de teoría de la ecdótica; por último, S. Rubio Fernaz, "Ironía y burla: el humor ácido de Galeno", presenta la variada gama de recursos del pergameno para ridiculizar a sus adversarios: la ironía, el sarcasmo, la hipérbole, el insulto o la paremiología se cuentan entre ellos<sup>3</sup>.

Como colofón, se ha reservado un capítulo a la oposición de medicina y astrología, tratada en el artículo de A. M. Ieraci Bio, "Astrologia e medicina nella polemica fra Manuele I Comneno e Michele Glica", con un comentario detallado de los textos que sobre ella nos han llegado.

Completa la publicación un conjunto de cinco índices elaborados por el editor: de pasajes citados, de autores y obras, de nombres propios notables, de otros términos relevantes, y léxico. Todos ellos hacen mucho más atractiva y a la vez productiva la consulta del volumen. Hay en él mucha y buena práctica filológica, completa y en la medida de lo posible exhaustiva exposición de datos, más que libérrima exhibición del arte de formular teorías, y una muy variada puesta al día de la investigación sobre la obra de Galeno. Como ocurre con los grandes autores, esta monografía será de provecho para lectores muy diversos, los del mundo de la medicina en primer lugar, así como los que gustan de la literatura, la filología, la lingüística y la teoría de la ciencia.

**Jordi Redondo**

Universitat de València

---

<sup>3</sup> Si bien la cuestión exige un tratamiento que no puede reducirse a un comentario de pasada, tal vez debía haberse por lo menos aludido al interés de Galeno por el género de la comedia, cf. I. C. Storey, "Eupolis in Antiquity", *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford, 2003, pp. 34-51.



**Andrea Marcolongo.** *La lingua geniale. 9 ragioni per amare il greco.* Bari, Editori Laterza, 2016, 156 pp.

No es en modo alguno frecuente que en una publicación como la *Revista de Estudios Clásicos* tengamos la oportunidad de comentar un libro que aparece en las listas de los más vendidos. El caso que nos ocupa, *La lingua geniale* de Andrea Marcolongo, se ha coronado como la sorpresa editorial de 2017 en Italia, cuenta con una traducción española en la Editorial Taurus (la cual, hasta el momento de redacción de esta reseña, no ha llegado a la Argentina) y desde principio de 2018 se encuentra también en francés, publicado nada menos que por Belles Lettres y ya en primer lugar en ventas del género ensayo.

Si bien Andrea Marcolongo se hizo conocida como la *ghostwriter* de Matteo Renzi (quien llegó, gracias a su pluma, a ser Primer Ministro italiano entre 2014 y 2016) esta joven egresada de la Università degli Studi de Milano se había especializado, en realidad, en griego antiguo. Como un proyecto personal encaró la redacción de esta obra, en la que da cuenta del inmenso potencial de desarrollo personal que implica el estudio del griego antiguo. Mucho se viene diciendo, literalmente desde hace siglos, sobre lo educativo del conocimiento de la cultura griega, pero el aprendizaje de su lengua no ha sido defendido últimamente con el mismo generalizado entusiasmo.

En la "Introduzione", la autora declara sus motivaciones, la más honda de las cuales fue entender el amor que esta lengua le inspira, el cual la ha guiado a través de los años desde los páramos del Liceo Clásico (institución que defiende a la vez que critica, capítulo tras capítulo) hasta la docencia y la redacción de este libro. No pretende haber compuesto una gramática ni una obra sistemática. Ofrece estas páginas como una segunda oportunidad a todos aquellos que estudiaron griego, pero lo vivieron con frustración y sinsentido. También las ofrece al que nunca se acercó a esta lengua, para tentarlo hacia sus delicias intelectuales. Nos parece que el libro resulta más apropiado para el primer grupo, que podrá disfrutar de toda la presencia del idioma en estas páginas, ya que aquí no solo se habla sobre el griego, sino que también se lo muestra.

Sorprendentemente, el primer capítulo, "Quando, mai. L'aspetto" (pp. 3-27), no trata del origen de la lengua griega, ni del alfabeto, como suelen comenzar las obras que describen este idioma. Entra de lleno y con detalle en una de las facetas que a la autora más le interesa destacar: el aspecto en las formas verbales griegas. (De hecho, se trata del segundo capítulo más largo del libro, solo superado por el último.) Marcolongo presenta el sistema verbal del indoeuropeo, más basado en las diferencias de aspecto (presente-durativo, aoristo-puntual, perfecto-terminativo) que en las temporales y distingue al griego antiguo como el único idioma, prácticamente, de aquellos a los que tenemos acceso, en el que todavía se aprecia de manera significativa esta percepción de las acciones. Destaca cómo la comprensión del aspecto verbal debería iluminar nuestra comprensión de los textos y por ende enriquecer las traducciones. Pero no se puede dejar de notar que, a tono con las observaciones de la autora sobre el aprendizaje del sistema verbal en los Liceos de Italia, esta característica esencial del verbo griego suele ser la menos enseñada y la peor aprendida, más allá de la morfología.

En "Il silenzio del greco. Suoni, accenti e spiriti" (pp. 28-44) encontramos la presentación del alfabeto, acentos y espíritus, con interesantes referencias de fonética histórica; también se explica el carácter rítmico o bien directamente musical de casi toda la literatura griega. Una lengua silenciosa y atrayente a la vez: "Un vinile senza piu giradischi...l'unico modo di godere della musica è immaginare il suono" (p. 44).

"Tre generi, tre numeri" (pp. 45-64): este capítulo resulta uno de los más literarios de la obra. En la sección "Con o senz'anima. Il neutro" (p. 48 ss.), para explicar la presencia de una estructura genérica tripartita en el griego la autora se retrotrae al animismo subyacente en el concepto mismo de género gramatical del indoeuropeo. En "Io, noi due, noi. Il duale" (p. 56 ss.) indaga sobre el sentido profundo del uso del dual y lamenta su pérdida: "Coloro che hanno avuto il raro privilegio di amare davvero sapranno sempre distinguere la differenza di intensità e di rispetto che intercorre tra pensare 'noi due' e 'noi'; ma piu non lo sanno dire. Per dirlo, infatti, ci vorrebbe il duale del greco antico." (p. 64).

En el capítulo dedicado al sistema de declinaciones, “I casi, ovvero un’ordinata anarchia delle parole” (pp. 65- 83), la autora explica didácticamente la lógica interna de una lengua flexionada y el significado de cada caso, el cual excede a la función sintáctica con la cual se lo traduce de manera automática. Da un breve panorama sobre la evolución posterior del sistema hasta casi la desaparición, en muchas lenguas, de la flexión. Se señala, sin embargo, el carácter más conservador del griego moderno.

Otro de los ‘platos fuertes’ del libro es el capítulo “Un modo chiamato desiderio. L’ottativo” (pp. 84-101). Aquí Marcolongo presenta los valores semánticos de los distintos modos. Argumenta además, con variados ejemplos y explicaciones, en favor de considerar que el modo optativo ofrece un acercamiento, una percepción de los conceptos de posibilidad y deseo difícilmente reemplazables por otras formas verbales. Sin embargo, se le puede objetar a este análisis el que, entre los valores del optativo, se consigne la expresión de los deseos irrealizables de pasado, siendo que la expresión corriente de estos es con los tiempos secundarios del indicativo. De hecho, el hermoso ejemplo con el que cierra el capítulo, el comienzo de *Medea* de Eurípides (vv. 1-8), en el cual la nodriza se lamenta sobre lo ya ocurrido, no contiene optativos.

La mayor parte de las riquísimas observaciones referidas a la enseñanza y al aprendizaje del griego antiguo en este libro están contenidas en “Ma quindi, come si traduce?” (pp. 102-122). La autora se explaya en la experiencia de traducir un texto griego en la educación media, pero de ninguna manera sus agudos aportes nos excluyen a nosotros o a nuestros estudiantes de nivel superior. Se critican sin reservas las metodologías más usadas (por ejemplo, un enfoque memorístico y fragmentado para la enseñanza de la gramática) y se destacan sus consecuencias indeseadas: el pánico y por ende la incomprensión. Pero también se alaba sin reservas el crecimiento que implica el hecho de lograr traducir, en el profundo sentido de la palabra, un texto de una lengua tan diversa y a la vez tan fundamental como el griego antiguo, aunque cada traducción sea irremediablemente imperfecta e inacabada. Marcolongo da valiosos consejos, basados en la experiencia y en el sentido común, para los valientes que encaren esta tarea. Sin subestimar las dificultades, resalta el efecto positivo de

enfrentarse a ellas y superarlas, y le da a este proceso un lugar determinante en el desarrollo del pensamiento crítico.

Para cerrar, el capítulo menos personal o 'ensayístico' de la obra, "Noi e il greco, una storia" (pp. 123-152), también el más extenso, resulta una útil síntesis de la historia del idioma, la cual contextualiza los datos y las reflexiones leídos hasta el momento.

La "Bibliografia", que se presenta en la p. 153 y se detalla en la p. 154, es muy sumaria. Es más una colección de ejemplos del tipo de obras de las cuales se ha nutrido la autora que una consignación sistemática de fuentes. Muy interesante y variada, sin duda. Los agradecimientos ("Ringraziamenti", pp. 155-156) cierran el volumen.

No se puede dejar de hacer notar, a lo largo de estas páginas, la presencia de cuadros de texto que desarrollan de manera breve y atractiva un tema cada uno, a veces más relacionado con el contenido del capítulo en el cual aparece, a veces menos. Son en conjunto un interesantísimo collage. Algunos cubren aspectos culturales e históricos griegos, como son los casos de "Il vino greco" (pp. 10-11), "I secole bui" (p. 14), "I colori del Greci" (imperdible, pp. 80-81), "Nostos" (pp. 92-93) y "La poesia" (pp. 95-97). Otros se centran en aspectos del idioma griego, como "La scrittura" (pp. 30-31), "Magari!" (sobre el origen griego de esta expresión de deseo italiana, p. 99), "Le particelle" (pp. 116-117) y "Basta un alfa per togliere: α privativo" (pp. 118-119). A veces la temática excede los límites de este idioma y se expande a fenómenos lingüísticos y culturales más amplios: "Le onomatopee" (p. 32), "Isidoro di Siviglia" (pp. 50-51), "Tutte le lingue del mondo" (sobre los distintos tipos de idioma según su grado de flexión, p. 68) y "Il tabù linguistico" (pp. 76-77). Finalmente, dos simpáticos apartados hablan de los infallibles compañeros del estudiante de clásicas: "Il dizionario" (pp. 20-21) y también "Il manuale di grammatica greca" (pp. 60-61); si bien las referencias son más bien a la realidad italiana, no falta la mención a obras conocidas por estas latitudes, como el querido Rocci.

Más allá de las licencias propias del género ensayístico, es cierto que se podrían señalar algunas imprecisiones. Por ejemplo, en la p. 80 se alude a una forma de acusativo inexistente, *gerontan* o también en la p. 99 se cita un derivado español de *makarios* que tampoco es correcto. Pero

en perspectiva, la fuerza de este libro es tal y su intención tan clara, que esos detalles no tienen peso. La atención se centra más bien en la función de esta obra.

En Argentina hay muy pocos colegios secundarios con un plan comparable al de los Liceos Clásicos italianos, así que el primer gran público que tuvo en mente Marcolongo no será muy nutrido en nuestro país. Pero sí tenemos que reconocer que son muchos los egresados de Letras que no se van a dedicar a las lenguas antiguas y que pasan por las aulas de griego creyendo que no se llevan más material útil para su carrera que algunas etimologías y una colección de mitos. Esta obra levanta para ellos, especialmente, las expectativas y la confianza acerca de las posibilidades de su formación.

**Susana Aguirre de Zárate**  
Universidad Nacional de Cuyo



**Publio Terencio Afro.** *Formiön*. Introducción, traducción filológica y notas a cargo de Mariana Breijo, Enzo Diolaiti, Violeta Palacios, Marcela Suárez y Romina Vázquez. Texto espectacular a cargo de Rómulo Pianacci. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2017, 476 pp.

Con gran contento hemos recibido esta edición del *Formiön* de Terencio, resultado de la labor de un grupo de especialistas en Filología clásica en general y en dramaturgia en particular.

La publicación consta de cuatro partes bien definidas y prolijamente acabadas. La primera de ellas da cuenta actualizada de la biografía del autor y de sus obras, con el desarrollo de la problemática de la cronología de las mismas. Luego aporta detalles de las fuentes griegas, de su originalidad respecto de Plauto y de la estructura que presentan las comedias de Terencio. Posteriormente ofrece, como resultado de la compulsa crítica, el estudio y cotejo de manuscritos y la justificación de la elección del texto latino para esta edición. Para finalizar este apartado, propone una detallada bibliografía dividida en traducciones, estudios generales y específicos e *Instrumenta Studiorum*.

La segunda parte presenta el texto latino en la página de la izquierda y su traducción comentada en la derecha. Aquí sobre sale la labor filológica que se aprecia en una correcta traducción y en la profusa exposición de notas aclaratorias. El texto latino escogido es el de la edición de Kauer-Lindsay (1958), aunque también se han consultado distintas ediciones críticas (Klotz, 1838; Sloman, 1894; Ashmore, 1910; Marouzeau, 1947; Bond-Walpole, 1968 y Maltby, 2012). También se han tenido en cuenta las traducciones de Simón Abril (1947), Rubio (1957-1966), Voltes Bou (1961), Viveros (1975-1976), Del Col (1984), Bravo (2001), López Fonseca (2005), Brown (2006), Cabrillana (2006), Bauzá (2007), Fontana Elboj (2008).

La tercera parte desarrolla la temática de los textos dramáticos espectaculares o preparados para la performance con su justificación

teórico-práctica acerca de lo que significa versionar, adaptar, reescribir. Se ofrece también un decálogo para la puesta en escena de los textos clásicos y, finalmente, se justifica la propuesta de versión espectacular. Para esto último, los editores parten de la introducción de un mediador entre el autor y el director: el dramaturgista. Este se ha encargado de cotejar versiones, actualizar los elementos patéticos a la luz de las normas culturales de la época en que la comedia fue escrita. Es decir, actualización sin distorsión. Todo lo dicho persigue como fin que un texto antiguo pueda ser representado con la empatía del público.

La cuarta parte ofrece la versión espectacular que, a nuestro juicio, cumple con los requisitos indispensables para que el público participe con entusiasmo de la misma.

En definitiva, esta edición es un gran estímulo para la actividad filológica y teatral y es modelo para próximas ediciones que tiendan, no solo al trabajo arduo de la traducción, sino también al más dinámico e interdisciplinario de la puesta en escena.

**Mariana Calderón de Puelles**  
Universidad Nacional de Cuyo



## NOTICIAS



### **III CONGRESO INTERNACIONAL DE RETÓRICA E INTERDISCIPLINA IV COLOQUIO NACIONAL DE RETÓRICA “Retórica y manifestaciones de la violencia”**

Desde el 6 al 8 de septiembre de 2017 se realizó en la ciudad de Tucumán el III Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplina y el IV Coloquio Nacional de Retórica “Retórica y manifestaciones de la violencia”, organizado por la Sociedad Argentina de Retórica y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Las doctoras María Cristina Salatino y María Elisa Sala desempeñaron la Coordinación General y recibieron la colaboración de una Comisión Organizadora, integrada por Pablo Molina, Alejandra Vitale, Carlos Enrique Castilla, Silvio Alexis Lucena, Carina Albarracín y Edith Lupprich.

Todas las actividades se realizaron en la sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, con excepción del acto de apertura que tuvo lugar en el Centro Cultural Eugenio Flavio Virla. En ese espacio se dictó la primera conferencia plenaria titulada “Retórica de la fórmula ‘la subversión’ y violencia estatal en Argentina” de Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires). Las restantes conferencias plenarias que se dictaron en las diferentes jornadas del encuentro fueron: “Desequilibrio retórico y violencia discursiva”, a cargo de Gerardo Ramírez Vidal (Universidad Nacional Autónoma de México); “Los manuales de retórica del siglo XIX: disciplinamiento discursivo y control de las emociones”, Elvira Narvaja de Arnoux (Universidad de Buenos Aires); “Renaissance Synoptic Commentaries on Aristotle’s Rhetoric”, presentada por Lawrence Green (University of Southern California); “L’ossessione d’amore tra narcisismo e follia omicida: il caso di Polifemo in Ovidio, *Metamorfosi* 13, 738-897”, a cargo de Maria Silvana Celentano (Università «G. d’Annunzio» Chieti-Pescara). Todas fueron presentaciones que demostraron profundidad en los aspectos analizados y despertaron inquietudes en el auditorio. Además, es digno de destacar que se manifestó la presencia viva de los estudios en torno de la retórica antigua en la ponencia de Lawrence Green y la aplicación del análisis

retórico a textos de la antigüedad clásica en la presentación de Maria Silvana Celentano. Incluso la activa vigencia de las investigaciones sobre la retórica antigua se mostró en la variedad de comisiones y mesas temáticas centradas en la Retórica en la Antigüedad o en la tradición retórica. Tampoco se puede dejar de mencionar un panel, en el día de cierre, dedicado a la Retórica antigua y medieval en el que María Cristina Salatino expuso sobre “In Catilinam. Cicerón, Salustio, Catón. Persuasión y castigo”.

La Retórica constituye un campo autónomo del conocimiento que deviene interdisciplinario en nuestros tiempos. La palabra que llega a ser discurso, objeto de estudio de la Retórica, traduce cómo la sociedad organiza las relaciones entre sus miembros y cómo presta atención a complejos sistemas de representaciones. Esta realidad posibilitó que hubiera una diversidad de comisiones centradas en diferentes espacios interdisciplinarios. Por ejemplo, ‘Retórica y significación de lo político’, ‘Retórica y educación’, ‘Retórica y redes sociales’, ‘Retórica y estudios de género’, entre otras. En todas las comisiones, mesas temáticas y paneles se plantearon los cuestionamientos y las inquietudes teóricas desde la perspectiva del tema del congreso “Retórica y manifestaciones de la violencia”. Simultáneamente al encuentro se dictaron dos cursos a cargo de reconocidos especialistas. Uno de ellos se titulaba “La Retórica de los servicios de inteligencia”, dictado por María Alejandra Vitale, y el otro “Retórica judicial”, a cargo de Gerardo Ramírez Vidal. Ambos cursos demostraron que la Retórica atraviesa los diversos modos y procesos comunicativos contemporáneos.

Todas las actividades de este encuentro pusieron en evidencia que los principios y mecanismos de la Retórica como ciencia, como arte y como *praxis* no difieren sustancialmente en la actualidad de los desarrollados a lo largo de los siglos. Este fenómeno permitió que todos los especialistas compartiéramos charlas, debates, intercambiáramos opiniones, proyectáramos redes de estudio e investigación en la ciudad de Tucumán que nos recibió con sus lapachos florecidos.

**Andrea Verónica Sbordelati**  
Universidad Nacional de Cuyo

## IN MEMORIAM

### María Isabel Zubiría

La sangre va fluyendo por sus hermosos miembros y el cuello desmayado se rinde sobre el pecho como la purpúrea flor segada por la reja del arado, que al morir, languidece...

*Eneida IX, 433-436*

Este minúsculo puñado de versos de la *Eneida* referidos a la muerte del joven Niso tristemente se experimentan como la condensación poética que cabalmente manifiesta la partida de la Profesora y Licenciada María Isabel Zubiría, el 29 de diciembre de 2017. Un accidente automovilístico fue la reja del arado que segó la vida de nuestra querida colega, con sus flamantes 30 años, y toda su familia. Era Profesora de Trabajos Prácticos de las cátedras Cultura Grecolatina y Lengua y Literatura Latina III, de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Contaba con los títulos de Profesora Universitaria y Licenciada en Letras (orientación en Lenguas y Literaturas Clásicas). Este último lo había obtenido con la calificación más alta en el 2013. Su espíritu inquieto y curioso la hizo ser miembro activo de diferentes áreas de investigación. Fue ayudante alumna de la cátedra Literatura Hispanoamericana I y, ya como profesora, también se adscribió a Literatura Española II. Su interés por el género épico desde los tiempos de la antigüedad grecolatina hasta las literaturas hispanoamericanas coloniales, la impulsó a plantear su proyecto de tesis doctoral. Se encontraba trabajando en dicha tesis doctoral que proponía una hermenéutica actualizada y profunda de la cuestión épica en el Bernardo del Carpio de Bernardo de Balbuena. Estaba vinculada con los proyectos de investigación del Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos y, también, con los del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas. En este último, trabajaba en el proyecto titulado "Diálogos entre poética y retórica. *Éthos* y *páthos* en la configuración narrativa de la novela latina". En el marco de este proyecto escribió, en forma conjunta con la Prof. Lourdes Algañaraz, el trabajo "Reírse a costa de otros ¿violencia retórica? Análisis del episodio de los odres de vino en el *Asno de oro* de Apuleyo",

que presentaron en el III Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplina y el IV Coloquio Nacional de Retórica "Retórica y manifestaciones de la violencia", realizado en la ciudad de Tucumán, en septiembre de 2017. Además, había realizado diversas publicaciones. Destacaremos en el ámbito de los estudios coloniales, su artículo "‘Prólogo’ del Bernardo de Balbuena" que se encuentra en *Tabulae II. Boletín del Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos* de año 2015.

Más allá de su *verba scripta* que se conserva en diferentes publicaciones especializadas, actas de congresos y otros eventos científicos, queremos destacar su vocación por el estudio, su placer genuino en la tarea de análisis y traducción de textos clásicos, su jovial manera de transmitir su serio estudio en clases. Entre tantas situaciones compartidas que pondrían en evidencia su ser, recordamos su predisposición alegre y responsable en la preparación de su material, las inquietudes y curiosidades en torno de la Esfinge que nos planteó y sus brillantes clases dadas sobre este ser monstruoso en el seminario "La presencia de lo monstruoso en el mundo mítico y su reconstrucción retórica en la literatura clásica y la moderna", que dictamos junto con la Dra. Lorena Ivars en el 2016. Tampoco olvidaremos las tantas charlas compartidas sobre el funcionamiento del narrador en el género épico y las opiniones compartidas sobre bibliografía. Durante el 2017, vivió algunos meses en Alemania y dichas conversaciones tuvieron lugar con un océano de por medio. Entonces, era como estar con ella rastreando bibliografía en la biblioteca de la Universidad de Eichstätt o sorprendernos con lo que había visto del mundo antiguo en diferentes museos europeos. Toda su tarea como investigadora y docente estuvo marcada por una búsqueda de la excelencia, sin olvidar nunca todas las dimensiones de la vida humana. Tampoco podemos dejar de mencionar su colaboración y participación en el XXIV Simposio Nacional de Estudios Clásicos realizado en la ciudad de Mendoza, en septiembre del 2016. Su trabajo se tituló 'Humanitas virgiliana'. Revisando el programa de dicho encuentro, leemos en el resumen de su trabajo: "Más allá de la necesidad de la guerra, la *humanitas* virgiliana contempla con ternura y compasión a los jóvenes guerreros que pierden su vida en la guerra. El poeta se duele, sin distinciones, tanto de troyanos como de griegos y latinos, convencido de que la juventud es lo máspreciado de un pueblo."

Lo que ella misma consideraba sobre el gran poeta latino, Virgilio, hoy lo experimentamos con su partida. Ella era uno de los valores máspreciados de nuestro Instituto de Lenguas y literaturas Clásicas y siempre estará presente entre todos nosotros, los que tuvimos la fortuna de compartir la bella labor de estudiar y transmitir la cultura grecolatina junto asu persona.

**Andrea Verónica Sbordelati**





## COLABORADORES DEL PRESENTE VOLUMEN

### **Griselda Esther Alonso**

Es Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras y Especialista en Filología Clásica por la Universidad Nacional de Cuyo. Actualmente se desempeña como Profesora Titular de las Cátedras “Lengua y Cultura Latina II”, de la Carrera de Letras y “Latín I”, de la Carrera de Filosofía, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Es miembro del proyecto de investigación titulado “Diálogos entre poética y retórica. *ETHOS* y *PATHOS* en la configuración de la novela latina”, dirigido por la Dra. Lorena A. Ivars.

### **Liliana Berenguer**

Es Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras y Magister en Lingüística por la Universidad Nacional de San Juan. Se desempeña como Profesora Titular de las Cátedras “Lengua y Literatura Griega I” y “Seminario II – Lingüística” en el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía. Su área de investigación comprende la Literatura Griega Antigua.

### **Soledad Correa**

Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Trabaja en el Instituto de Filología Clásica de la Universidad de Buenos Aires. Su área de investigación es la literatura latina.

### **Rosario Cortés Tovar**

Es Doctora en Filología Clásica por la Universidad de Salamanca. Se desempeña como Catedrática de Filología Latina en el Departamento de Filología Clásica e Indoeuropeo de la Universidad de Salamanca. Sus

líneas de investigación abarcan la Literatura Latina: sátira, epigrama y fábula; Tradición Clásica; Estudios de género: las mujeres en la literatura antigua.

### **María del Pilar Fernández Deagustini**

Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en el Área de Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Es Becaria Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Actualmente investiga la "Coralidad en las tragedias conservadas de Esquilo" e integra el proyecto de investigación "Del Treno al epitafio: poética del lamento funeral en la literatura griega clásica" (Universidad Nacional de La Plata).

### **Pier Angelo Perotti**

Posee un título de grado en Letras Clásicas por la Università degli Studi (Milán – Italia, 1970) Actualmente se desempeña como profesor de Latín y Griego en el Liceo-Ginnasio "L. Lagrangia" (Vercelli – Italia). Su área de investigación comprende: Filología Clásica, Estudios de Lengua y Cultura Italianas, Exégesis Neotestamentaria, Dialecto de Vercelli.

### **Marcela A. Suárez**

Es Doctora en Letras con orientación en Lenguas Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Profesora Titular Regular de Lengua y Cultura Latinas del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Es investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Su área de investigación comprende la Literatura Latina (Comedia palliata de Plauto y Terencio), Literatura jesuítica (s. XVIII) y Tradición Clásica en América.

# PERFIL DE LA REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

## **Políticas de la editorial**

### **Enfoque y alcance**

La *Revista de Estudios Clásicos* es una revista anual que publica trabajos y colaboraciones originales e inéditos y reseñas bibliográficas que versan sobre los ámbitos comprendidos bajo los conceptos de filología clásica, filosofía y literatura griega y latina, crítica de textos literarios, filosóficos, históricos y científicos de la antigüedad grecolatina; estudios de indoeuropeo en tanto base lingüística del griego y del latín u otros estudios de proyección cuyo sustento sean textos de autores griegos o latinos.

La *Revista de Estudios Clásicos* es una publicación del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Iniciada en 1944, en su larga trayectoria en el campo de los estudios sobre la Antigüedad Clásica se ha caracterizado por su contribución al conocimiento, la investigación y el intercambio de estudios científicos, con el objeto de enriquecer el campo a través de la difusión de artículos de excelencia de autores nacionales y del exterior.

### **Funcionamiento del sistema de arbitraje**

El Consejo Editorial, con el apoyo de un Comité Científico internacional, conformado por reconocidos investigadores del ámbito de los estudios clásicos, aprueba los trabajos para su publicación. Su aceptación surge del favorable proceso de arbitraje por pares académicos, basado en el criterio doble ciego, que contempla que dos árbitros evalúen cada trabajo. Este criterio implica que en el proceso de evaluación los revisores no conocen al autor del artículo ni los autores el nombre de los correctores. Luego de su aceptación, los trabajos serán publicados de acuerdo con las disposiciones derivadas de los criterios editoriales explicitados en las *Normas para la presentación de trabajos*.

### **Política de acceso abierto**

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento.

La aceptación de un trabajo por parte de la revista implica la no presentación simultánea a otras revistas u órganos editoriales y la cesión no exclusiva de los derechos patrimoniales de los autores en favor del editor, quien permite la reutilización, luego de su edición, bajo licencia Creative Commons 4.0 (Atribución–NoComercial–CompartirIgual) ([https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.es\\_AR](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.es_AR)). Se puede compartir, copiar, distribuir, alterar, transformar, generar una obra derivada, ejecutar y comunicar públicamente la obra, siempre que: a) se cite la autoría y la fuente original de su publicación (revista, editorial y URL de la obra); b) no se usen para fines comerciales; c) se mantengan los mismos términos de la licencia.

La cesión de derechos no exclusivos implica también, la autorización por parte de los autores para que el trabajo sea depositado en el repositorio institucional Biblioteca Digital - UNCUIYO <http://bdigital.uncu.edu.ar> y difundido a través de las bases de datos que el editor considere adecuadas para su indización, con miras a incrementar la visibilidad de la publicación y de sus autores.

La *Revista de Estudios Clásicos* promueve y apoya el movimiento de acceso abierto a la literatura científica-académica por lo tanto sus ediciones no tienen cargos para el autor ni para el lector, e incentiva a los autores a depositar sus contribuciones en otros repositorios institucionales y temáticos, con la certeza de que la cultura y el conocimiento es un bien de todos y para todos.

# NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

## Envío de trabajos

Los trabajos remitidos para su eventual publicación deben ser un trabajo original, inédito y no enviado a otros medios de publicación. Deberán ser enviados en soporte digital a la siguiente dirección electrónica: [rec@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:rec@ffyl.uncu.edu.ar)

También se podrán enviar los trabajos a través de la plataforma digital OJS (Open Journal Systems) de la revista. Sitio web: [http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revista\\_estudiosclasicos](http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revista_estudiosclasicos)

## Formato digital de trabajos

Las colaboraciones se presentarán en formato digital OpenOffice, Microsoft Word o RTF.

Texto en Arial 12, interlineado sencillo, en hoja A4, con márgenes superior, inferior, izquierdo y derecho en 3 cm., con numeración centrada en margen inferior.

Las citas en lengua griega serán tipeadas en cualquier fuente griega UNICODE (por ejemplo, GR Times New Roman o Gentium entre otras).

La extensión máxima para los artículos es de veinte (20) páginas, con notas y bibliografía incluidas.

Las referencias a obras de autores clásicos emplearán las abreviaturas de Liddell&Scout, *Greek-English Lexicon* y Glare, P.G.W., *Oxford Latin Dictionnary*.

## Idiomas aceptados

Se aceptarán colaboraciones en cualquiera de los idiomas oficiales de la FIEC (Federación Internacional de Estudios Clásicos): español, portugués, francés, italiano, inglés y alemán.

## Formato del cuerpo del trabajo

Deberán observarse las siguientes normas editoriales:

**1. Título del trabajo:** en español, en mayúsculas, centrado y en negrita. Si incluye el título de una obra, esta deberá escribirse en cursiva, sin punto al finalizar.

**2. Nombre del autor:** debajo del título del artículo o nota, negrita, a la derecha, altas y bajas. Debajo del nombre indicar la institución a la que pertenece el autor y su correo electrónico, en cuerpo 10, a la derecha. Ej.:

**LA CONSTRUCCIÓN DE LUCILIO EN HORACIO, SERM. I 4:  
ESTRATEGIAS PARA UN CAMBIO DE IDENTIDAD POÉTICA**

**Marcela Nasta**

Universidad Nacional de Buenos Aires  
mnasta@uba.edu.ar

**3.** Los artículos, después del título, deberán incluir un resumen y un *abstract* de hasta ciento cincuenta (150) palabras y una lista de palabras clave, seis como máximo, separadas por guión. En ambos casos el autor deberá proveer una versión en castellano y otra en inglés, cualquiera sea la lengua en que esté redactado el artículo.

**4.** Palabras aisladas en un idioma diferente del idioma del cuerpo del artículo deberán escribirse en cursiva, sin comillas, como así también los textos en latín. La traducción de texto griego o latino aparecerá entre paréntesis. Las palabras que se quieran destacar irán entre comillas simples.

**5.** Las citas en latín y en griego deberán ser razonablemente breves, de modo de no superar en extensión el texto del cuerpo del trabajo en cada página, y deben colocarse entre comillas simples.

**6.** Las citas de autores clásicos deben incluir su correspondiente traducción. En caso de citas breves o palabras sueltas, este requisito puede omitirse.

**7.** Notas a pie de página. Son únicamente de carácter aclaratorio y contienen comentarios y ampliaciones. Tienen numeración sucesiva y se sitúan al final de cada página. No se deben incluir notas de carácter bibliográfico pues estas van dentro del texto siguiendo el estilo APA (American Psychological Association) de citación.

8. Citación en el texto. Las citas deben colocarse simplificadas en el propio texto, de acuerdo con las normas APA: (apellido(s) del (los) autor(es), año de publicación: página). Ejemplo: (Eco, 1965: 30-32).

9. Referencias bibliográficas. Deben incluirse únicamente las obras citadas en el trabajo y deben aparecer completas al final del artículo, ordenadas alfabéticamente por autor y, para cada autor, en orden cronológico, de más antiguo a más reciente. Las referencias bibliográficas se presentan al final de cada trabajo, con un máximo de 25 referencias. La cita de libros, capítulos de libros, capítulos de libros, artículos y publicaciones periódicas debe realizarse según las normas APA.

Para cita de artículos de revista electrónica, es preciso incluir dos datos: la fecha de recuperación y la url o dirección web. Ejemplo:

Adrados, F. (1992). La lengua de Sócrates y su filosofía. En: *Méthexis*, 5, 29-52. Recuperado el 10 de septiembre de 2016, de <http://www.jstor.org/stable/43738376>

Textos y comentarios se citan por editor o comentador. Ejemplo:

Mc Gushim, P. (ed.) (1995). Sallust, *Bellum Catilinae*. Bristol: Classical Press.

10. Las citas textuales se colocan entre comillas dobles. Si son cortas (no más de tres renglones), se insertan como parte del texto. Si son largas, se reproducen a un espacio, a dos espacios antes y después del cuerpo del trabajo. La omisión del texto de una cita se indicará dentro del texto de la cita entre corchetes mediante tres puntos. Ejemplo: [...].

### **Sobre las reseñas bibliográficas**

1. El título de las reseñas (a la izquierda, mayúsculas iniciales, altas y bajas) deberá incluir los siguientes datos:

Nombre y apellido (negrita) del autor/editor de la obra reseñada, título del libro (cursiva), lugar de edición, editorial, año y cantidad de páginas. Si fuera pertinente, se agregará el nombre de la colección y si tiene, ilustraciones. Ejemplo:

**Benjamín García-Hernández.** *Gemelos y sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière.* Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, 357 pp.

- 2.** El nombre del autor de la reseña deberá consignarse al final (negrita, a la derecha) seguido del nombre de la institución a la que pertenece.
- 3.** Se solicita que cada autor consigne brevemente sus datos al final del artículo, a fin de ser agregado a la lista de colaboradores.

Consejo Editorial  
Revista de Estudios Clásicos  
2018