



dlc
universidade de aveiro
departamento de línguas e culturas

2023

ÁGORA • ESTUDOS CLÁSSICOS EM DEBATE • 25

ISSN 0874-5498

ÁGORA



25 ESTUDOS CLÁSSICOS
EM DEBATE 2022



Ágora

Estudos Clássicos em Debate



N.º 25

2023



Ficha Técnica

*Título: **Ágora. Estudos Clássicos em Debate** 25 (2023)*

Editor-Chefe: João Manuel Nunes Torráo (jtorrao@ua.pt)

Editores Associados: António Manuel Andrade (aandrade@ua.pt); Carlos Manuel Morais (cmorais@ua.pt); Emília M. Rocha de Oliveira (emilia.oliveira@ua.pt); Maria Fernanda Brasete (mbrasete@ua.pt).

Design da capa: Serviços de Comunicação, Imagem e Relações Públicas da Universidade de Aveiro

Edição: UA Editora — Universidade de Aveiro

Impressão: Empresa do Diário do Minho, Lda. — Braga

Tiragem: 325 exemplares

Depósito legal: 136497/99

ISSN: 0874-5498

Contactos:

Ágora. Estudos Clássicos em Debate
Departamento de Línguas e Culturas;
Universidade de Aveiro;
3810-193 Aveiro — Portugal

DLC-agora@ua.pt / tel: + 351 (2)34 370 358

URL: <http://revistas.ua.pt/index.php/agora>

Preço: € 20.00

Aceitam-se permutas — We accept exchanges

Os textos publicados são da responsabilidade dos respetivos autores.



Comissão Científica

Maria de Fátima Sousa e Silva, Francisco São José de Oliveira, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho, Nair de Nazaré Castro Soares, Delfim Ferreira Leão, Carlos Ascenso André e Frederico Maria Bio Lourenço (Univ. de Coimbra); Aires Augusto do Nascimento, Arnaldo do Espírito Santo, Maria Cristina Pimentel e Paulo Jorge Farmhouse Simões Alberto (Univ. de Lisboa); Virgínia Soares Pereira (Univ. do Minho); Andrés Pociña Pérez, Carlos de Miguel Mora, José Antonio Sánchez Marín (Univ. de Granada); Carmen Morenilla Talens e Carmen Bernal Lavesa (Univ. de Valência); Ana Isabel Martín Ferreira e Miguel Ángel González Manjarrés (Univ. de Valladolid); César Chaparro Gómez, Eustaquio Sánchez Salor, Luis Merino Jerez e Pedro Juan Galán Sánchez (Univ. de Extremadura); Francisco García Jurado (Univ. Complutense de Madrid); José María Maestre Maestre e María Violeta Perez Custodio (Univ. de Cádiz); Francesco De Martino (Univ. di Foggia); Giovanni Salanitro (Univ. di Catania); Jacyntho Lins Brandão (Univ. Federal de Minas Gerais); Maria das Graças de Moraes Augusto (Univ. Federal do Rio de Janeiro); José Antonio Alves Torrano e Wilson Alves Ribeiro Júnior (Univ. de São Paulo); Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (Univ. Estadual Paulista); Gerardo Ramírez Vidal e Martha Patricia Irigoyen Troconis (Univ. Nacional Autónoma de México); António Manuel Andrade, Carlos Manuel Morais, Emília M. Rocha de Oliveira, João Manuel Nunes Torrão e Maria Fernanda Brasete (Univ. de Aveiro).

Traduções

Responsáveis pela tradução e/ou revisão linguística dos resumos e palavras-chave: **Espanhol:** Francisco José Fidalgo Enríquez; **Francês:** Marie-Manuelle Silva e Isabelle Serra; **Inglês:** Paulo Alexandre Pereira.

Indexação

A revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* está indexada em:

Arts and Humanities Citation Index — ISI Web of Knowledge; C.I.R.C.; DIALNET; DOAJ; ERIH PLUS; L'ANNÉE PHILOLOGIQUE; LATINDEX; MIAR; QUALIS; SJR.

EBSCO Publishing

Índice

João Manuel Nunes Torrrão, <i>Passagem de testemunho: breve balanço / Passing down testimony: a short appraisal</i>	9
Artigos	11
Marta González González, <i>On the correct way to supplicate the gods in Seven against Thebes / Sobre a maneira correta de suplicar aos deuses em Sete contra Tebas</i>	13
Marco Valério Classe Colonnelli, <i>Espaço, gestos e audiência no prólogo de Édipo Tirano de Sófocles / Space, gestures, and audience in the prologue of Sophocles' Oedipus Tyrannus</i>	29
Nazyheli Aguirre De La Luz, <i>La teoría de la percepción sensorial y de la cognición de Demócrito y su recepción posterior / Democritus' theory of sense perception and cognition, and its later reception</i>	53
Thomas Rego, <i>Jenofonte, Platón y Aristóteles: ¿exhortaciones a qué filosofía? / Xenophon, Plato and Aristotle: exhortations to which philosophy?</i>	75
David Pérez Moro, <i>La pérdida de la vista en las fuentes médicas y lexicográficas griegas: ἀμβλυωπία y ἀμαύρωσις / The loss of sight in Greek medical and lexicographical sources: ἀμβλυωπία and ἀμαύρωσις</i>	95
Desiderio Parrilla Martínez, <i>El primer argumento contra la teoría del "alma armonía" en el Eudemo / The first argument against the "soul harmony" theory in the Eudemos</i>	119
Stefano Acerbo, <i>Los dones de Procris y el destino de Céfalo: coherencia y pluralidad en la Biblioteca de Apolodoro / The gifts of Procris and the fate of Cephalus: coherence and plurality in the Apollodorus' Library</i>	139
Carol Martins da Rocha / Jéssica Rodrigues de Oliveira, <i>Ariadne em cena: teatralidade na Epistula 10 das Heroides de Ovídio / Ariadne in the stage: theatricality in Ovid's Heroides 10</i>	163
Rui Tavares de Faria, <i>Vingança e (des)amor. Cartas de denúncia e adultério na literatura greco-latina / Revenge and Love(lessness). Letters of Complaint and Adultery in Ancient Greek and Latin Literature</i>	187
Pierre-Jacques Dehon, <i>Le Fr. 41 (Ernout) de Pétrone (= Anth. 465 [Riese]): Un poème et ses intentions / Petronius' Fr. 41 (Ernout) (= Anth. 465 [Riese]): A Poem and Its Intentions</i>	205
Miguel Ângelo Andriolo Mangini, <i>Sobre a Rota Vergilii / On the Rota Vergilii</i>	219
María Fernández Ríos, <i>"«Sed me nunc ablue, quaeso, fontis aquis sacri»" (Lyr. V, 81-82). La impronta del Morgante de Luigi Pulci en los Lyrae Heroycae libri quatuordecim (1581) de Francisco Núñez de Oria / "«Sed me nunc ablue, quaeso, fontis aquis sacri»" (Lyr. V, 81-82). The imprint of Luigi Pulci's Morgante in the Lyrae Heroycae libri quatuordecim (1581) by Francisco Núñez de Oria</i>	239

Luis Pomer Monferrer, <i>Mitología clásica y paisajismo cubano en el Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa / Classical mythology and Cuban landscape in Silvestre de Balboa's Espejo de paciencia</i>	261
Tiago Silva / Cristina Ennes da Silva, Para Carl Theodor Dreyer, com carinho: <i>intertextualidade e representações cinematográficas em Medeia de Lars Von Trier / To Carl Theodor Dreyer, with affection: intertextuality and cinematic representations in Lars Von Trier's Medea</i>	283
Maria João Silva Lopes, <i>Entre o passado e a contemporaneidade: o mito de Hero e Leandro em Pardalita / Between the past and contemporaneity: the myth of Hero and Leandros in Pardalita</i>	301
Textos com tradução	323
Arsenio Ferraces Rodríguez, Hore si quod sanguinem minuare debes: <i>un horario semanal para la sangría (con un apéndice sobre el término iouiús, 'jueves') / Hore si quod sanguinem minuare debes: a weekly schedule to perform bloodletting (with an appendix on the term Iouiús, 'Thursday')</i>	325
Recensões e notícias bibliográficas	345
Los Principios de Retórica de Aftonio con anotaciones de Juan de Mal Lara. Introducción, edición, traducción y notas: Maía Dolores García de Paso Carrasco, Trinidad Arcos Pereira, María Elisa Cuyás de Torres, Gregorio Rodríguez Herrera. (Emília M. Rocha de Oliveira)	347
Maria de Fátima Silva & Lorna Hardwick (eds.), <i>The Classical Tradition in Portuguese and Brazilian Poetry</i> . (Emília M. Rocha de Oliveira)	350
La Austriaca siue Naumachia de Francisco de Pedrosa. Introducción, estudio y edición por Juan Carlos Jiménez del Castillo. (Emília M. Rocha de Oliveira)	358
Michele Savonarola, <i>De balneis et termis Ytalie</i> . (António M. L. Andrade)	360
Publicações recebidas	363
Livros recebidos	365
Revistas recebidas	366
Normas de aceitação de textos	369

Passagem de testemunho: breve balanço

Passing down testimony: a short appraisal

JOÃO MANUEL NUNES TORRÃO¹ (*Departamento de Línguas e Culturas / Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro — Portugal*)

A revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*² publica agora o volume 25, correspondente ao ano de 2023, no 24.º aniversário da revista. Coincidindo com este número redondo (na verdade, como veremos mais tarde, os números publicados são um pouco mais numerosos), verifica-se também, por força da minha recente aposentação, a passagem de testemunho ao nível do editor-chefe para a colega Maria Fernanda Brasete a quem desejo as maiores venturas na continuação deste projeto.

Em meu nome pessoal, quero agradecer aos restantes membros da direção da revista, mas também aos todos os membros da comissão científica (infelizmente, alguns já faleceram) e ainda a todos os autores. Sem o trabalho de todas estas pessoas nunca a revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* teria completado este percurso.

Numa altura em que tínhamos no Departamento de Línguas e Culturas, com grande pujança, a Licenciatura em Ensino em Português, Latim e Grego, os docentes de Estudos Clássicos acalentaram o sonho da criação de uma revista que acabou por ter o seu primeiro volume em abril de 2009.

Quisemos, desde o início, que a revista estivesse aberta a autores e ao público de outros países e, para isso, desde a publicação do primeiro número:

— procurámos maneiras de disponibilizar os textos em acesso aberto através de uma página da internet³, criada em dezembro de 2009 e, entretanto, descontinuada, por razões técnicas, a partir do número 22 (que ainda consta dessa página); inicialmente, os textos eram disponibilizados em acesso aberto cerca de um ano depois da saída da edição em papel, mais tarde passaram a ser disponibilizados um mês depois da edição em papel, posterior-mente, eram disponibilizados em simultâneo com a edição em papel e, nos últimos tempos a

¹ jtorrao@ua.pt.

² Cf. Para informações gerais sobre a revista, cf. — <http://revistas.ua.pt/index.php/agora> — e, para a totalidade das publicações — <https://proa.ua.pt/index.php/agora/issue/archive>.

³ <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/agora.htm>.

disponibilização em acesso aberto é feita na altura em que a revista é enviada para a tipografia e, como é óbvio, fica disponível *online* com alguma antecedência em relação à edição em papel.

— procurámos também, desde essa altura, indexar a revista e, paulatinamente, isso foi acontecendo aos longo dos anos, tendo, neste momento, a configuração que aparece na página 5 da revista. Este processo levou a que, atualmente, sejamos a revista portuguesa da área de Estudos Clássicos e de Estudos Literários que se apresenta na melhor posição da *Scopus* e que, na QUALIS, tenhamos a classificação A1 e, na DIALNET, tenhamos a classificação A, em Ciências Humanas, e a classificação C, em Ciências Sociais. Permitam-me ainda realçar o facto de termos sido das primeiras revistas portuguesas da área das Humanidades a ser aceite na *Arts and Humanities Citation Index*.

É, naturalmente, um percurso que nos orgulha, mas que, em simultâneo, nos cria, cada vez mais, uma responsabilidade acrescida.

A disponibilização da revista aconteceu sempre de forma atempada, normalmente, entre março e maio do ano a que dizia respeito e, na única situação em que houve algum atraso, a revista ficou disponível em junho.

Acresce que, nestes 24 anos, publicámos ainda alguns volumes suplementares o que permitiu atingir o total de 30 volumes. E avançámos, também, para a publicação de alguns livros, na coleção ‘Ágora. Suplemento’, que, até ao momento, tem 6 volumes publicados.

Nos trinta volumes publicados, temos seis textos introdutórios, 324 artigos (seis dos quais são textos com tradução e comentários) e 177 resenhas ou notícias bibliográficas.

Como é óbvio, estes são dados relevantes e que nos trazem grande satisfação, tanto mais que, por força de circunstâncias externas, deixámos de ter, antes de 2010, a Licenciatura em Ensino de Português, Latim e Grego e todos os docentes tiveram que readaptar a sua lecionação para outras áreas, mantendo apenas, e nem todos, uma pequena ligação aos Estudos Clássicos.

Mas, apesar desta relevância e dessa satisfação, tudo isto é passado e, agora, o que importa mais é construir o futuro de modo a sedimentar o percurso realizado e, na medida do possível, a atingir novos objetivos.

Desejo à nova direção um bom trabalho, na certeza de que todos farão o melhor a favor da revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*.



Artigos

On the correct way to supplicate the gods in *Seven against Thebes*

Sobre a maneira correta de suplicar aos deuses em *Sete contra Tebas*

MARTA GONZÁLEZ GONZÁLEZ¹ (University of Málaga — Spain)

Abstract: The Chorus in *Seven against Thebes* is made up of maidens who have the important task of supplicating the gods in the crucial moment before battle, and they must do so correctly for their plea to be effective. This is one of the central themes in Aeschylus' play: what is the correct way to supplicate? Here, I suggest that the Chorus maidens' behaviour is both rational and effective, and that an examination of the statues of the gods occupying the stage and the manner in which the Chorus invokes them is highly illuminating as regards the maidens' religiosity.

Keywords: Aeschylus; prayer; ritual.

(I) *Seven against Thebes*², performed at the Great Dionysia in 467 BCE, was the last play in a themed trilogy, preceded by *Laius* and *Oedipus* and followed by the satyr drama *The Sphinx*. The action is set in the Cadmea, the ancient citadel inside the city of Thebes, and there are statues of the gods in the *orchestra*. The Chorus is made up of maidens frightened that the city may fall into the hands of an invading army. The audience would have been familiar with the context: Eteocles is now the ruler of Thebes and his brother Polynices has set out to regain power by force, backed by an army from Argos. The play opens with Eteocles on stage, urging Theban men of all ages to defend the city; his speech is interrupted by the arrival of a scout who says that Polynices' army is about to attack and is determined to win or else die in the attempt. Eteocles invokes the gods and withdraws to make the necessary preparations for the city's defence. At that moment, the Chorus of maidens enters, terrified at the prospect of the city being taken, and Eteocles reappears on stage and sourly confronts them. My discussion of the correct way to supplicate shall focus especially on this first part of the play, i.e. on the end of the prologue, the *parodos* and the first episode.

Text received on 09/02/2022 and accepted on 28/09/2022.

¹ martagzlez@uma.es.

² I have used WEST's edition (1998²) for this study.

When Eteocles re-enters the scene in the first episode, he rhetorically asks the members of the Chorus whether they think that the best way to save the city and instil courage in the army is to howl and prostrate themselves before the statues of the gods. The Chorus maidens reply that as soon as they heard the roar of the enemy army, they rushed to the statues of the gods to plead for Thebes. Shortly afterwards, the Theban ruler adds that it is for men to make sacrifices and consult the oracles before battle and for women to remain silent and stay at home. The Chorus asks what evil can come of their supplications and Eteocles again demands that they calm themselves. Although it seems for a moment that an understanding will be reached between Chorus and ruler, from line 245 onwards, Eteocles' impiety resurfaces as he mixes warnings and reproaches with mockery. When the Chorus pleads not to fall into slavery, he responds that it is the Chorus that is enslaving the entire city; when the Chorus asks Zeus to turn his bolts against the enemy, he invokes Zeus to reproach the god for the wretched gift he bestowed on men by giving them the race of women (the famous *genos gynaikôn*, γένος γυναικῶν). Eteocles continues to berate the maidens when he sees them lamenting while clinging to the statues. In lines 265-85, he instructs them on how they should address the gods and exhorts them to utter the *ololygê*, the triumphal cry (268), without groaning or weeping.

(II) To better situate the problem of supplication in *Seven against Thebes*, we must return to the first line of the play, spoken by Eteocles: *Citizens of Cadmus, the right words must be said* (Κάδμου πολῖται, χρὴ λέγειν τὰ καίρια). This opening line has left its mark on commentaries on the confrontation between Eteocles and the Chorus, as if we should believe in the infallibility of the Theban prince, a young man ready to defend the city with a solid and well-thought-out strategy, as opposed to a Chorus that because it is female and almost childish, can only incite panic and bring misfortune on the city. Although not the first to do so, it was Cameron who most forcefully underlined the importance in this play of the correct way to supplicate, and of the care that should be taken to avoid saying something that might have dire consequences:

Any suggestion of misfortune made to the gods, even if it is a prayer to ward off that misfortune, may have terrible consequences. An innocent statement may contain a hidden meaning which will have an adverse effect, and any careless statement must be followed by an apotropaic formula such as ὁ μὴ γένοιτο, v. 5³.

Eteocles' task, we are told, is not only to use the right language himself, but also to ensure that others do the same.

Commentaries on this confrontation between Eteocles and the Chorus have sometimes been marred by overly structuralist readings that have forced the text to reflect various oppositions, especially the one that pits the masculine against the feminine. Thus, in her essay on *eusebeia* (piety), Louise Bruit Zaidman's starting point for her reading of this play was that "*Les Sept contre Thèbes* peut servir d'observatoire sur le partage entre piété masculine et piété féminine, en étroite relation avec le partage des rôles masculin et féminin dans la cité"⁴. Immediately afterwards, in a summary of the action, she says "À peine est-il sorti (sc. Eteocles) que les femmes qui constituent le chœur envahissent l'*orchestra*, dans une première antithèse aux propos mâles et guerriers d'Étéocle"⁵. However, as we shall see, this very first observation already exhibits a degree of prejudice, since it is not at all certain that the Chorus "invades the scene" rather than entering it in a more or less orderly fashion.

It is also said that Eteocles' voice is the voice of the polis, and that it is no surprise that the ruler should reproach the Chorus for its terrified anticipation of the fall of the city and propose instead that it utter the *ololygmos* (ὀλολυγμός), the cry of victory that anticipates success. This statement does indeed contain a grain of truth, but should nevertheless be qualified, because if anyone is anticipating disaster, it is Eteocles himself when he invokes the Curse and Erinys on line 70 (ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῇ καὶ πολιissoῦχοι θεοί, / Ἀρά τ' Ἑρινὺς πατρὸς ἡ μεγασθενής).

The interpretative framework that attempts to force all the information to fit this opposition of genders has exerted a very powerful influence, not

³ CAMERON (1970) 97.

⁴ BRUIT (2001) 118.

⁵ BRUIT (2001) 119.

only, of course, in Bruit's work⁶. Some recent scholarship still reflects the view that Eteocles' role in this matter of supplication to the gods is to guide the Chorus maidens away from their initial frenzied lamentation harmful to the city, and towards behaviour in which their words conform to correct practice. If at first the maidens emitted wild sobs (ἄγρια ποιγύγματα, 280), now, it is said, following Eteocles' intervention, they help the army by crying the ὀλολυγμός⁷.

Linked to the masculine/feminine opposition is another that places Eteocles on the side of *euphemia* ("good words", words of good omen) and the Chorus on the side of *dysphemia* ("bad words", words of bad omen). It has been suggested that what concerns Eteocles is the way in which the Chorus addresses the gods (its "heteropraxy"), not what it believes (its "heterodoxy"), understood in the context of the religion of the Athenian polis in the fifth century BCE. An opposition is thus established between the civic religiosity of the hoplites, embodied in Eteocles and manifested in ritual acts of sacrifice and prayer that are described in terms of reciprocity (*euche* - εὐχή), and the religiosity of the Chorus, based on an attitude of supplication (*hiketeia* - ἱκετεία), wailing lament and supplicatory prayers (*lite* - λιτή), which Eteocles considers detrimental and ineffective⁸. This is the thesis of Giordano-Zecharya, who opposes *euche* (εὐχή) and *lite* (λιτή) in terms that in my opinion are debatable⁹.

⁶ This approach is illustrated in statements such as the following, by Froma Zeitlin, and it is perhaps time it ceased to be dogma: ZEITLIN (1990) 68-69, "From the outset, it is essential to understand that in Greek theatre, as in fact in Shakespearean theatre, the self that is really at stake is to be identified with the male, while the woman is assigned the role of the radical other (...) Women as individuals or Chorus may give their names as titles to plays; female characters may occupy center stage and leave a more indelible emotional impression on their spectators than do their male counterparts (as does Antigone, for example, over Kreon). But functionally, women are never an end in themselves, and nothing changes for them once they have lived out their drama onstage. Rather, they play the role of catalysts, agents, instruments, blockers, spoilers, destroyers and sometimes helpers or saviors for the male characters".

⁷ See GIORDANO-ZECHARYA (2006), (2011).

⁸ GIORDANO-ZECHARYA (2006) 55.

⁹ GIORDANO-ZECHARYA (2006) 63-64, "The difference between λιτή and other forms of εὐχή seems to lie not in the invocation to the gods, or in the requests, but in the lack of

To what extent is *euche* (εὐχή) definitively associated with reciprocity? In line with Rudhardt's now classic study, we can accept that *euche* (εὐχή) involves an invocation and a petition and does not usually, therefore, imply a passive attitude on the part of the supplicant but rather the contrary. Indeed, Rudhardt considers line 266 of *Seven against Thebes*, ξυμμάχους εἶναι θεούς, *may the gods become allies*¹⁰, spoken by Eteocles, to be an example of the "quintessence" of *euche*. We might therefore accept it as perfectly appropriate to use the term εὐχή to refer to Eteocles' act. However, is it justified to oppose, as Giordano-Zecahrya does, this *euche* (εὐχή) which she calls simply "prayer" (εὐχή) and what she terms "supplicatory prayer" (λιτή), associating them with male and female piety, respectively?

In fact, reciprocity is an obvious component in supplications of the type *da ut dem*, *da quia dedisti* and *da quia dedi*, especially the latter, which Puellyn also calls "εἴ ποτε prayer". Well, a prayer of the *da quia dedi* type is implicit in the following words spoken by the Chorus: φιλοθύτων δέ τοι πόλεος ὀργίων / μνήστορες ἔστέ μοι (*do not forget the city's sacrificial rites*)¹¹. This type of prayer is usually uttered by those who are not in a position to offer a sacrifice, which rarely goes unheeded and is particularly effective¹². Neither the association of *lite* with the feminine sphere, nor the absence of reciprocity in feminine piety, is therefore demonstrated.

Pulleyn sees no great difference in the use of εὔχομαι, ἀράομαι or λίσσομαι. These may sometimes function as equivalent terms, but that does not mean the ancient Greeks had no clear conception of what a supplication was, nor that it is impossible to attempt to reach a more precise definition of ἀρά and λιτή as opposed to the generic εὐχή; what we can say is that they are all prayers and have no place in the framework of a masculine / feminine opposition¹³.

reciprocity, which we have defined above in the Homeric form of prayer as the argument, and in being uttered with a lamenting tone".

¹⁰ RUDHARDT (1992) 187-202 on the vocabulary of supplication.

¹¹ vv. 180-181. PULLEYN (1997) 34.

¹² PULLEYN (1997) 29.

¹³ PULLEYN (1997) 6-7.

(III) So far, I have argued that we should not place too much faith in Eteocles' control of the situation, and also that rather than being useful tools for analysis, the rigid, schematic interpretations that draw sharp oppositions between the masculine and the feminine¹⁴ — which have largely prevailed in recent decades — have occasionally become a source of over-simplification and misunderstanding. The Chorus in *Seven against Thebes* has been a clear victim of this.

Of course, it is not only rigidly understood structuralism in its male/female oppositions that has conditioned the interpretation of the role of the Chorus in this play. There is also the prejudice concerning a duality in the character of Eteocles, whereby he goes from being an undaunted strategist and defender of the city to an “accursed” son of Oedipus willing to spill his brother's blood¹⁵. Meanwhile, in counterpoise to this duality, the Chorus in this first part of the play has been seen as utterly lacking in judgement, a failing which would be quite unexpected in a tragic chorus. Furthermore, later on, when the Chorus must confront Eteocles and sensibly advises him not to fight against his brother, we find that Wilamowitz proposed that just at this precise moment, the maidens have been replaced by a chorus of wise elders¹⁶.

Let us review the role of the Chorus. To begin at the beginning, it is not at all clear that the maidens enter the scene running in disorderly fashion, albeit the dochmiac metre employed implies great agitation, that is true. Although Oliver Taplin is frequently cited in this respect, he does not actually claim that the maidens enter the stage in this manner, but rather that such an entrance would create a fitting contrast to Eteocles' stance. However, the text provides no firm basis for a definitive conclusion. Taplin opposes “Eteocles' calm exit” with “the wild flight of the women”, but without any actual

¹⁴ And others that have been constructed around it, such as Greek / barbarian, rational / irrational, etc.

¹⁵ I refer to Míriam Librán Moreno's robust analysis of this matter and I concur with her proposal concerning the unity of the character, affected by a madness induced by well-localised external agents: *Ate* (Obfuscation, or Blindness), *Erinys* and *Ara* (Curse), LIBRÁN MORENO (2005) 162-196. See also WINNINGTON-INGRAM (1977) for details of this dispute over the unity or otherwise of the character of Eteocles.

¹⁶ LIBRÁN MORENO (2005) 245.

evidence, only as a possibility, as an “attractive hypothesis”. In fact, his proposal is a combination of hypotheses: we can imagine, he says, that in most of the plays the Chorus enters the stage in an orderly fashion, and so, he speculates, we can also imagine that if here (and in *Eumenides*), the Chorus made its entrance in a disorderly manner, it would function as a striking dramatic device¹⁷. Not even the expression *πρόδρομος ἤλθον*, on line 211, which the Chorus uses when responding to Eteocles, proves that they rushed in; rather, it could be translated as “I have come as the advance party, in the vanguard”, an idea that fits perfectly with their lines in the *parodos*, when they invoke the gods as allies, addressing the statues one by one and thus also taking charge of the strategy for defending the city¹⁸ (see *infra*).

As for the advice that the Theban prince gives the Chorus, some have insisted that Eteocles urges the maidens to cease their fearful behaviour, embracing the statues and contemplating defeat, and instead to anticipate victory by shrieking the *ololygmos* (ὀλολυγμός), an onomatopoeic word referring to a kind of shout of triumph or jubilation, “some kind of emotional counterpoint to the act of shedding blood”¹⁹, very much — but not exclusively — associated with the ritual sphere. In this case, what we can say is that it is a sound associated exclusively with women²⁰.

While it is true that Eteocles enjoins the Chorus to accompany the sacrifices made by men with this victorious and propitiatory shout of jubilation, the probable irony behind the Chorus’s reference to this same *ololygmos* at the end of the play, when the maidens learn of the city’s salvation and the death of the two brothers, has rarely been noted:

In clear reference to Eteocles’ wrong and misguided attitude towards the gods, and with slight irony, they ask if they should rejoice, and intone now their song of victory, the ololygmos (πότερον χαίρω καὶ πολολύξω, 825), as Eteocles had summoned them to do before (267). In light of the survival of the city, the cry could signify the victory, but looking at the extinction of the royal family the ololygmos

¹⁷ TAPLIN (1977) 141-2.

¹⁸ In line 80, the Chorus itself describes the enemy cavalry’s approach at a gallop as *πρόδρομος* and this does not imply disorder (Míriam Librán, *privatim*).

¹⁹ PULLEYN (1997) 178.

²⁰ PULLEYN (1997) 179. In contrast to the ὀλολύζω of women, there is the ἀλαλάζω of men.

turns out to be the wailing cry that accompanies and overshadows the tragic ‘sacrifice’ of the brothers²¹.

In view of the results, it is not at all clear that Eteocles’ religious practice is the correct one:

The maidens represent the traditional worldview that the power of gods stands above that of men. The conflict is not between different modes of prayer and ritual attitudes towards the gods, between euphemic and dysphemic litai, that is, one euchai positive, normative and civic, the other negative, marginal and threatening (...) I believe instead that Eteocles’ use of ritual tends to pervert the civic religion by subordinating the gods to the polis, whereas the ritual practice of the women not only undermines the civil discourse, but also affirms the ties of the polis with the cosmos, and strengthens the traditional religiosity that aims at genuine protection by the gods. Women enjoy a certain independence in ritual affairs. In the extreme situation of danger the reaction of the female Chorus is not only problematic, but also to some extent defensible and natural. They completely trust in the true polis gods to become their saviours and protectors²².

As for the Chorus’ invocation of the *Litai*, the opposition that Giordano-Zecahrya establishes between the prayer *euche* (εὐχή) and the supplicatory prayer *lite* (λιτή) — masculine and feminine, respectively — seems to me unjustified, whereas Benveniste’s proposal regarding the meaning of λιτή²³, which has nothing to do with the sex of the speaker, is inspired but as far as I know has been ignored by everyone who has commented on this text except Stefano Amendola.

The etymology of *lite* is unclear, but Benveniste explains that we can only compare λιτή, the root of the denominative *lissomai*, “to supplicate”, with the Latin *litare*. The problem is that *litare* does not exactly mean “to supplicate”, but rather “to obtain a favourable omen” after a sacrifice or “to present a favourable omen” when speaking of the victim offered. From this, the meaning is amplified in the sense of “to propitiate a deity, to obtain from it what is desired, to placate it”. The Romans were aware of the relationship between these terms (Festus 103, 13), but modern opinion is not unanimous.

²¹ BIERL (2018) 41. On the ritual cries ὀλολυγμός and ὀλολυγή, see RUDHARDT (1992) 178-180. Herodotus places the origin of this ritual cry in Libya, 4.189.3.

²² BIERL (2018) 30.

²³ BENVENISTE (1969) vol. 2, 247-250.

Benveniste's view is that the Latin *litare* (denominative of **lita*) is taken from the Greek λιτή and that it is necessary to reconsider "accepted translations" in order to clarify the meaning of *lissomai*, of which "to supplicate" is a simplified version. To this end, he draws on a passage from the *Iliad* in which Phoenix invokes the *Litai* in his attempt to convince Achilles:

*Then, Achilles, beat down your great anger. It is not
yours to have a pitiless heart. The very immortals
can be moved; their virtue and honour and strength are greater than ours are,
and yet with sacrifices and offerings for endearment,
with libations and with savour men turn back even the immortals
in supplication (λίσσόμενοι), when any man does wrong and transgresses.
For there are also the spirits of Prayer (λιταί), the daughters of great Zeus,
and they are lame of their feet, and wrinkled, and cast their eyes sidelong,
who toil on their way left far behind by the spirit of Ruin (ἄτη):
but she, Ruin, is strong and sound on her feet, and therefore
far outruns all Prayers, and wins into every country
to force men astray; and the Prayers follow as healers after her.
If a man venerates these daughters of Zeus as they draw near,
such a man they bring great advantage, and hear his entreaty;
but if a man shall deny them, and stubbornly with a harsh word
refuse, they go to Zeus, son of Kronos, in supplication
that Ruin may overtake this man, that he be hurt, and punished.²⁴*

Therefore, says Benveniste, individuals supplicate (λίσσόμενοι) the gods when they have committed a transgression or error, and this supplication (λιτή) is aimed at obtaining forgiveness, at atoning for the offence committed against the gods²⁵. This enables us to bridge the gap between the Latin *litare* and the Greek *lissomai*. The intervening Latin form, **lita*, would mean "prière pour offrir réparation à un dieu qu'on a offensé", as would the Greek λιτή²⁶.

As I noted above, Amendola has been the exception in taking Benveniste's argument into account, and he suggests that the λιταί, the Prayers, daughters of Zeus responsible for repairing an earlier transgression, could be

²⁴ *Il.* 9. 496-512. Translation by LATTIMORE (1951).

²⁵ There are also examples in the *Iliad* where it is a man, not a god, who is wronged.

²⁶ Benveniste draws attention to the fact that translations often deprive ancient terms of their specific meaning.

used by the maidens of the Chorus to protect Thebes from the curse of Oedipus evoked by Eteocles, rectifying the latter's preceding εὐχή in which he had invoked not only Zeus, Gaia and the city gods, but also the paternal Erinys and the Curse that hangs over Oedipus' offspring (ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῇ καὶ πολιισσοῦχοι θεοί / Ἄρα τ' Ἐρινὺς πατρὸς ἡ μεγασθενῆς, 69-70)²⁷.

This importance of the *Litai* invoked by the Chorus is not incompatible with the idea that Eteocles' mention of the Erinys is not as deranged as it might at first appear: Eteocles does not know at the time that the paternal curse means he will die at the hands of his brother Polynices²⁸. However inappropriate its mention in the prayer seems, it is this reference to the curse launched by Oedipus — whatever form it may take — that explains the Chorus' mention of the *Litai*.

Thus, while it is true that there are religious differences between Eteocles and the Chorus with respect both to the type of prayer that should be employed and the specific practice that should be adopted in relation to the gods, this difference is not established in terms of correct/incorrect or effective/ineffective because the Chorus's supplication to the gods and the way in which the maidens “animate” the statues of the gods is both appropriate and effective. Again, in Bierl's words:

*As a ritual group the Chorus adhere to traditional religion and popular piety. Of course, as a female character, due to their extreme fear and distress, they perform typically female rites and practices. In dancing and singing the goos, in lamenting and intimately clinging to the statues that surround the inner space of Thebes, they make the gods come alive, to actively help defend the walls and save the city.*²⁹

²⁷ AMENDOLA (2006) 55.

²⁸ TORRANCE (2007) 52 states that “To pray to a spirit whose function is to destroy him is a remarkably inappropriate action on Eteocles' part”. This would only be the true if Aeschylus had assumed that not only the audience but also each of the characters in his play knew in advance and in detail all that would happen on stage, which was palpably not the case given the wide scope for innovation that the tragedians enjoyed. See LIBRÁN MORENO (2005) 219-222, “Oedipus' son mistakenly believes that the Curse can help him defend Thebes”.

²⁹ BIERL (2018) 35. On the religious attitude towards statues of the gods, see BREMMER (2013).

(IV) In connection with this last quotation, I would like to devote the final part of this paper to the statues of the gods occupying the stage of *Seven against Thebes*. Besides the cast of characters, the first pages of any edition or translation of this play tell us that the stage represents Cadmea, the citadel of Thebes, and that the statues of its gods are standing there. It is important to consider these statues and their position, as well as the Chorus's behaviour towards them, in order to understand the play and the specific issue of the Chorus's religiosity.

The Chorus maidens embrace the statues, "animating" them so that they become *symmachoi* and defenders of the city. We must remember that there were no clear boundaries between the gods and their images, but rather a striking fluidity. In a paper entitled "The Agency of Statues"³⁰, Jan Bremmer noted that the first mention of a statue in Western literature is found in book 6 of the *Iliad*, when Hector asks Hecuba to court Athena's favour by offering her a peplos and twelve heifers. Hecuba obeys him and goes to the temple of the goddess (295-310). This is a fundamental passage for understanding how the statues of the gods were conceived:

*She went on her way, and a throng of noble women hastened about her.
When these had come to Athene's temple on the peak of the citadel,
Theano of the fair cheeks opened the door for them, daughter
of Kisseus, and wife of Antenor, breaker of horses,
she whom the Trojans had established to be Athene's priestess.
With a wailing cry all lifted up their hands to Athene,
and Theano of the fair cheeks taking up the robe laid it
along the knees of Athene the lovely haired, and praying
she supplicated the daughter of powerful Zeus: "O lady,
Athene, our city's defender, shining among goddesses:
break the spear of Diomedes, and grant that the man be
hurled on his face in front of the Skaian gates; so may we
instantly dedicate within your shrine twelve heifers,
yearlings, never broken, if only you will have pity
on the town of Troy, and the Trojan wives, and their innocent children."
She spoke in prayer, but Pallas Athene turned her head (ἀνένευε) from her.³¹*

³⁰ Originally published in 2013, see now BREMMER (2019) 121-122.

³¹ Translation by LATTIMORE (1951).

Bremmer recalls that the scholiasts later said that attributing this gesture to a statue was ridiculous. This confusion between a statue and the deity it represents is exemplified in the well-known scene of Cassandra's rape by Ajax. In one of the most famous depictions of Athena, from the sixth century BCE, Cassandra embraces the statue of the goddess, which appears to be directly confronting Ajax as if it were alive, indistinguishable to the untrained eye from the real goddess³². In this scene from the *Ilioupersis*, which is widely depicted in literature and art, Athena is only clearly represented as a statue from the end of the sixth century BCE onwards³³.

As a result of this "confusion", accounts of the statues' "agency" must have seemed less strange at first than they subsequently did once the gods were clearly distinguished from their images: "It is therefore, perhaps, not surprising that we find such agency more mentioned from the fifth century onwards"³⁴.

In this context, Stefano Amendola's comparison of the defence that Eteocles assigns to the city (seven warriors against seven attackers) and that chosen by the Chorus (seven divinities) is extremely eloquent. The women call themselves a *hikesios lokhos*, a "supplicatory company" (ἱκέσιος λόχος, 110), an expression in which the first term refers to their status as supplicants (ἱκετής) and the second (λόχος) is a military term; that is, they liken themselves to a militia. The seven Argive captains and their troops are opposed by the λόχος of maidens who, embracing the statues, address each of the seven deities they represent³⁵. The Chorus maidens respond to the question of who will save them, who will save the city (92-94) by addressing the deities (Athena, Poseidon, Ares, Aphrodite, Apollo, Artemis and Hera³⁶).

³² Attic amphora with black figures, sixth century BCE. Würzburg Museum, L249.

³³ BREMMER (2019) 105.

³⁴ BREMMER (2019) 106-107.

³⁵ AMENDOLA (2006) 55-56.

³⁶ Amendola understands Onca to be a different deity to Athena and does not mention Hera. TORRANCE (2007): 39 also notes the importance of these statues, and his list includes Zeus instead of Hera: "The statues of the gods are significant stage properties in *Seven*, and although they do not become the focus for attention until the Chorus supplicate them in the *parodos*, it should not be forgotten that they are constant presences throughout, casting a watchful eye over the action. The gods appealed to through formal supplication

Amendola also notes that much emphasis has been placed on elements in the *parodos* apparently indicating irrationality and confusion, whereas other aspects that endow the Chorus's intervention with unity, such as metre, have received little attention³⁷.

If the Chorus maidens entered the stage invoking the gods and embracing the statues standing there, it is easier to imagine that they did so in an orderly fashion rather than running frantically around the stage. This is suggested by the very order of the invocations: Athena, Poseidon, Ares, Aphrodite, Apollo, Artemis, Hera / Artemis, Apollo, Aphrodite, Athena-Onca. Not only do the maidens invoke the deities in an orderly fashion, as one would expect and as can be seen if one follows Aeschylus' text, but they do so according to a pattern, invoking Athena and Poseidon, united in Athenian myth; Ares and Aphrodite, parents of Harmonia; and Apollo and Artemis, the twin children of Leto³⁸. Thus, the meaning of the expression I mentioned above, *πρόδρομος ἤλθον* (211), "I have come as the advance party, in the vanguard", becomes clear: the Chorus is effectively trying to take the lead in the city's defence by making the gods its allies.

(V) The reading which opposes Eteocles and the Chorus in terms of male versus female religiosity, and above all, of male rationality versus female irrationality, is gradually ceasing to be *communis opinio*. When Eteocles tries to silence the Chorus by dismissing their words as mere hysterical shouting (*αὔειν* and *λακάζειν*) and rhetorically asking them if they think that this is the best way to save the city and instil courage in the popu-

in the *parodos* and, we must presume, represented among the statues are: Zeus, Athena, Poseidon, Ares, Aphrodite, Apollo, and Artemis. At each god's image the Chorus prostrate themselves and embrace the statue (92-150). (...) Hera is invoked in this first of two strophic pairs (at 152), along with other deities already mentioned, but it is tempting to suppose that, given the significance of the number seven in this play there were seven statues on display, representing each of the seven gods who receive a physical appeal".

³⁷ AMENDOLA (2006) 52, "La stessa analisi metrica conferma questo schema: se il ritmo docmiaco conferisce un timbro dolente e patetico alle parti dove il coro descrive suoni e immagini della battaglia, le invocazioni alle divinità presentano una soluzione metrica più varia. La parodo, quindi, pur nella sua lunga e complessa articolazione, non è priva di organicità".

³⁸ HUTCHINSON (1985) ad. loc.

lation (181-186), we can indeed respond that yes it is, that the development of the play shows that the Chorus's behaviour is more fitting than that of Eteocles.

It is also interesting to link the Chorus's attitude in that moment with the one it exhibits at the end of the second episode, when Eteocles, on learning that his brother Polynices is about to attack the seventh gate, decides to fight him himself. I said earlier that the dualistic view of Eteocles as a sensible strategist at the beginning of the play but an "accursed" son of Oedipus by the end, had determined the interpretation of the Chorus, which, opposed to the ruler of Thebes, was hysterical and foolish at the beginning and strangely rational by the end. We can now, however, affirm the unity of Eteocles and also that of the Chorus, right at the beginning and right at the end: it is the maidens in the Chorus who warn Eteocles of the threat of *miasma* and of the fall of the house of Labdacus if he fights his brother, and who beseech him not to let himself be carried away by the *daimon* (677-719)³⁹. With their warnings, the maidens in the Chorus are behaving more wisely, temperately and pragmatically than Eteocles, as well as being more respectful of social and religious taboos.

References

- AMENDOLA, S. (2006), *Donne e preghiera: le preghiere dei personaggi femminili nelle tragedie superstiti di Eschilo*. Amsterdam, AM Hakkert.
- BENVENISTE, É. (1969), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 vols. Paris, Les Éditions de Minuit.
- BIERL, A. (2018), "The *mise en scène* of Kingship and Power in Aeschylus' *Seven Against Thebes*: Ritual Performativity or Goos, Cledonomanacy and Catharsis": *SKENÈ. Journal of Theatre and Drama Studies* 4.2 (2018) 19-54.
- BREMMER, J. (2019), *The World of Greek Religion and Mythology. Collected Essays II*, WUNT 433. Tübingen, Mohr-Siebeck.

³⁹ See ROISMAN (2004) 97, "The play links the fear and apprehension that had led the Chorus to their earlier panicked lamentations with their apprehension of the consequences of Eteocles fighting his brother (...) In the end, it is not the Chorus's frank expression of fear that leads to disaster, as Eteocles had predicted, but his own arrogant denial of his fear and his headlong, unthinking rush into combat with his own brother".

- CAMERON H. D. (1970), "The Power of Words in the *Seven Against Thebes*": TAPA 101 (1970) 95-118.
- BRUIT-ZAIDMAN, L. (2001), *Le commerce des dieux. Eusebeia: essai sur la piété en Grèce ancienne*. Paris, Éditions la découverte.
- GIORDANO-ZECHARYA, M. (2006), "Ritual Appropriateness in *Seven Against Thebes*. Civic Religion in a Time of War": *Mnemosyne* 59 (2006) 53-74.
- GIORDANO-ZECHARYA, M. (2011), "Women's Voice and Religious Utterances in Ancient Greece": *Religions* 2 (2011) 729-743.
- HUTCHINSON, G. O. (ed.) (1985), *Aeschylus. Septem contra Thebas*. Edited with introduction and commentary. Oxford, Clarendon Press.
- LATTIMORE, R. (1951), *The Iliad of Homer*. Translated with an introduction by R.L. Chicago, The University of Chicago Press.
- LIBRÁN MORENO, M. (2005), *Lonjas del banquete de Homero. Convenciones dramáticas en la tragedia temprana de Esquilo*. Huelva, Universidad.
- PULLEYN, S. (1997), *Prayer in Greek Religion*. Oxford, Clarendon Press.
- ROISMAN, H. M. (2004), "Women's Free Speech in Greek Tragedy": I. SLUITER & R. M. ROSEN (eds.) (2004), *Free speech in classical Antiquity*. Leiden, Brill, 91-114.
- RUDHARDT, J. (1992²), *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*. Paris, Picard.
- TAPLIN, O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford, Clarendon. Press.
- TORRANCE, I. (2007), *Aeschylus: Seven Against Thebes*. London, Bloomsbury.
- WEST, M. L. (1998²), *Aeschyli Tragoediae*. Leipzig, Teubner.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P. (1977), "*Septem contra Thebas*": T.F. GOULD & C.J. HERINGTON (eds.) (1977), *Greek Tragedy. Yale Classical Studies, volume XXV*. Cambridge, Cambridge U.P., 1-45.
- ZEITLIN, F. M. (1990), "Patterns of Gender in Aeschylean Drama: *Seven Against Thebes* and the Danaid Trilogy": M. Griffith & D. J. Mastronarde (eds.) (1990), *Cabinet of the Muses, Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Berkeley, University of California Press, 103-115.

Resumo: O Coro em *Os sete contra Tebas* é composto por donzelas que têm a importante tarefa de suplicar aos deuses no momento crucial antes da batalha e devem fazê-lo corretamente para que sua súplica seja eficaz. Este é um dos temas centrais da peça de Ésquilo: qual é a maneira correta de suplicar? Aqui, sugiro que o comportamento das donzelas do Coro é racional e eficaz, e que um exame das estátuas dos deuses que ocupam o palco e a maneira como o Coro as invoca é altamente esclarecedor no que diz respeito à elucidação da religiosidade das donzelas.

Palavras-chave: Ésquilo; súplica; ritual.

Resumen: El coro en *Los Siete contra Tebas* está formado por doncellas que tienen la importante tarea de implorar a los dioses en el momento crucial antes de la batalla y deben hacerlo correctamente para que su súplica sea eficaz. Este es uno de los temas centrales de la obra de Esquilo: ¿cuál es la forma correcta de suplicar? Aquí, sugiero que el comportamiento de las doncellas del Coro es a la vez racional y eficaz, y que un examen de las estatuas de los dioses que ocupan el escenario y de la manera cómo el Coro las invoca resulta muy esclarecedor para dilucidar la religiosidad de las doncellas.

Palabras clave: Esquilo; plegaria; ritual.

Résumé : Le chœur dans *Les Sept contre Thèbes* est composé de jeunes filles qui ont la tâche importante de plaider auprès des dieux au moment crucial qui précède la bataille, ce qu'elles doivent faire correctement pour que leurs suppliques soient efficaces. C'est l'un des thèmes centraux de la pièce d'Eschyle : quelle est la manière correcte de supplier ? Je suggère ici que le comportement des jeunes filles du Choeur est rationnel et efficace, et qu'un examen des statues des dieux qui occupent la scène, ainsi que de la manière dont le Choeur les invoque, met en lumière l'élucidation de la religiosité des jeunes filles.

Mots-clés : Eschyle, prière ; rituel.

Espaço, gestos e audiência no prólogo de *Édipo Tirano* de Sófocles

Space, gestures, and audience in the prologue of *Oedipus Tyrannus*

MARCO VALÉRIO CLASSE COLONNELLI¹ (*Universidade Federal da Paraíba — Brasil*)

Abstract: The prologue of Sophocles' *Oedipus Tyrannus* can be considered as a masterpiece of audience engagement and stage movement production. The tragediographer's implication of the audience results from his ability to merge fact and myth in this play, without exceeding the limits of the conventions of the Athenian theatre. Moreover, the use of a precise linguistic apparatus reinforces the engagement of the audience and, at the same time, denounces all the stage movements of the actors. Taking that into consideration, this article seeks to analyse the text of the prologue of the play, so as to shed some light on the devices used by the tragediographer to achieve his ends.

Keywords: Sophocles; *Oedipus Tyrannus*; prologue; audience; stage movement.

I. Introdução

Um texto dramático sempre traz em seu bojo, para além das palavras ali expressas, problemas que vão desde performances executadas pelos atores até a sua recepção pela audiência. O corpo da palavra, se é que se pode falar assim dos atores que as expressam, é uma das nervuras teóricas da crítica teatral após a década de 70. Desde Aristóteles, porém, o problema já havia sido exposto. Dentre as partes da tragédia, em sua *Poética*, duas se referem à linguagem em instâncias diferentes. A *diánoia* (διάνοια) é a fala da personagem cujo sentido, extraído do contexto filosófico, significa um diálogo puramente mental, *sem a emissão da voz* (ἀνευ φωνῆς). Voz aliás é a matéria da outra parte da tragédia, a *léxis* (λέξις) que não só pode significar a composição do poeta em termos de metro, mas também em termos de *elocução* do ator (Arist. *Po.* 1456b). Nesse sentido, *diánoia* seria o texto escrito da tragédia, obviamente sem voz, e a *léxis* o texto encarnado, a *elocução* do ator. Mas, ainda que Aristóteles tenha separado essas instâncias, claro está que desprezou a *elocução* do ator como um elemento menor da tragédia por ser variável e sem interesse para as definições que a sua obra ousava produzir naquele momento.

Texto recebido em 10.04.2022 e aceite para publicação em 17.10.2022.

¹ mcolonneli@hotmail.com.

A partir de trabalhos como *Greek Tragedy in Action* de TAPLIN (1985) e *Audience Address in Greek Tragedy* de BAIN (1975), por exemplo, partes da tragédia negligenciadas pelo filósofo começam a ser estudadas através de indicativos contidos nos próprios textos trágicos. Assim, a elocução do ator, os cenários, as entradas e saídas de atores, os gestos, as indumentárias e a audiência tornam-se objetos de estudo de vários teóricos, com a imprescindível contribuição dos escólios da tragédia. Para Taplin, do texto trágico, até a movimentação de palco pode ser extraída². Ou seja, *performance e encenação* entram na ordem do dia nos estudos da tragédia grega.

Já na antiguidade, a rubrica em textos dramáticos era uma prática conhecida e utilizada. Na Grécia era nomeada de *didascália* e consistia em um procedimento de comentários à margem dos papiros ou dentro do próprio texto poético. Nesses comentários, direções de palco, gestos e outros apontamentos referentes ao espetáculo eram escritos ou pelos escoliastas em forma de anotações ou como indicações intratextuais. A *didascália* assim podia ser externa ou interna: externa, quando feita pelos escoliastas, na margem do texto como comentário; interna, quando indicada pelos poetas no próprio texto dramático. Após o período Helenístico e durante a Idade Média, a *didascália externa* (παρεπιγραφαί) teve seu emprego largamente difundido. Mas, no período clássico, a *disdascália externa* não era muito comum (ERCOLANI (2000) 15). O teatro grego desse período possuía suas *didascálias* no corpo da própria composição. TAPLIN (1985) 17 afirma que nestes textos “as pessoas dizem o que estão fazendo, ou são descritas fazendo algo, ou, de um jeito ou de outro, o contexto torna claro o que está acontecendo”.

Segundo ERCOLANI ainda ((2000) 24) há três tipos de *disdascálias* internas: as que dão informações ao público; as que descrevem gestos e movimentos e as que se destinam às personagens/atores em cena. É interessante notar, entretanto, que não são indicações isoladas, mas ao contrário atuam conjuntamente na produção da encenação.

Diante desse panorama, tentaremos então abordar o prólogo da peça *Édipo Tirano* de Sófocles com a seguinte perspectiva: em primeiro lugar, ob-

² It is safe to say that the text “indicates” a great variety of movement. (TAPLIN (1985) 15).

servar como a audiência da peça pode ser implicada por meio de eventos históricos e da utilização de dêiticos; e em segundo lugar, observar como certos verbos, advérbios e alguns substantivos podem indicar a movimentação de palco dos atores.

II. Audiência em *Édipo Tirano*

A audiência ateniense é conhecida por não gostar de peças que encenavam eventos históricos. Das peças sobreviventes, somente os *Persas* de Ésquilo possui um enredo que representa fatos reais. O enredo dessa peça coloca em ato os últimos momentos da batalha de Salamina. Entretanto, os sofrimentos ali dramatizados não são os dos atenienses, mas os dos Persas, o que pode nos levar a crer que o impacto da peça não teria sido muito forte entre o público ateniense. Ao contrário desta peça, porém, *A tomada de Mileto* de Frínico parece ter causado tamanho mal-estar na audiência ao relatar a queda de Mileto, cidade aliada dos atenienses, que o autor teria sido multado pela encenação.

Édipo Tirano, por sua vez, não é uma peça de tema histórico, mas também não está completamente isenta de indicativos históricos. Apesar de sua forte adesão ao mito, algumas referências diretas a acontecimentos da vida ateniense estão presentes na peça. Não só a figura de Péricles é assimilada a de Édipo como também a própria peste que assola a cidade de Tebas na peça parece ser um eco da que assolou Atenas, entre 431 e 426 a.C. Durante a guerra do Peloponeso, os espartanos diziam que a família de Péricles estava poluta por antigos assassinatos cometidos por parte dos familiares de sua mãe ((WILES (2013) 42). A associação entre Péricles e Édipo, ambos como polutos, era quase imediata para a audiência naquele momento, ainda que os atenienses tenham rechaçado esses rumores a respeito de seu dirigente máximo. Segundo KNOX ((1979) 119), a peça teria sido encenada em 425, ou seja, um ano após o último surto da doença na cidade. O prólogo da peça, inclusive, inicia-se com um diálogo, entre o sacerdote da cidade e Édipo, a respeito da peste que assola a cidade cênica. Ainda segundo KNOX (2002) 116, a peste seria uma inovação de Sófocles no mito do herói. Mas, por que Sófocles alteraria o mito? Que tipo de efeito poderia gerar a introdução deste tema?

A data de encenação é muito próxima das datas anteriores em que a peste ocorreu, cerca de um ano depois. A audiência era formada, senão toda, pelos menos com uma parcela significativa de sobreviventes. Assim, para

compreendermos essa audiência, seria necessário abordar os efeitos que a peste produziu nela. A sua descrição pode ser separada em duas partes: a primeira encontrada em Tucídides; a segunda, em Diodoro Sículo. A peste, então, teria ocorrido em duas levas: uma de 431 a 430 e outra de 427 a 426.

Vejamos como Tucídides³ descreve alguns momentos cruciais desta peste:

Pela primeira vez, a doença chegou até aos atenienses, o que se diz também é que antes já tinha irrompido em muitos lugares próximos de Lemnos e outras regiões; na verdade não se recordava ter havido em nenhum lugar tamanha peste nem um tal extermínio de homens. Os médicos, pois, sem conhecimento dela, tratando de doentes pela primeira vez, não eram suficientes, ao contrário, morriam em grande quantidade e sobretudo por estarem tão próximos da doença; e não havia nenhum outro conhecimento humano para isso. Tudo quanto os atenienses suplicaram diante do templo ou pediram por oráculos e outras coisas semelhantes, tudo foi inútil. Ao fim distanciaram-se desses votos, vencidos pelo mal⁴. ... Dentre todas as coisas da doença, a mais terrível era a apatia quando alguém percebia que estava ficando doente (porque lançando-se rapidamente à desesperança, deixavam-se levar muito mais pelo espírito e não resistiam), e porque também, ao contaminar-se por cuidar de outros, morriam como ovelhas⁵. Os corpos dos mortos jaziam uns sobre os outros e os moribundos circulavam pelas ruas e em torno de todas as fontes em vista de seu ardente desejo por água. Os templos nos quais eles se alojavam estavam repletos de corpos dos que morriam ali⁶.

Dessas três partes do relato de Tucídides podemos reter especialmente o abatimento completo dos cidadãos que estavam sem meios de combater a

³ Texto grego extraído da edição de Guido DONINI (1982).

⁴ καὶ ὄντων αὐτῶν οὐ πολλάς πω ἡμέρας ἐν τῇ Ἀττικῇ ἡ νόσος πρῶτον ἤρξατο γενέσθαι τοῖς Ἀθηναίοις, λεγόμενον μὲν καὶ πρότερον πολλαχόσε ἐγκατασκήψαι καὶ περὶ Λῆμνον καὶ ἐν ἄλλοις χωρίοις, οὐ μέντοι τοσοῦτός γε λοιμὸς οὐδὲ φθορὰ οὕτως ἀνθρώπων οὐδαμοῦ ἐμνημονεύετο γενέσθαι. οὔτε γὰρ ἰατροὶ ἤρκουν τὸ πρῶτον θεραπεύοντες ἀγνοία, ἀλλ' αὐτοὶ μάλιστα ἔθνησκον ὅσῳ καὶ μάλιστα προσῆσαν, οὔτε ἄλλη ἀνθρωπεΐα τέχνη οὐδεμία· ὅσα τε πρὸς ἱεροῖς ἰκέτευσαν ἢ μαντείοις καὶ τοῖς τοιούτοις ἐχρήσαντο, πάντα ἀνωφελῆ ἦν, τελευτῶντές τε αὐτῶν ἀπέστησαν ὑπὸ τοῦ κακοῦ νικώμενοι. (Livro II, 47, 3-4).

⁵ δεινότατον δὲ παντὸς ἦν τοῦ κακοῦ ἡ τε ἀθυμία ὅποτε τις αἰσθοίτο κάμνων (πρὸς γὰρ τὸ ἀνέλπιστον εὐθὺς τραπόμενοι τῇ γνώμῃ πολλῶ μᾶλλον προΐεντο σφᾶς αὐτοὺς καὶ οὐκ ἀντείχον), καὶ ὅτι ἕτερος ἀφ' ἑτέρου θεραπείας ἀναπιμπλάμενοι ὥσπερ τὰ πρόβατα ἔθνησκον. (Livro II, 51, 4-5).

⁶ ... νεκροὶ ἐπ' ἀλλήλοις ἀποθνήσκοντες ἔκειντο καὶ ἐν ταῖς ὁδοῖς ἐκαλινδοῦντο καὶ περὶ τὰς κρήνας ἀπάσας ἡμιθνήτες τοῦ ὕδατος ἐπιθυμία. τὰ τε ἱερὰ ἐν οἷς ἐσκήννητο νεκρῶν πλέα ἦν, αὐτοῦ ἐναποθνήσκόντων. (Livro II, 52, 3).

doença, sem conforto religioso, apáticos diante da contaminação e rodeados de corpos de mortos que não receberam os devidos rituais fúnebres. Este relato refere-se sobretudo ao primeiro período da peste, entre 431 e 430 a. C. Mas, em Diodoro Sículo⁷, temos acesso ao segundo momento em que a peste retornou à cidade:

De tal modo pois foram atacados pela doença que dentre seus soldados perderam em torno de quatro mil de infantaria e quatrocentos de cavalaria; e ainda cerca dez mil homens livres e escravos⁸. Depois de cair um grande número de tempestades no inverno, ocorreu que a terra ficou encharcada, e muitos também dos lugares fundos que receberam bastante água viraram charcos que retiveram água parada iguais aos dos lugares com pântanos. Com esses lugares esquentando e apodrecendo na estiagem, formou-se vapores espessos e pútridos que ao evaporar deterioraram todo ar; fato que também acontece se se observar os pântanos que tem uma constituição pestilenta⁹. Contribuiu também para a epidemia a péssima alimentação de que se dispunha; porque os frutos daquela estação nasciam totalmente encharcados, ficando com sua natureza estragada¹⁰. Uma terceira causa da peste ocorreu por não soprar os ventos etésios, graças aos quais muito do calor na estiagem é aliviado. Com o calor tomando posição e o ar tornando-se sufocante, aconteceu que os corpos dos homens, sem nenhum tipo de alívio, adoeceram¹¹. Por isso, todas as doenças que ocorreram nesta época eram muito febris por causa da temperatura elevada. E por isso também muitos dos que adoeciam se lançavam aos poços e fontes, desejosos de refrescar seus corpos. Os ate-

⁷ Texto grego extraído da edição de Michel CASEVITZ (2002).

⁸ οὕτω γὰρ ὑπὸ τῆς νόσου διετέθησαν, ὥστε τῶν στρατιωτῶν ἀποβαλεῖν πεζοὺς μὲν ὑπὲρ τοὺς τετρακισχίλιους, ἵππεῖς δὲ τετρακοσίους, τῶν δ' ἄλλων ἐλευθέρων τε καὶ δούλων ὑπὲρ τοὺς μυρίους. (Livro XII, 58, seção 2)

⁹ (...) προγεγεννημένων ἐν τῷ χειμῶνι μεγάλων ὄμβρων συνέβη τὴν γῆν ἔνυδρον γενέσθαι, πολλοὺς δὲ καὶ τῶν κοίλων τόπων δεξαμένους πληθος ὕδατος λιμνάσαι καὶ σχεῖν στατὸν ὕδωρ παραπλησίως τοῖς ἐλώδεσι τῶν τόπων, θερμαινομένων δ' ἐν τῷ θέρει τούτων καὶ σηπομένων συνίστασθαι παχείας καὶ δυσώδεις ἀτμίδας, ταύτας δ' ἀναθυμωμένας διαφθεῖρειν τὸν πλησίον ἀέρα· ὅπερ δὴ καὶ ἐπὶ τῶν ἐλῶν τῶν νοσώδη διάθεσιν ἐχόντων ὁρᾶται γινόμενον. (Livro XII, 58, seção 3).

¹⁰ συνεβάλετο δὲ πρὸς τὴν νόσον καὶ ἡ τῆς προσφερομένης τροφῆς κακία· ἐγένοντο γὰρ οἱ καρποὶ κατὰ τοῦτον τὸν ἐνιαυτὸν ἔνυγροι παντελῶς καὶ διεφθαρμένην ἔχοντες τὴν φύσιν. (Livro XII, 58, seção 4).

¹¹ τρίτην δὲ αἰτίαν συνέβη γενέσθαι τῆς νόσου τὸ μὴ πνεῦσαι τοὺς ἐτησίας, δι' ὧν αἰεὶ κατὰ τὸ θέρος ψύχεται τὸ πολὺ τοῦ καύματος· τῆς δὲ θερμασίας ἐπίτασιν λαβούσης καὶ τοῦ ἀέρος ἐμπύρου γενομένου, τὰ σώματα τῶν ἀνθρώπων μηδεμίαν ψύξεως γενομένης λυμαίνεσθαι συνέβαινε.

*nienses então, tendo em vista uma doença tão excessiva, remetiam as causas deste sofrimento à ação divina*¹².

Apesar do relato ser bem menos detalhado do que o de Tucídides, grande parte dele é bem parecido com o anterior. Destaca-se sobretudo nesta segunda aflição, as febres decorrentes da doença, a procura desesperada por água, a falta de alimentação adequada, condições climáticas desfavoráveis, mas talvez em contraste com o relato de Tucídides, a certeza de que tudo isso era uma punição divina. 427 e 426 a.C. são os anos desse relato. Mas o que ainda pesava muito sobre a comunidade ateniense e era comum aos dois períodos, devemos lembrar, é a guerra do Peloponeso. Um momento em que Esparta ocupa parte da região da Ática e destrói as plantações dos atenienses.

É evidente que quando pensamos em uma audiência, não só pensamos em uma coletividade de pessoas, mas também em indivíduos. Neste caso, vale ainda a observação de Tucídides a respeito dos sobreviventes que, além de se tornarem confiantes e piedosos com os mortos, já que a doença não os atacava mais mortalmente, diz também que

*eles eram felicitados pelos outros e tinham eles mesmos por um breve momento de felicidade e em vista de um futuro uma esperança vã de que não seriam afetados por nenhuma outra doença em nenhum outro momento*¹³.

A partir desses relatos, é possível assim responder àquelas perguntas iniciais. A recepção da peça pela audiência, com certeza, deve ter causado grande comoção nos espectadores e talvez tenha sido esta a intenção do poeta. O prólogo da peça parece produzir uma forte *psicagogia* na audiência não só em termos mitológicos, como é a praxe, mas sobretudo em termos existenciais, já que parte do que é dito na obra foi experienciado por quem a assistiu. O ateniense que contemplou esta tragédia em ato seguramente se viu

¹² διὸ καὶ τὰ νοσήματα τότε πάντα καυματώδη συνέβαινεν εἶναι διὰ τὴν ὑπερβολὴν τῆς θερμασίας. διὰ δὲ ταύτην τὴν αἰτίαν οἱ πλεῖστοι τῶν νοσοῦντων ἔρριπτον ἑαυτοὺς εἰς τὰ φρέατα καὶ τὰς κρήνας, ἐπιθυμοῦντες αὐτῶν καταψύξαι τὰ σώματα. οἱ δ' Ἀθηναῖοι διὰ τὴν ὑπερβολὴν τῆς νόσου τὰς αἰτίας τῆς συμφορᾶς ἐπὶ τὸ θεῖον ἀνέπεμπον. (Livro XII, 58, seção 4).

¹³ καὶ ἑμακαρίζοντό τε ὑπὸ τῶν ἄλλων, καὶ αὐτοὶ τῷ παραχρῆμα περιχαρεῖ καὶ ἐς τὸν ἔπειτα χρόνον ἐλπίδος τι εἶχον κούφης μὴδ' ἂν ὑπ' ἄλλου νοσήματός ποτε ἔτι διαφθαρήναι. (Livro II, 51, 6).

implicado nela. Mas ainda nos resta saber como Sófocles produziu esta aproximação da audiência com a peça?

III. Dêiticos, espaço compartilhado e audiência implicada

Em termos de movimentação de palco, algumas palavras nos textos dramáticos podem indicar com precisão certas particularidades de gestos encenados. *“Um óbvio exemplo é o dêitico”,* segundo TAPLIN (1985) 58, *“ou apontamento, pronome, hode – isto; esta palavra extremamente comum era presumivelmente acompanhada por um gesto em direção a qualquer coisa de que se fala”*. Os dêiticos são reconhecidos como uma forma gramatical de indicações, apontamentos. Seu radical, inclusive, é proveniente do verbo δείκνυμι: *mostrar, fazer ver, apontar, demonstrar e sobretudo indicar com o dedo*. Vale ressaltar também que o verbo assume como termo teatral o significado de *representar* BAILLY (2000) 437 e ROMIZI (2007) 299). Segundo LYONS:

Por deixis entende-se a localização e identificação de pessoas, objetos, eventos, processos e atividades das quais se falam, ou se referem, em relação ao contexto spatiotemporal criado e sustentado pelo ato de enunciação e a participação nele, em geral, de um único orador e pelo menos um destinatário¹⁴.

Gestos e movimentos são frequentemente indicados por dêiticos que se distribuem por todo texto dramático, do prólogo ao êxodo. Para PERKINS (1992) 100, a categoria

deixis pode ser entendida como um apontamento linguístico a partes relevantes do contexto de um enunciado e muitas vezes é acompanhada de gesticulação extralinguística ou indicação por um giro de cabeça ou um aceno a uma direção específica.

Assim, dêiticos e indicações corporais estão intimamente relacionados. No teatro, é sobretudo um movimento natural dos atores, mas vale dizer também que é muito mais cultural do que um movimento calculado, meramente encenado.

Na língua grega, dois dêiticos são muito utilizados para cobrir essas diversas funções textuais e extralinguísticas: ὅδε e οὗτος, respectivamente *este*

¹⁴ By deixis is meant the location and identification of persons, objects, events, processes and activities being talked about, or referred to, in relation to the spatiotemporal context created and sustained by the act of utterance and the participation in it, typically, of a single speaker and at least one addressee (LYONS (1977) 637).

e *esse*. No contexto gramatical, esses dêiticos possuem os seguintes valores: catafórico para o primeiro e anafórico para o segundo. Proximidade e distância são também outros de seus valores que definem dimensões espaciais precisas em relação a quem fala. ὅδε é o que está mais próximo e vívido; οὗτος é o que não está tão perto e é menos vívido do que o anterior e vale acrescentar ainda ἐκεῖνος que se refere ao que não está nem física nem mentalmente perto do falante (JACOBSON (2011) 12). Seus usos, entretanto, não são tão esquemáticos na prática da linguagem teatral como são na prática gramatical. Já dentro do contexto poético-teatral grego, JACOBSON (2011) 30 categoriza essas funções da seguinte maneira: *primeira pessoa; segunda pessoa; espaço, tempo, situação, anáfora e catáfora*. Dessas categorias, para nosso intuito aqui, reteremos apenas a duas funções, a espacial e a anafórica.

Lugares são apresentados principalmente nas peças de forma *intradiegética* ou *extradiegética*. Os dêiticos que se referem a esses espaços podem ser advérbios de lugar ou simples dêiticos que assumem referências espaciais de proximidade ou distância. Os autores trágicos, segundo JACOBSON ainda ((2011) 26), costumam utilizar os dêiticos de proximidade, como ὅδε por exemplo, para se referir a esses lugares, sejam imaginários (cidades ou regiões) ou cênicos (na própria *skene*). A comédia, para desfazer o engajamento da audiência ou simplesmente distanciá-la, utiliza também os dêiticos espaciais médios, tal como οὗτος¹⁵.

O dêitico de proximidade também pode apresentar outras facetas. Ele pode se referir a algo que é reconhecido pelos participantes de um discurso. Neste sentido, sua função seria reaproximar qualquer coisa que não esteja muito distante, tanto do ponto de vista temporal quanto espacial. Essa reaproximação transforma este dêitico em anafórico. No discurso, então, são encontradas três formas dele: textual, quando se referir a uma parte de um texto ou discurso; discursivo, quando referente a proposições ou eventos; e, por último, cognitivos, quando expressa algo conhecido dos participantes do discurso, mas não abertamente expresso por ele. A utilização do dêitico

¹⁵ Spatial deixis refers to places, both intra- and extradiegetic, though generally the spaces referred to are visible. Proximal demonstratives are standard across genres, though medials do appear in comedy. In tragedy and satyr play, reference is most often made to the skene and the area before it and the city or region in which the drama is set. ((JACOBSON (2011) 26).

catafórico como anafórico, segundo JACOBSON (2011) 27, é o que produz um maior efeito de emoção e de engajamento na audiência. A utilização, muito mais frequente na tragédia do que na comédia, produz uma intensidade e imediatividade que conduz fortemente a audiência para dentro do mundo ficcional da peça (JACOBSON (2011) 30). Em suma, Jacobson afirma que:

A tragédia utiliza demonstrativos de proximidade mais regularmente do que a comédia para aumentar tanto a intensidade de uma cena ou pensamento no palco quanto o envolvimento emocional dos ouvintes (especialmente da audiência) que são conduzidos à órbita do campo dêitico do orador e se aprofundam na presente situação atual. Todos os usos do demonstrativo de proximidade como a anáfora dão maior ênfase à referência e indicam verbalmente um nível crescente de emoção, seja alegria, raiva, ou, como é frequentemente o caso, uma excitação geral¹⁶.

A partir disso, é interessante notar como Sófocles faz uso dessas ferramentas verbais para levar a audiência para dentro da peça, retirando-a de sua função meramente espectadora para alojá-la como um dos elementos da encenação dramática.

IV. Prólogo de *Édipo Tirano*: audiência e movimentação de palco

O prólogo da peça é composto por 150 versos. Pode ser dividido em duas partes. A primeira divisão é feita com a entrada do Sacerdote, após o primeiro verso de Édipo; a segunda, com a entrada de Creonte no verso 87. Dois também são os temas abordados. Na primeira parte, a peste é evocada e com ela seu possível salvador, Édipo. Na segunda parte, o oráculo que será examinado por Édipo, sem sucesso aliás, é introduzido por Creonte, seu portador.

Do ponto de vista da encenação dramática, o prólogo comporta alguns problemas que foram analisados por especialistas, mas não resolvidos. KAMERBEEK (2000) 12, por exemplo, sugere um diálogo entre Édipo e os Sacerdotes sem a presença dos suplicantes. Esses seriam apenas sugeridos pelo texto e retomados posteriormente pelo coro no *párodo*, a parte seguinte ao

¹⁶ Tragedy utilizes proximal demonstratives more regularly than comedy to heighten both the intensity of a scene or thought on stage and the emotional involvement of the hearers (especially the audience) who are brought into the orbit of the speaker's deictic field and drawn deeper into the present situation. All of the uses of the proximal demonstrative as anaphor give greater emphasis to the referent and verbally indicate an increased level of emotion, whether joy, anger, or, as is most often the case, general excitement (JACOBSON (2011) 159).

prólogo na tragédia. Calder III, ao contrário, é mais preciso na análise e resume toda encenação dramática da seguinte forma:

(...) um pouco antes do primeiro verso um sacerdote e duas crianças entram pelo lado direito do párodos. Édipo (possivelmente com um assistente) entra vindo do palácio e dirige-se à audiência como suas crianças. Creonte entra pelo lado esquerdo do párodos no verso 87. Édipo e Creonte saem de cena para o palácio no verso 146. O Sacerdote e as duas crianças saem descendo à direita do párodos no verso 150¹⁷.

O esquema feito por Calder encontra boa justificativa no texto e será nosso guia na análise da peça. É interessante notar que, por vezes, as crianças se misturam à audiência. Seu posicionamento a frente do público e em posição suplicante representaria assim um todo com a audiência do teatro. Analisemos então o texto da peça.

Logo nos primeiros versos, a *rhésis* de Édipo nos dá informações importantes sobre as posições, a entrada do Sacerdote e das crianças e sua relação com a audiência:

*ὦ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή,
τίνας ποθ' ἔδρας τάσδε μοι θαάζετε
ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι;
Πόλις δ' ὁμοῦ μὲν θυμιαμάτων γέμει,
ὁμοῦ δὲ παιάνων τε καὶ στεναγμάτων·
ἀγὼ δικαίων μὴ παρ' ἀγγέλων, τέκνα,
ἄλλων ἀκούειν αὐτὸς ὧδ' ἐλήλυθα,
ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος¹⁸.*

*Ó filhos, nova geração do antigo Cadmo,
Por que a mim se lançais assim com estas posturas
Coroados com ramos de súplica?
A cidade em um lugar enche-se de incensos,
Em outro, de peãs e de lamentos.
Eu, crendo ser justo, ó filhos, não de mensageiros
Outros escutar, eu mesmo vim até aqui.
O para todos ilustre, chamado Édipo.*

¹⁷ (...) just before verse one a priest and two boys enter from the right parodos. Oedipus (possibly with an attendant) then enters from the palace and addresses the audience as his children. Kreon enters from the left parodos at v. 87. Oedipus and Kreon exit into the palace at v. 146. The priest and the two boys exit down the right parodos at v. 150. (CALDER III (1959) 129).

¹⁸ Texto grego extraído da edição de M. STELLA (2010).

O primeiro verso reúne todos os presentes, atores e audiência, em uma única categoria com o vocativo *filhos* (τέκνα). O segundo verso, de difícil tradução, porém, dá indicações da eminente entrada do Sacerdote e das crianças. O verbo *θοάζω* em sua primeira acepção significa *se mover rapidamente, com impetuosidade* (BAILLY (2000) 939), o que joga luz para a rápida entrada em cena dos atores como se, correndo ou movendo-se rapidamente, se jogassem ao chão diante *dele* (μοι), Édipo. A interrogativa é mais enfática ainda. Usando um interrogativo e um dêitico, Édipo alude à posição dos atores, muito provavelmente das crianças, mas não totalmente claro se ao Sacerdote — ao final compreenderemos que sim. O substantivo usado é ἔδρα que claramente indica não só uma posição, postura, mas também os que tomam assento em uma assembleia, ou mesmo neste caso, em um teatro. Teríamos então, em dois versos, Édipo em pé, apontando com a mão, sugerida pelo dêitico no texto, para os atores e ao mesmo tempo para a audiência atrás deles. Não seria absurdo ainda supor que os mesmos movimentos se dirigem aos espectadores que tomam ainda assento no início da peça.

Os versos seguintes são mais incisivos na captação da atenção da audiência. Édipo refere-se agora a lugares *extracênicos* que não podem estar diretamente representados ali. O olhar do ator deveria se dirigir mais propriamente à audiência do que aos atores. Não só a força do substantivo πόλις, no início do terceiro verso, muda a perspectiva do cenário limitado, mas também a sucessão de dois advérbios imprime uma força demonstrativa para além do cenário. Esses, ὁμοῦ μὲν e ὁμοῦ δὲ do verso seguinte, poderiam ser secundados por mais um movimento de mão, mas agora em direção a duas partes da audiência, dividindo-a e introduzindo-a na peça como dois grupos de suplicantes. A menção destes grupos de suplicantes possivelmente devia também produzir na audiência recordações de momentos recentes como vimos na imagem que Tucídides nos fornece da peste, com os templos plenos de súplices.

O verso quinto marca o retorno da fala de Édipo ao grupo do Sacerdote e das crianças, com o emprego novamente do vocativo τέκνα (ó filhos). Deve-se perceber ainda que no verso seguinte o advérbio ὧδε, utilizado para marcar o lugar, justifica a tomada de posição no palco por parte de Édipo.

Ainda dentro da *rhésis* inicial de Édipo, os versos seguintes focam no início do diálogo entre Édipo e o Sacerdote. Entretanto, várias marcações cênicas são apresentadas nele, vejamos:

Ἄλλ', ὦ γεραιέ, φράζ', ἐπεὶ πρέπων ἔφυς
πρὸ τῶνδε φωνεῖν· τίνι τρόπῳ καθέστατε,
δείσαντες ἢ στέρξαντες; ὥς θέλοντος ἄν
ἐμοῦ προσαρκεῖν πᾶν· δυσάλητος γὰρ ἄν
εἶην τοιάνδε μὴ οὐ κατοικτίρων ἔδραν.

*Mas, ó ancião, fala, já que lhe convém naturalmente
Falar na frente deles; de que modo vos apresentais,
Tendo temor ou afeto? Porque eu gostaria de
Socorrer-lhes em tudo. Insensível, pois, seria eu
Não me compadecendo de tal postura.*

No décimo verso, πρὸ τῶνδε (diante deles) indica não só a primazia no discurso, mas também a posição ocupada pelo sacerdote que deve ser o mais próximo a Édipo centralizado na *skene*, com o correspondente aceno de braço aos atores prostrados e a audiência, logo atrás. Fato curioso é que Édipo volta a usar o plural para falar das posturas assumidas pelos atores. O que nos leva a crer que não só as crianças estão prostradas, mas também o sacerdote. O protagonista, nestes versos ainda, esforça-se para reconhecer se a postura indica algum tipo de temor ou afeto em relação a ele. A dificuldade de compreensão, expressa por Édipo, ou seja, se a posição poderia representar uma submissão religiosa ou política emerge do contexto político-religioso da peça. Por fim, no último verso (13) de sua *rhésis*, o protagonista volta a mencionar a postura na qual os atores em cena permanecem durante todo o seu discurso.

Assim, em apenas treze versos, Sófocles posiciona o protagonista, o sacerdote, as crianças e encontra espaço para engajar a audiência no início do prólogo, ao fazer menção à cidade. No início do discurso, Édipo relata a entrada apressada dos atores, a sua posição inicial e a posição final, durante todo o discurso. Exorta ainda a próxima personagem, o sacerdote, a iniciar a fala após a sua.

A *rhésis* do Sacerdote localiza todos os envolvidos na peça que estão no palco e implica novamente a audiência em um terceiro grupo que se projetaria à *extracena*. Vejamos o primeiro bloco de versos:

Ἄλλ', ὦ κρατύνων Οἰδίπους χώρας ἐμῆς,
ὄρᾱς μὲν ἡμᾶς ἡλίοκοι προσήμεθα
βωμοῖσι τοῖς σοῖς, οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν
πτέσθαι σθένοντες, οἱ δὲ σὺν γῆρα βαρεῖς,
ἱερεὺς, ἐγὼ μὲν Ζηνός, οἶδε τ' ἡθέων
λεκτοί· τὸ δ' ἄλλο φῦλον ἐξεστεμμένον
ἀγοραῖσι θακεῖ, πρὸς τε Παλλάδος διπλοῖς
ναοῖς, ἐπ' Ἴσμηνοῦ τε μαντεῖα σποδῶ.

*Mas, ó Édipo, fortaleza de nossa terra,
Veja-nos, nós de todas as idades sentados
Em teus altares, uns ainda não potentes
Para voar longe, outros pela velhice pesados,
Eu, um sacerdote de Zeus, estes dentre a juventude
Escolhidos. Outra parte do povo, coroado,
Assenta-se nas praças, diante dos templos duplos
De Palas, sobre a cinza profética de Ismeno.*

O posicionamento das crianças e do sacerdote parece ter passado de uma prostração completa, como vimos durante a fala de Édipo, para uma posição em que os joelhos ainda tocam a terra, mas o tronco fica ereto. O verbo προσήμεθα indica sobretudo que estão sentados. Na sequência, os atores e a audiência são novamente nomeados. Οἱ μὲν (v. 16) que constitui o primeiro grupo é o das crianças próximas ao Sacerdote. Οἱ δὲ (v.17) apresenta todos os que se encontram na velhice, mas é representado ali pelo Sacerdote com ἐγὼ μὲν (v.18). O último dêitico οἶδε (v.18) traz de novo, para completar a estrutura quiasmática, as crianças escolhidas como representação dos adolescentes. Nesses primeiros versos, então, justificam-se as personagens não mitológicas que ali se encontram no palco como representativa das idades (ἡλίοκοι, v.15) em uma cidade. Mas o que representaria, então, o grupo dos homens de meia-idade, o elo que falta para completar as três idades? Τὸ δ' ἄλλο φῦλον que é invocado pelo Sacerdote de modo *extracênico*.

Todas as locações aludidas pelo sacerdote são mencionadas em Xenofonte e, posteriormente, em Pausânias (SOFOCLE (2010) 177)¹⁹. A verossimilhança é bem forte, mas ao público ateniense poderia ser também? É provável que sim. Os templos duplos de Palas poderiam ser também o Erecteu e

¹⁹ Conforme Stella, são as seguintes passagens: Pausânias, *Guia da Grécia*, 9, 12, 3 e Xenofonte, *Helênicas*, 2, 5, 29.

o Partenon. A audiência se veria assim implicada neste terceiro grupo que enche os templos (no caso dos antenienses, o Erecteu e o Párte-non), tal como mencionado também na fala de Édipo. Nos últimos versos da *rhésis* (v. 22-31) do Sacerdote, em continuação a esses, πόλις retoma a implicação da audiência descrita anteriormente por Édipo:

Πόλις γάρ, ὥσπερ καὐτὸς εἰσορᾷς, ἄγαν
ἤδη σαλεύει, κἄνακουφίσαι κάρα
βυθῶν ἔτ' οὐχ οἷα τε φοινίου σάλου,
φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός,
φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις τόκοισί τε
ἀγόνοις γυναικῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς
σκήψας ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος, πόλιν,
ὕφ' οὗ κενοῦται δῶμα Καδμείον, μέλας δ'
Ἄιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.

A cidade, pois, como tu mesmo podes ver,
Já muito se agita, erguer a face dos abismos
Da onda cruenta ainda não é capaz,
Perecendo nos recentes frutos da terra,
Perecendo em pastos para rebanho e
Em partos inférteis de mulheres. Um deus portafogo,
Motivado, peste odiosa, atormenta a cidade,
Pelo que, depauperava a mansão de Cadmo, e o negro
Hades com gemidos e lamentos se enriquece.

A clara referência à audiência, por meio novamente da alusão à polis, é feita pelo uso de um *topos* comum: a comparação de Atenas a uma nau (SOFOCLE (2010) 177). Apesar da estilização dessa segunda parte da *rhésis*, as dificuldades da nau que não consegue se erguer das vagas fazem alusão imediata aos contratempos nos quais a cidade está imersa. A segunda leva da peste, descrita por Diodoro, faz sua aparição na peça. Personificada como um *deus que portafogo* (ὁ πυρφόρος θεός) e qualificada de *peste odiosa* (λοιμὸς ἔχθιστος), esses versos fazem menção aos efeitos que ela causou em Atenas nos anos de 427 e 26. O deus portafogo é o símbolo das altas temperaturas que assolaram Atenas e das febres que acometiam os doentes. A morte dos frutos, dos pastos e da nova prole são os efeitos mais devastadores de sua passagem. Os gemidos e lamentos que enchem o negro Hades são por excelência a imagem de uma cidade ainda em prantos, evocada num lirismo intenso não só de forma *intra* como também *extradieética*.

Na sequência dessa *rhésis*, os versos seguintes se voltam em direção à cena que se desenrola no placo. O resto desse discurso será ainda pontuado com pequenos gestos dos atores marcados pela fala da personagem. Assim, nos versos 31 e 32, o Sacerdote assevera a posição de súplica na qual se encontram:

Θεοῖσι μὲν νῦν οὐκ ἰσούμενός σ' ἐγὼ
οὐδ' οἶδε παῖδες ἐζόμεσθ' ἐφέστιοι,

*Não te julgando igual aos deuses, agora,
Nem eu nem estas crianças, sentamos súplices,*

O termo ἐφέστιοι como predicativo de ἐγὼ e παῖδες sugere o gestual de suplicante dos atores. παῖδες ainda tem a anteposição do dêitico οἶδε que indica um gesto espalmado em direção a elas e o verbo ἐζόμεσθα sugere a posição de que ainda estão sentados. No verso 41, há o reforço das mesmas posições com estrutura semelhante: *todos estes súplices te imploram* (ἰκετεύομέν σε πάντες οἶδε πρόστροποι). Novamente, o insistente dêitico que ao invés de ser anteposto por παῖδες foi substituído por πάντες na tentativa talvez de englobar também a audiência. Πρόστροποι é quem suplica por uma vingança, tendo em vista a gravidade dos ataques feitos pela divindade portafogo. Sem dúvida é mais forte do que o anterior ἐφέστιοι, subindo o tom emocional da peça. Por fim, quanto ao verbo ἰκετεύομέν, indica-se que a postura de súplica dos atores sem mantêm. Assim, em termos de gestos e implicação de audiência, a *rhésis* do Sacerdote mantém a postura dos atores com gestos variados que podiam talvez ser distinguidos pela audiência conforme as minúcias de rituais religiosos, o que confere ao espetáculo certa dinâmica na encenação.

O discurso seguinte, a segunda *rhésis* de Édipo, possui o mesmo tom da última parte do discurso do sacerdote. A peste novamente é rememorada. Mas parece sobretudo fazer menção a um fato específico, a morte de Péricles:

Édipo (58-64)

ὦ παῖδες οἰκτροί, γνωτὰ κοῦκ ἄγνωτά μοι
προσῆλθεθ' ἰμείροντες· εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι
νοσεῖτε πάντες, καὶ νοσοῦντες ὡς ἐγὼ
οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ.
Τὸ μὲν γὰρ ὑμῶν ἄλλος εἰς ἔν' ἔρχεται
μόνον καθ' αὐτόν, κοῦδέν' ἄλλον, ἢ δ' ἐμὴ
ψυχὴ πόλιν τε κάμει καὶ σ' ὁμοῦ στένει.

*Ó filhos lamentosos, coisas sabidas e não ignoradas
Por mim, viestes desejando: sei bem que
Todos vós adoecesteis, e adoecendo como eu
Não há quem dentre vós adoça igualmente.
A vossa dor atinge a um único homem,
Só a ele, e a nenhum outro, a minha alma
Se compadece da cidade, de mim e de ti.*

As constantes afirmações sobre a doença — o uso de πάντες aqui parece ser bem sugestivo para envolver a audiência — produzem mais um eco para a peste na peça. Se aceitarmos a sugestão de Knox que identifica Édipo com Péricles, a cena remete a acontecimentos não muito distantes. Tucídides, ao confirmar que a doença não poupou nem ricos nem pobres, menciona o fato de que “Péricles sobreviveu a dois anos e seis meses de peste. E depois de morrer, a sua previsão para a guerra ainda foi reconhecida pelo povo”²⁰ A estima que os atenienses devotavam ao seu falecido dirigente era inegável. É com esse quadro de referência que estes versos trabalham. O hemistíquio do verso 59, νοσοῦντες ὡς ἐγὼ, retoma a relação entre Édipo e Péricles. Os versos seguintes referem-se a um homem, que pode ser identificado não só com o pronome *eu* (ἐγὼ) do verso anterior, mas também com o indefinido μόνον καθ’ αὐτόν, sugerindo a figura de Péricles. O último verso, retoma de novo a audiência, o sacerdote e o próprio Édipo (πόλιν τε καὶ μὲ καὶ σε), num claro esforço para se retornar à cena.

O próximo movimento neste prólogo é a entrada de Creonte em cena. Por causa da convenção do teatro grego antigo que era a de utilizar máscaras para os atores, as expressões faciais não eram apreciadas pelo público (podendo-se aventar também a distância entre o público e os atores). No diálogo entre o Sacerdote e Édipo, porém, é possível acompanhar a entrada em cena do terceiro ator e se ter até uma ideia de sua expressão facial:

Sacerdote (78-79):

*Ἄλλ’ εἰς καλὸν σύ τ’ εἶπας οἶδε τ’ ἀρτίως
Κρέοντα προσστείχοντα σημαίνουσί μοι.
Mas falas na hora certa e estes agora
Me apontam Creonte que se avizinha.*

²⁰ ἐπεβίω δὲ δύο ἔτη καὶ ἕξ μῆνας· καὶ ἐπειδὴ ἀπέθανεν, ἐπὶ πλεον ἔτι ἐγνώσθη ἡ πρόνοια αὐτοῦ ἢ ἐς τὸν πόλεμον. (*História*, Livro II, 65, 6-7).

Édipo (80-81):

Ὦναξ ἄπολλον, εἰ γὰρ ἐν τύχῃ γέ τω
σωτῆρι βαίῃ, λαμπρὸς ὥσπερ ὄμματι.

Ó *Ánax* *Apolo*, se puder vir com destino
De salvador, tal como a luminosidade nos olhos.

Sacerdote (82-83):

Ἄλλ' εἰκάσαι μὲν, ἡδύς· οὐ γὰρ ἂν κάρα
πολυστεφῆς ὥδ' εἶρπε παγκάρπου δάφνης.

Parece, além disso, sereno. Já que, pelo semblante,
Não viria assim tão devagar, coroado de fecundo louro.

Édipo (84):

Τάχ' εἰσόμεσθα· ξύμμετρος γὰρ ὥς κλύειν.

Saberemos agora. Está a uma boa distância para escutar.

Os primeiros versos parecem conter não só a marcação de entrada de Creonte, claramente expressa por Ἄλλ' εἰς καλὸν σύ τ' εἶπας (*Mas falas na hora certa*), mas também uma movimentação de palco por parte das crianças que estão próximas e visíveis para o sacerdote ao lhe indicar a entrada de Creonte. O verbo *indicar*, *apontar*, *sinalizar* (σημαίνω) também parece produzir um movimento gestual das crianças em direção ao terceiro ator. Não sabemos ao certo, mas Édipo parece não ter uma visão privilegiada da entrada pelo *párodos* (supomos à esquerda) deste ator. Por outro lado, o Sacerdote parece estar concentrado no diálogo com Édipo e um pouco distraído em relação a entrada de Creonte. Nos versos seguintes, Édipo já pode ver pelo menos a face de Creonte. É o que sugere o hemistíquio λαμπρὸς ὥσπερ ὄμματι (*tal como a luminosidade nos olhos*). Toda atenção em cena se volta para os movimentos e para a descrição facial de Creonte. Ao sacerdote, ele parece ἡδύς (*sereno*) e avança em cena com a face coroadada de louro. Seu avanço é marcado pelo verbo ἔρπω que indica sobretudo uma *movimentação lenta*, constituindo um duplo com a serenidade. Entre as falas do Sacerdote e de Édipo possivelmente deve ter transcorrido algum tempo para que a morosidade de Creonte pudesse gerar mais dramaticidade e contraste. No último verso da citação (v.84), Édipo prepara uma mudança de diálogo, mas indica que a personagem está ainda a uma distância considerável dele na cena, como pode sugerir ξύμμετρος γὰρ ὥς κλύειν (*Está a uma boa distância para escutar*).

Por fim, o que essa entrada produz é um enorme contraste entre as duas cenas, se levarmos em conta a rápida entrada anterior, a posição de súplica e a urgência sugerida pelo diálogo, entre o Sacerdote e Édipo, para a resolução dos problemas da cidade. Assim, de posse do oráculo que poderia trazer a resposta para esses problemas, Creonte produz um anticlímax na peça pela quebra de ritmo ao entrar.

Esse anticlímax é agravado pelo diálogo entre o portador do oráculo, Creonte, e Édipo que espera ansioso pela resposta do deus. O contraste discursivo entre os atores em foco, agora, cria antagonismos tanto políticos quanto cênicos. O tom da peça é levemente deslocado de um fundo religioso para um político. A fala de Creonte é reveladora:

Creonte (91-92):

*Εἰ τῶνδε χρήσεις πλησιαζόντων κλύειν,
ἔτοιμος εἰπεῖν, εἴτε καὶ στείχειν ἔσω.*

*Se desejás ouvir diante destes convizinhos,
Estou pronto a dizer, ou se também desejares entrar.*

Édipo (93-94):

*Ἐς πάντα αὖδα· τῶνδε γὰρ πλέον φέρω
τὸ πένθος ἢ καὶ τῆς ἐμῆς ψυχῆς πέρι.*

*Fala diante de todos, já que suporto mais
A dor deles do que a da minha alma.*

O dêitico ali expresso por Creonte possivelmente deve apontar em direção aos atores da primeira parte do *párodos* e também à audiência, sobretudo a ela. O trato sugerido aqui é ilustrativo para a figura de um tirano. O que indica a mudança do plano religioso para o político. Mas além disso, é preciso considerar também a ansiedade — supondo que a audiência esteja bem engajada na peça — produzida pelo simples fato de o oráculo correr o risco de não ser pronunciado pelo ator, indicando mais uma vez a quebra de clímax construída na primeira parte do prólogo. Não se sabe ao certo quanto tempo pode ter transcorrido de uma fala à outra, mas duas interpretações são possíveis: se a resposta foi imediata, mostra o caráter democrático de Édipo que devia ser tudo o que a audiência esperava tanto do ponto de vista político quanto do ponto de vista cênico; mas se demorou um pouco ou mesmo houve certa vacilação acompanhada de alguma movimentação de palco, é bem provável que o

caráter de bondade de Édipo, muito bem construído pelo Sacerdote, possa ter sido posto em dúvida pela audiência. Seja como for Ἐς πάντας αὖδα (*Fala diante de todos*) implica a audiência em sua crença absoluta, a *parrhesia* pública.

Uma última movimentação cênica, após a fala dura de Édipo contra as revelações parciais e confusas de Creonte, toma lugar na encenação para promover a entrada do coro. Édipo agita a cena novamente:

Édipo (142-144):

Ἄλλ' ὥς τάχιστα, παῖδες, ὑμεῖς μὲν βάθρων
ἵστασθε, τούσδ' ἄραντες ἱκτῆρας κλάδους,
ἄλλος δὲ Κάδμου λαὸν ὧδ' ἀθροίζετω,

*Mas rápido, crianças, do chão/dos bancos
Levantai-vos, recolhendo estes ramos súplices,
Um outro reúna aqui o povo de Cadmo,*

Sacerdote (147-148)

ὦ παῖδες, ἰστώμεσθα· τῶνδε γὰρ χάριν
καὶ δεῦρ' ἔβημεν ὧν ὁδ' ἐξαγγέλλεται.

*Ó crianças, levantemo-nos. Viemos até aqui
Em favor destes aos quais ele anunciou isto.*

A expressa ordem de Édipo produz um certo alvoroço na cena, o advérbio τάχιστα no primeiro hemístiquio produz essa celeridade. Por sua vez, ἵστημι, colocar-se de pé, é o verbo que imprime o movimento, oposto a toda posição em que se encontravam o Sacerdote e as crianças até agora. Ele é pronunciado tanto por Édipo quanto pelo Sacerdote que parece utilizá-lo para apressar a sua saída e a das crianças em virtude da proximidade da entrada do coro. Isso pode ser inferido tendo em vista o verso ἄλλος δὲ Κάδμου λαὸν ὧδ' ἀθροίζετω pronunciado antes da fala do Sacerdote. Tudo parece indicar que ἄλλος representa o corifeu e o advérbio ὧδε marca o espaço destinado ao coro, prestes a assumir a cena. É preciso notar ainda que βάθρων é um substantivo bem ambíguo cujo significado pode variar de chão, escada, degrau até assento. É com este último significado — é óbvio que ficamos aqui na pura especulação — que a fala de Édipo parece estimular também a audiência a se levantar diante da iminente entrada do coro. Outro fato que parece corroborar esse estímulo é o dêitico τῶνδε, utilizado pelo Sacerdote, que pode sugerir um gesto em direção à audiência, seguido pela oração relativa

ὧν ὅδ' ἐξαγγέλλεται (*aos quais ele anunciou isto*). Essa relativa, ao implicar a audiência, remete o discurso de Édipo a sua preocupação com todos os espectadores que se encontram ali presentes no teatro. O prólogo, então, se encerra com grande agitação e com o êxodo de todas as personagens: Édipo e Creonte, após a fala do protagonista, e o Sacerdote e as crianças, após a comunicação da entrada do coro.

V. Conclusão

Sófocles no *prólogo* de Édipo Tirano utiliza recursos claros de engajamento da audiência. Os fatos ocorridos perto da encenação da peça são largamente empregados para produzir a adesão do público em uma experiência estética que ultrapassa o âmbito do mito. A peste, assim, não é só uma inovação no mito, tal como afirma Knox, mas é também o meio pelo qual o trage-diógrafo produz uma adesão emotiva na audiência. Os constantes dêiticos utilizados também reforçam a participação desta audiência na peça como um elemento dramático de suma importância. O expediente dos atores postados diante do público ameniza o que se poderia chamar de artificialidade de implicação. Outra característica ainda marcante verificada no prólogo é a movimentação que as expressões linguísticas, intradieéticas, do texto podem sugerir. A movimentação de palco pode ser atestada em uma tradução que procure verificar na expressão verbal indicativos de movimentação. Pode-se, assim, concluir que este prólogo de Sófocles é um dos mais *psicagógicos* de sua obra existente não só por engajar a audiência ao encenar experiências vividas por este público, mas também por colocar todo arsenal linguístico em favor dessa principal intenção, comover.

Bibliografia

- ARNOTT, Peter D. (1991), *Public and Performance in the Greek Theatre*. London, New York, Routledge.
- ARISTOTE (1985), *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy (ed.). Paris, Les Belles Lettres.
- BAIN, David (1975), *Audience Address in Greek Tragedy*. Cambridge: University Press. *The Classical Quartely* vol. 25, nº1, (May) 13-25.

- BAILLY (2000), *Dictionnaire Grec-Français*. Édition revue par L. SECHAN et P. CHANTRAINE. Paris, Hachette.
- CALDER, William M. (1959), "The Staging of the Prologue of 'Oedipus Tyrannus'". *Classical Association of Canada. Phoenix*, vol. 13, nº 3, (Autumn), 121-129.
- CHASTON, Colleen (2010), *Props and Cognitive Function: aspects of the function of images in the thinking*. Leiden, Boston, Brill.
- CSAPO, Eric (2010), *Actors and Icons of the Ancient Theatre*. Oxford, Wiley-Blackwell.
- DIODORE DE SICILE (2002). *Bibliothèque Historique*. Paris, Les Belles Lettres, XII, text établi e traduit par Michel CASEVITZ.
- ERCOLANI, Andréa (2000), *Il passaggio di parola sulla scena tragica: Didascalie interne e struttura delle rheseis*. Stuttgart; Weimar, Metzler.
- HARRISON, W. M. George and LIAPIS, Vayos Ed. (2013), *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden, Boston, Brill.
- HUNTER, Richard and UHLIG, Anna (2017), *Imagining Redperformance in Ancient Culture: Studies in the Traditions of Drama and Lyric*. Cambridge, University Press.
- JACOBSON, David Julius (2011), *Show Business: Deixis in Fifth-Century Athenian Drama*. Dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Classics in the Graduate Division of the University of California, Berkeley. URL: <https://escholarship.org/uc/item/2c92d141>
- LYONS, J. (1977), *Semantics*. Cambridge, Cambridge University Press.
- KNOX, Bernard (2002), *Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo*. São Paulo, Ed. Perspectiva.
- KAMERBEEK, J. C. (2000), *The Plays of Sophocles: Commentaries 1-7, Volume 4: Oedipus Tyrannus*. Leiden, Boston, Brill.
- NELLI, Maria Florencia (2006), *Space, Deixis and Stage Management in Sophocles' Trachiniae*. Monograph submitted to the Faculty of Classics, in partial fulfillment of the degree of Master in Philosophy in Greek Languages. URL: https://www.academia.edu/681774/Space_Deixis_and_Stage_Management_in_Sophocles_Trachiniae
- NUNLIST, René (2009), *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge, University Press.
- PERKINS, Revere D. (1992), *Deixis, Grammar, and Culture*. Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

- RAEBURN, David (2017), *Greek Tragedies as Plays for Performance*. Oxford, Willey Blackwell.
- REVERMANN, Martin and WILSON, Peter (2008), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford, University Press.
- ROMIZI, Renato (2007), *Vocabolario Greco-Italiano, Etimologico e Ragionato*. Bologna, Zanichelli, 3ª ed.
- SHISLER, Famee Lorene (1945), *The use of Stage Business to Portray Emotion in Greek Tragedy*. The Jonhs Hopkins University Press. *The American Journal of Philology* vol. 66, nº 04, 377-397.
- SOFOCLE (2011), *Edipo Re*. Storia e autori della letteratura greca. A cura di V. CITTI, C. CASALI e F. CONDELO (eds.). Bologna, Zanichelli Editore.
- SOFOCLE (2010), *Edipo Re*. Introduzione, traduzione e commento di M. STELLA. Roma, Carocci editore.
- SOFOCLE (1958), *Tragédies II, Ajax-Oedipe roi-Electre*. Texte établi par: A. DAIN, J. IRIGOIN; Traduit par: P. MAZON. Paris, Les Belles Lettres.
- SOPHOCLES (1990), *Oidipous Tyrannus*. Comentary: J. RUSTEN. Pennsylvania, Bryn Mawr.
- SOPHOCLES (1982), *Oedipus Rex*. Edited by DAWE, R. D. Cambridge, University Press.
- TAPLIN, Oliver (1985), *Greek Tragedy in Action*. Cambridge, University Press.
- TUCIDIDE (1982), *Le Storie*. A cura di Guido DONINI. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, volume primo.
- WILES, David (1997), *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge, University Press.

* * * * *

Resumo: O prólogo de *Édipo Tirano* de Sófocles pode ser considerado como uma peça perfeita de engajamento de público e produção de movimentação de palco. A implicação da audiência pelo tragediógrafo é produzida por sua habilidade em mesclar fatos e mitos nesta peça, sem extrapolar os limites das convenções do teatro ateniense. Ademais, a utilização de um aparato linguístico preciso reforça o engajamento do público e ao mesmo tempo denuncia toda a movimentação de palco dos atores em cena. A partir disso, pretende-se analisar neste artigo o texto do prólogo da peça a fim de demonstrar com que expedientes o tragediógrafo alcança os seus fins.

Palavras-chave: Sófocles; *Édipo Tirano*; prólogo; audiência; movimentação de palco.

Resumen: El prólogo de *Edipo Tirano* de Sófocles puede considerarse una obra perfecta de compromiso del público y producción de movimiento escénico. La implicación del tragediógrafo con el público se produce por su capacidad para fusionar en esta obra realidad y mito, sin sobrepasar los límites de las convenciones del teatro ateniense. Además, el uso de una construcción lingüística precisa refuerza la implicación del público y, al mismo tiempo, manifiesta todos los movimientos escénicos de los actores. Con base en estos hechos, se pretende analizar en este artículo el texto del prólogo de la obra para demostrar con qué expedientes el tragediógrafo alcanza sus fines.

Palabras clave: Sófocles; *Edipo Tirano*; prólogo; audiencia; movimiento escénico.

Résumé : Le prologue d'*Cedipe Roi* de Sophocle peut être considéré comme une pièce parfaite quant à l'engagement du public et à la production de mouvements scéniques. L'implication du public par le tragédien est due à sa capacité de fusionner faits et mythes dans cette pièce, sans cependant dépasser les limites des conventions du théâtre athénien. En outre, l'utilisation d'un dispositif linguistique précis renforce l'engagement du public et révèle en même temps tous les mouvements des acteurs sur scène. C'est à partir de cette prémisse que nous prétendons analyser le texte du prologue de la pièce afin de démontrer comment le tragédien parvient à ses fins.

Mots-clés : Sophocle ; *Oedipe Roi* ; prologue ; public ; mouvements de scène.

La teoría de la percepción sensorial y de la cognición de Demócrito y su recepción posterior

Democritus' theory of sense perception and cognition and its later reception

NAZYHELI AGUIRRE DE LA LUZ¹ (*Universidad Nacional Autónoma de México — México*)

Abstract: The aim of this paper is to offer a plausible reconstruction of Democritus' general theory of sense perception and cognition, which will be based on a thorough analysis of the testimonies by Theophrastus, Aristotle, Sextus Empiricus and Galen, and will also consider the list of Democritus' works by Thrasyllus transmitted by Diogenes Laërtius (IX 45-49). From this analytical exercise emerges a new perspective on Democritus' position on psychic-cognitive operations, in which the exclusively material level of such explanations stands out, even if not undermining the clear lexical differentiation between sensory perception and cognition established for the first time in the history of Greek thought.

Keywords: Democritus; sense perception and cognition; presocratics.

Sin duda, la figura de Demócrito representa un eslabón fundamental en el desarrollo de la filosofía griega antigua, equiparable, por la magnitud de su obra y la amplitud de los temas tratados, al Estagirita. En este trabajo, nos centraremos en la recepción que hizo Teofrasto de las aportaciones del filósofo abderita en relación con la psicología humana y, más específicamente, en lo que toca al vínculo entre percepción sensorial y cognición. En efecto, la relevancia de Demócrito en el desarrollo de las teorías psíquico-cognitivas de la antigüedad griega no estriba únicamente en una pormenorizada explicación acerca de los diversos mecanismos que intervienen en la actividad de los sentidos, sino además, y quizá especialmente, en que parece presentar por vez primera una división conceptual entre las operaciones cognitivas y las propias de la percepción sensorial. Escisión representada mediante una innovación léxica, nos referimos al uso del verbo *αἰσθάνομαι* en el sentido de percibir sensorialmente junto con la probable formación del sustantivo cognado *αἴσθησις* para designar tanto la capacidad general, como cada uno de los sentidos orgánicos, acerca de lo cual Sexto Empírico y Galeno nos ofrecen testimonios valiosos.

Texto recibido el 17.09.2022 y aceptado para publicación el 22.11.2022. Este trabajo fue parte de mi investigación posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM con una beca otorgada por la Coordinación de Humanidades.

¹ a.nazyheli@comunidad.unam.mx.

I

Así pues, el primer punto que discutiremos en este trabajo es la especialización del verbo *αἰσθάνομαι*² y del sustantivo *αἴσθησις* durante el s. V a.C. para referirse a la percepción sensorial como una actividad separada de las funciones de orden intelectual. Con vistas a este análisis, resulta fundamental llevar a cabo una revisión detallada de la lista de obras de Demócrito elaborada por Trasilo y transmitida por Diógenes Laercio (IX 46-49), pues en ella se consigna un tratado intitulado *Περὶ αἰσθησίων*, *Acerca de los sentidos* [o de las percepciones sensoriales]. Dicha lista organizada en tetralogías, salvo por nueve títulos (D.L., IX 47), es de suma relevancia para nuestro trabajo, ya que en cada uno de estos grupos podemos distinguir en cierta medida una especie de unidad temática. Para una mayor claridad expositiva, reproducimos a continuación la sección de la lista de Trasilo en la que aparece el título citado (D.L., IX 46.12 - 47.6):

<i>Φυσικὰ δὲ τὰδε·</i>	<i>Por otra parte, los libros relacionados con la phýsis son los siguientes:</i>
<i>Μέγας διάκοσμος (ὃν οἱ περὶ Θεόφραστον Λευκίππου φασὶν εἶναι),</i>	<i>La gran cosmología (que los seguidores de Teofrasto afirman que pertenece a Leucipo),</i>
<i>Μικρὸς διάκοσμος,</i>	<i>La pequeña cosmología,</i>
<i>Κοσμογραφίη,</i>	<i>Descripción del universo,</i>
<i>Περὶ τῶν πλανήτων,</i>	<i>Sobre los planetas,</i>
<i>Περὶ φύσεως πρῶτον,</i>	<i>Acerca de la phýsis, primer libro,</i>
<i>Περὶ ἀνθρώπου φύσιος (ἢ Περὶ σαρκός), δεύτερον,</i>	<i>Acerca de la phýsis del hombre (o Acerca del cuerpo humano), segundo libro,</i>

² Cabe aclarar que el uso del verbo *αἰσθάνομαι* se encuentra atestiguado en otros autores del s. V a.C., algunos incluso anteriores a Demócrito; sin embargo, su campo semántico, si bien abarca la percepción sensorial, remite también a la comprensión de tipo intelectual de los acontecimientos, algo así como “caer en la cuenta”. Cf. Aesch., *Ag.*, vv. 86-87, donde aparece el verbo *ἐπαισθάνομαι* en el sentido de *darse cuenta* (τί χρέος; τί νέον; τί δ’ ἐπαισθομένη / τίνος ἀγγελίας / πειθοῖ περίπεμπτα θυσοκείς); este mismo uso se halla frecuentemente en Tucídides, por ejemplo, en II 65.9.1 (ὁπότε γοῦν αἰσθοιτό τι αὐτοὺς παρὰ καιρὸν ὕβρει θαρσοῦντας), V 17.6.2 (οἱ μὲν Ἀθηναῖοι οὐκ αἰσθάνονται), además se encuentra el uso del sustantivo *αἴσθησις* con este valor, como en Thuc. II 4.4.5 (αἴσθησις γὰρ ταχέια ἐπεγένετο). Asimismo, cf. Heródoto III 87.8 (...τὸν δὲ αἰσθόμενον φριμάξασθαι τε καὶ χρεμετίσαι), donde el sentido del verbo *αἰσθάνομαι* parece aludir a la percepción sensorial y, en este caso particular, específicamente al olfato; algo semejante ocurre en Tuc. VI 17.6.2 (ἐξ ὧν ἐγὼ ἀκοῇ αἰσθάνομαι), sólo que en relación con el oído.

<i>Περὶ νοῦ,</i> <i>Περὶ αἰσθησίων (ταῦτά τινες ὁμοῦ</i> <i>γράφοντες Περὶ ψυχῆς ἐπιγράφουσι),</i>	<i>Acerca de la mente,</i> <i>Acerca de los sentidos (algunos autores dan a</i> <i>estos libros el título conjunto de Acerca del</i> <i>alma),</i>
<i>Περὶ χυμῶν,</i> <i>Περὶ χροῶν,</i> <i>Περὶ τῶν διαφορόντων ῥυσμῶν,</i> <i>Περὶ ἀμειψιρυσμῶν,</i>	<i>Acerca de los sabores,</i> <i>Acerca de los colores,</i> <i>Acerca de las diferentes configuraciones</i> <i><atómicas>,</i> <i>Acerca de los cambios en las configuraciones</i> <i><atómicas>,</i>
<i>Κρατυντήρια (ὅπερ ἐστὶν</i> <i>ἐπικριτικὰ τῶν προειρημένων),</i> <i>Περὶ εἰδώλων ἢ περὶ προνοίας,</i> <i>Περὶ λογικῶν κανῶν α' β' γ',</i> <i>Ἀπορημάτων.</i>	<i>Refuerzos argumentativos (que son</i> <i>precisamente apéndices de lo ya expuesto),</i> <i>Acerca de las imágenes o acerca de la</i> <i>presciencia,</i> <i>Canon acerca de la lógica, tres libros,</i> <i>De las Aporías,</i>
<i>ταῦτα καὶ περὶ φύσεως...</i>	<i>Estos son los libros acerca de la phýsis ...</i>

Antes de continuar con el análisis de esta lista establecida por Trasilo, no está de más insistir en que, pese a tratarse de una clasificación posterior a Demócrito, aun así, ofrece indicios valiosos sobre el contenido de los tratados enumerados, de los cuales ninguno llegó hasta nosotros, como es justamente el caso del *Περὶ αἰσθησίων* del que ahora nos ocupamos. En primer lugar, llama la atención que las cuatro tetralogías arriba transcritas estén reunidas bajo la gran etiqueta de obras acerca de la *phýsis*, pues encontramos ahí tratados astronómicos, de psicología humana, de ontología y de lógica. En este sentido, nos hallamos frente a la conjunción de una multiplicidad temática que difícilmente habría sido concebida por el propio abderita; se trataría más bien, como acabamos de mencionar, de una clasificación posterior que conecta todos estos tratados mediante el uso de un criterio general que, en terminología moderna, podemos definir como fenoménico³. Con todo, esta

³ Sin duda, también la última tetralogía de las obras sobre la *phýsis* es digna de un estudio aparte, pues llama la atención que reúna sobre todo tratados de orden lógico y que, aun así, sea considerada como parte del estudio de la *phýsis*. Sin mencionar la inclusión de un tratado que parece contener el desarrollo de una teoría sobre la presciencia en Demócrito; en relación con esta última cuestión, se puede ver el trabajo de BICKNELL (1969) en el que atribuye al

asociación de diferentes campos del conocimiento pone de relieve la importancia de la teoría atómica, en tanto eje transversal de los diferentes niveles de análisis del mundo.

Nuestro siguiente paso en el examen de la lista de Trasilo se centra en el subconjunto del que forma parte el título *Περὶ αἰσθησίων*, pues presenta una mayor cohesión temática o, al menos, parece más afín a las concepciones modernas. Sobre esta cuestión, resulta pertinente la nota de O'Brien (1994: 686-687) acerca del catálogo de Trasilo, en la que ofrece una clara exposición de la reconstrucción que Diels hizo del primero y segundo títulos de la segunda tetralogía de las obras *physikáí*, según la cual se trataría en realidad de un mismo tratado *Περὶ φύσεως*, dividido en dos libros. El primero, según Diels, habría estado dedicado a explicar la *phýsis* del universo y probablemente habría sido conocido con el subtítulo *Περὶ κόσμον φύσιος*, mientras que el segundo se ocuparía de la *phýsis* humana, de ahí que Trasilo lo consignara como *Περὶ ἀνθρώπου φύσιος ἢ Περὶ σαρκός*⁴.

En efecto, la propuesta reconstructiva de Diels se sustenta en los dos títulos siguientes, como explica O'Brien, pues en el cuarto título consignado se incluye una breve nota, según la cual algunos autores incluirían los dos últimos títulos de esta tetralogía como partes constitutivas de un mismo tratado conocido como *Περὶ ψυχῆς*. Así pues, si atendemos a la reconstrucción de Diels, la segunda tetralogía de los tratados *physikói* en realidad estaría conformada por dos tratados, cada uno dividido, a su vez, en dos libros. Es decir:

1a. *Περὶ φύσεως α' <ἢ Περὶ κόσμον φύσιος>*.

1b. *<Περὶ φύσεως β' ἢ> Περὶ ἀνθρώπου φύσιος ἢ Περὶ σαρκός*.

2a. *Περὶ ψυχῆς α' Περὶ νοῦ*

2b. *Περὶ ψυχῆς β' ἢ Περὶ αἰσθησίων*

Si bien esta organización textual se aleja considerablemente del testimonio de los manuscritos, es una propuesta que, además de resolver los problemas textuales, dota a la tetralogía en cuestión de un eje temático mucho más consistente, que parece aludir al desarrollo de la noción de *phýsis* como

abderita una explicación materialista de este fenómeno, lo que contribuiría a justificar la inclusión del *Περὶ εἰδῶλων ἢ περὶ προνοίας* entre las obras físicas.

⁴ Cf. fr. 68B 5c y 5d DK.

configuración o composición⁵. De tal suerte que podríamos suponer que el primer título habría tratado de la composición del universo en general, en cuyo caso resulta muy probable que Demócrito presentara ahí su teoría atómica, justamente como componente esencial en los diferentes niveles estructurales del cosmos. El segundo título, que formaría una unidad con el primero, alude a la composición o configuración humana, que parece circunscribirse a cuestiones de índole fisiológica, como lo sugiere el título *Περὶ σαρκός* (*Acerca de la carne*). Enseguida, se consignarían en la lista los dos libros que conformarían el tratado *Περὶ ψυχῆς*, los cuales estarían fuertemente relacionados con la temática de (1b), en tanto que, probablemente, continuarían con la exploración acerca de la composición o *phýsis* humana; si bien, por otra parte, presentarían una clara distinción frente a (1b), pues se ciñen de manera particular a la explicación de la psicología humana, que incluiría los procesos de percepción sensorial. En efecto, la separación de (1b) respecto de (2a) y (2b) sugiere, como hemos anticipado, una división en la *phýsis* humana, que, no obstante, es importante aclarar, no estaría basada en la oposición entre corpóreo e incorpóreo ni entre inteligible y perceptible; más bien, podría ser representada por la clasificación moderna como ‘fisiológico’ frente a ‘psicológico’, la cual, además de estar indicada por la terminología empleada en la separación de los títulos, estaría apuntalada por la oposición entre los vocablos *σάρξ* — *ψυχή* que se refleja ahí.

La disposición de estos dos títulos, (2a) y (2b), así como el testimonio que aparece en Diógenes Laercio (IX 46) acerca de la pertenencia de dichos textos a un mismo tratado *Περὶ ψυχῆς*, nos sirve de guía para elaborar una reconstrucción de la propuesta psicológica del abderita, sobre la que podemos decir, a partir de esto, que está basada en la cognición (*νοῦς*) y la percepción sensorial (*αἰσθήσεις*) como las dos componentes funcionales de la *ψυχή*. Ahora bien, puesto que no nos ha llegado ninguno de los libros del *Περὶ*

⁵ El valor de *phýsis* propio del ámbito material está sumamente extendido en el pensamiento arcaico y parece ser continuación del sentido con que el término es usado por Homero en la *Odisea* (X 302-305). Este uso parece coincidir con una de las acepciones enumeradas por Aristóteles en su *Metafísica* (1015a 3-5): *διὸ καὶ ὅσα φύσει ἔστιν ἢ γίγνεται, ἤδη ὑπάρχοντος ἐξ οὗ πέφυκε γίγνεσθαι ἢ εἶναι, οὐπω φαμέν τὴν φύσιν ἔχειν ἐὰν μὴ ἔχη τὸ εἶδος καὶ τὴν μορφήν*. Por ello, también cuantas cosas son o surgen por naturaleza no decimos todavía que posean su constitución natural si no tienen forma y estructura. Cf. también Arist., *Metaph.* 1014b26-30.

ψυχῆς, para integrar un esquema general acerca de la relación entre percepción sensorial y cognición en Demócrito, es imprescindible consultar la sección del largo fragmento de Teofrasto *De Sensibus*, en el que el peripatético aborda con amplitud algunos puntos importantes de la teoría del abderita acerca de la percepción sensorial, así como los testimonios de Aristóteles, Sexto Empírico y Galeno, pues éstos representan piezas esenciales para la reconstrucción de los planteamientos de Demócrito sobre la psicología humana.

En este punto, resulta pertinente hacer una pequeña acotación sobre la aparición de los sustantivos νοῦς y αἴσθησις en la lista de Trasilo; en efecto, al hacer un cotejo de ésta con los escasos fragmentos auténticos de Demócrito que conciernen a la cognición y a la percepción sensorial, salta a la vista la ausencia en ellos del término νοῦς —si bien éste está atestiguado, en cambio, en muchos de los fragmentos de las llamadas Δημοκράτους Γνώμαι en las que se cree reconocer un reflejo de la ética de Demócrito⁶. El único término auténtico del filósofo referido directamente a la facultad cognitiva es φρήν —atestiguado específicamente en el fr. 68 B125 DK, transmitido por Galeno—, que Demócrito opone claramente a la percepción sensorial. En relación con esto, habría que subrayar que, aunque es virtualmente la única aparición clara en Demócrito de φρήν con referencia al intelecto⁷, su legítima atribución a éste es altamente verosímil en apego a una larga tradición, pues es un vocablo de uso frecuente no sólo en algunos presocráticos anteriores, sino incluso en Homero⁸. Por su-

⁶ Cf. Democr. fr. 68 B40; B52; B64; B80; B82; B105; B112 y B175 DK. Este último fragmento, aunque no pertenece a las Δημοκράτους Γνώμαι, pertenece también al ámbito de la ética. Habría que señalar que el término νοῦς en Democr. fr. 68 B26 DK, donde se atribuyen a Demócrito cuatro pruebas de la convencionalidad de la lengua —en concordancia con los frr. 68 B9DK (= Sext. Emp., *Math.* 135) y B125 DK (= Galen., *de experientia medica* ed. Walzer 15, 7, 7)—, más que de un fragmento genuino, forma parte de una reelaboración posterior de una postura teórica de Demócrito, de lo que hay varios indicios, como la mención de Platón y Teofrasto, filósofos posteriores.

⁷ Otro testimonio de φρήν en Demócrito se encuentra en el fr. 68 B129 (φρενὶ θεῖα νοῦνται). Es significativo el hecho de que en este pensador las dos apariciones de dicho vocablo estén en singular (como se observa también en Jenófanes, Heráclito y en la mayoría de las apariciones del término φρήν en Empédocles), mientras en autores anteriores se usa mayoritariamente en plural, como designación anatómica o de la facultad ahí albergada.

⁸ Cf. Hom., *Il.* VIII 316; X 45 y 46; *Od.* XVIII 215; XXIV 194; Hes., *Theog.* 688; *Op.* 445; Xenoph. 21 B25DK; Heracl. 22 B104 DK; Emp. 31 B5; B17; B23; B133 y B134 DK.

puesto, lo anterior no significa que el sustantivo *νοῦς* no hubiera podido ser empleado por Demócrito, sino que cabría explorar cuáles serían los alcances del término, sobre todo porque, como hemos mencionado, es un término atestiguado en otros textos atribuidos a este pensador. Sin embargo, es innegable que, al menos en el caso de la lista de Trasilo, el subtítulo que contiene este sustantivo parece haber sido acuñado con posterioridad⁹, a partir de la distinción peripatética entre percepción sensorial (*αἴσθησις*) e intelecto (*νοῦς*). Dicha división nos remite a los comentarios de Aristóteles, en los que, de manera contraria a la disposición plasmada en la lista de Trasilo, se achaca a Demócrito la postulación, por una parte, de la identidad entre *ψυχή alma* y *νοῦς intelecto* (Arist., *De an.* 405a9) y, por otra, entre *αἴσθησις percepción sensorial* y *φρόνησις intelecto o pensamiento* (Arist., *Metaph.*, 1009b11-15)¹⁰. Veremos abajo que la interpretación general de los testimonios anteriores que sugiere una identidad entre alma (*ψυχή*), pensamiento (*νοῦς* o *φρόνησις*) y percepción sensorial (*αἴσθησις*) debe matizarse; pues parece tratarse, en realidad, de un estrecho vínculo entre las diferentes operaciones humanas de tipo epistémico.

Por otra parte, acerca del empleo del sustantivo *αἴσθησις* en la lista de Trasilo, contamos con un par de argumentos para aceptarlo como propio de Demócrito y no como una interpolación posterior. En primer lugar, tenemos el testimonio de Sexto Empírico (*Math.* VII 138 = fr. 68B11 DK) que nos transmite una cita directa de Demócrito en que hace uso del verbo *αἰσθάνομαι* en infinitivo con el sentido de percibir sensorialmente, cuestión que abordaremos más adelante con mayor detalle. Además de este claro indicio, es importante subrayar que en la lista de Trasilo aparece justamente la forma jónica del genitivo plural *αἰσθησίων*, que parecería atribuible al propio Demócrito. En efecto, en la enumeración de sus obras encontramos en varias

⁹ Cf. TAYLOR (1999: 201).

¹⁰ Cf. También los testimonios de Philop., *de anima* 35.12-15 (= 68A105), Themist., *de anima* 35.6-7 y Tertull., *De anima* p. 12.6). Sobre las críticas de Aristóteles a la propuesta de Demócrito, se puede ver el trabajo de H. WEISS (1938), en el que la estudiosa propone que la etiqueta de filósofo sensualista aplicada al abderita debe entenderse en un sentido muy amplio, que se contraponen a la división platónico-peripatética entre inteligibles y perceptibles, pues el objeto del conocimiento en Demócrito no sería propiamente un inteligible (*νοητόν*), ya que incluso la forma genuina de conocimiento (*γνώμης ἰδέα γνησίη*) estaría anclada al plano de los objetos materiales.

ocasiones el uso de formas áticas en lugar de jónicas como parte de un comprensible proceso de actualización lingüística debida a Trasilo o a otros intermediarios¹¹, por lo que podemos suponer que las variantes jónicas ahí conservadas reflejan directamente el uso de Demócrito, en contraste con las formas áticas que probablemente correspondan a intervenciones o acuñaciones posteriores. Sin duda, la convivencia de distintas formas dialectales nos deja entrever la variedad de dispositivos de análisis y de materiales de los que se sirvió Trasilo para la elaboración de su lista. Por supuesto, como dijimos, es claro que su clasificación se basa en gran medida en una distinción de corte peripatético aplicada a la obra del abderita. Así pues, más allá de expresar la certeza de que Demócrito dio el título de *Περὶ αἰσθησίων* a uno de sus tratados o a un libro de alguno de éstos, nos interesa subrayar aquí que, a partir de ese título transmitido por Trasilo, es posible atribuir al abderita el empleo del sustantivo *αἴσθησις* con el valor de percepción sensorial, lo que encuentra un fuerte apoyo, a su vez, en el testimonio de Sexto Empírico al que nos referiremos más adelante.

En relación con este problema, resulta pertinente citar el testimonio de Teofrasto —quien en general parece adoptar la postura de Aristóteles acerca de que la mayoría de los primeros filósofos habrían sostenido en común la identidad entre percepción sensorial y cognición—¹², pero que, en el caso particular de la teoría psicológica de Demócrito, se separa en cierta medida de la interpretación del Estagirita, en el sentido de que no le atribuye una identidad entre estas dos facultades o capacidades. De hecho, en su fragmento *De Sensibus*, Teofrasto se refiere a los rasgos generales de la doctrina de Demócrito sobre cada una de tales facultades en pasajes separados. Primero, en el § 49, se centra en la supuesta ambigüedad de la teoría del Abderita sobre la percepción sensorial, de tal suerte que, según Teofrasto, no queda claro si aquél la concibe como producto de la interacción entre objetos semejantes o entre objetos

¹¹ Es notable, por ejemplo, el uso de la forma ática de genitivo φύσεως (D.L. IX 46.18) frente a la forma jónica φύσιος (D.L. IX 46.19), las cuales parecen haber servido también de guía a Diels para la reconstrucción de la segunda tetralogía.

¹² Cf. Theoph., *Sens.* § 4.1, en relación con Parménides, y § 10.2, § 23.8 s., acerca de la propuesta de Empédocles.

disímiles¹³; en cambio, en § 58 se ocupa de presentar *grosso modo* la postura de Demócrito en relación con la cognición, como justamente marca la colocación de la partícula *δέ* al inicio de ese párrafo para subrayar una oposición discursiva entre este tipo de operaciones y las previamente expuestas.

Específicamente, el problema que plantea Teofrasto respecto a la teoría sobre la percepción sensorial de Demócrito estriba en que éste propone que se trata de una alteración entre objetos semejantes, lo que contrasta con la visión peripatética, en la que toda alteración debe darse entre objetos disímiles. Acerca de esta supuesta contradicción, hay algunos pasajes de Aristóteles en los que se plantea una solución, que consiste en que Demócrito también sostendría la alteración (*ἀλλοίωσις*) por efecto de objetos disímiles, en concordancia con la propia propuesta de Aristóteles, pues todos los átomos de cada tipo son diferentes en cuanto a *ῥυσμός*, *διαθιγή* y *τροπή* (Arist., *Metaph.* 985b4-985b17), si bien en última instancia todos son semejantes, en tanto átomos (Arist., *Gen. Corr.* 323b10-15). Sea cual fuere la explicación de la alteración, Demócrito utiliza este mismo mecanismo, según Teofrasto, para explicar la cognición (*τὸ φρονεῖν*), de lo que podemos colegir, por un lado, que, al igual que la mayoría de los pensadores presocráticos, concebía las distintas operaciones psicológicas como producto de cambios en la constitución corporal de los individuos y, por otro, que Aristóteles probablemente tendría en mente esta similitud entre percepción sensorial y cognición

¹³ De hecho, McDIARMID (1953: 128) propone que la confusión de Teofrasto sobre si Demócrito concibe la *ἀλλοίωσις* (alteración) como el resultado del contacto entre semejantes o entre disímiles surge de una incorrecta interpretación de los pasajes de Aristóteles citados, así como de *Gen. Corr.* 315b 6-15. Esta tesis es refutada por BALDES (1976), quien sostiene que Teofrasto atribuye deliberadamente a Demócrito la explicación de la percepción a través de ambos mecanismos, a saber, la afección mediante semejantes y mediante disímiles, afirmación que, según el estudioso, se corrobora en el § 50. Por nuestra parte, consideramos que en dicho párrafo no hay evidencia suficiente para afirmar que Teofrasto explique ahí la visión mediante la semejanza y la desemejanza. Sin embargo, coincidimos con la crítica que Baldes ofrece contra McDiarmid acerca de que la fuente para la confusión de Teofrasto sobre la explicación de la *ἀλλοίωσις* dada por Demócrito no tendría que ser el trabajo de Aristóteles, pues, por las explicaciones tan detalladas que proporciona Teofrasto acerca de la teoría de la percepción sensorial del abderita, es altamente probable que sus interpretaciones estuvieran basadas directamente en los textos de Demócrito.

cuando atribuye a Demócrito el establecimiento de una identidad entre ambos tipos de operaciones.

II

Ahora bien, pese a que ambas operaciones parecen ser explicadas por Demócrito mediante un mismo mecanismo, resulta muy revelador que, a diferencia de Aristóteles, Teofrasto no achaque al Abderita una confusión a propósito de éstas. Por supuesto, cabe la posibilidad de que Teofrasto coincidiera con Aristóteles, de tal forma que simplemente considerara innecesario hacer explícita su posición. Sin embargo, intentaremos mostrar a continuación que hay buenas razones para sostener que Teofrasto no haya compartido la visión del Estagirita. Así pues, con vistas a ello, es necesario en primer lugar considerar el § 58 del *De Sensibus*, en el que el Eresio expone en líneas generales los planteamientos de Demócrito sobre la cognición:

58.1 *περὶ δὲ τοῦ φρονεῖν ἐπὶ τοσοῦτον εἴρηκεν, ὅτι γίνεται συμμετρῶς ἐχούσης τῆς ψυχῆς κατὰ τὴν κρᾶσιν· ἐὰν δὲ περίθερμός τις ἢ περίψυχρος γένηται, μεταλλάττειν φησί. διὸ καὶ τοὺς παλαιούς καλῶς τοῦθ' ὑπολαβεῖν, ὅτι (58.5) ἐστὶν ἄλλοφρονεῖν'. ὥστε φανερόν, ὅτι τῇ κράσει τοῦ σώματος ποιεῖ τὸ φρονεῖν, ὅπερ ἴσως αὐτῶ καὶ κατὰ λόγον ἐστὶ σῶμα ποιοῦντι τὴν ψυχὴν. αἱ μὲν οὖν περὶ αἰσθήσεως καὶ τοῦ φρονεῖν δόξαι σχεδὸν αὐταὶ καὶ τοσαῦται τυγχάνουσιν οὔσαι [παρὰ] τῶν πρότερον.*

58.1 *Por otra parte, acerca del pensar dejó dicho hasta el punto de que surge cuando el alma está proporcionada en cuanto a la mezcla, pero dice que, si alguna se torna muy caliente o muy fría, [el pensar] sufre alteraciones. Por ello, también los antiguos supusieron correctamente la noción de que es posible un "pensar alterado", de tal suerte que resulta evidente que [Demócrito] postula que el pensar se da mediante la mezcla del cuerpo, lo que quizá también resulte razonable para quien postula que el alma es un cuerpo. Pues bien, éstas son cuantas opiniones acerca de la percepción sensorial y del pensar entre los pensadores anteriores.*

En consonancia con los testimonios de Aristóteles, la cita anterior atribuye a Demócrito la postulación de una relación directa entre la ejecución de las operaciones cognitivas y la disposición corporal, que es un rasgo característico en el pensamiento griego arcaico, pero que parece no tener cabida en los sistemas filosóficos clásicos. Así pues, si atendemos al texto de Teofrasto, la disposición corporal es definida en la teoría de Demócrito mediante la preeminencia de alguno de los componentes en la mezcla (*κρᾶσις*) corporal, a saber, τὸ θερμόν (*caliente*) y τὸ ψυχρόν (*frío*). Indudablemente, estas líneas

están conectadas, por una parte, con un largo pasaje de la *Metafísica* (1009b), en el que Aristóteles incluye en un amplio grupo a varios de los pensadores antiguos como exponentes del relativismo¹⁴, resultado de la falta de distinción entre percepción sensorial y cognición, lo que, a su vez, tendría origen en el error de concebir la cognición como producto de la alteración (*ἀλλοίωσις*) corporal; mientras, que, por otra parte, la cita se vincula con otro pasaje del mismo fragmento de Teofrasto, el § 3, dedicado a exponer la propuesta de Parménides.

En efecto, al comparar estos dos pasajes del *De Sensibus*, resulta innegable la semejanza que Teofrasto, de manera independiente, reconoce en las propuestas de Parménides y Demócrito; dicha similitud encuentra sustento en algunas tradiciones anecdóticas¹⁵, en las que los planteamientos del Abderita se presentan como una suerte de continuidad de la doctrina eleática¹⁶. Así pues, en el largo testimonio de Teofrasto, destaca la *κραῖσις*¹⁷ como un punto de encuentro entre las posturas de los dos presocráticos, pues en ambos casos se la presenta como el mecanismo fundamental de sus teorías psicológicas ya que alude a una mezcla proporcionada entre dos elementos materiales, lo frío y lo caliente. Sin embargo, pese a que en ambas teorías dicho mecanismo representa tanto la base de la percepción sensorial como de la cognición, Teofrasto sólo atribuye al primero una identidad entre estas dos facultades¹⁸. De modo que,

¹⁴ Sobre este pasaje de la *Metafísica*, resulta muy útil el trabajo de ÁLVAREZ SALAS (2009: 237–240), en el que propone que la presentación de este grupo como unitario es una estrategia contraargumentativa del propio Aristóteles.

¹⁵ Cf. D.L. I 15; Clem. Strom. I 64; y D.L. IX 30.

¹⁶ Por su parte, Aristóteles (*Gen. Corr.* 325a 23ss.) presenta la postura ontológica de los atomistas —y se refiere específicamente a Leucipo— como opuesta a la eleática, pero señala que, si bien estas dos corrientes tienen postulados ontológicos contrarios, parten de la misma premisa, a saber, que *no hay movimiento sin vacío* (*οὐκ ἂν κίνησιν οὐσαν ἄνευ κενοῦ*).

¹⁷ Sobre esta cuestión, resulta pertinente el trabajo de SASSI (2020), en el que, con base en los testimonios de Teofrasto y Aristóteles, presenta a Parménides y a Empédocles como los representantes de la teoría de la *κραῖσις*, que conlleva la concepción de los procesos cognitivos y de percepción sensorial como el producto de una mezcla corporal.

¹⁸ En relación con la teoría de la percepción de Parménides, pueden verse nuestros trabajos (AGUIRRE DE LA LUZ (2022a y 2022b)), en los que se presenta un análisis de su recepción en Aristóteles y Teofrasto. En líneas generales, a partir del estudio de los testimonios ofrecidos por ambos peripatéticos, se puede afirmar que el filósofo eleático no

como anticipamos arriba, esto abre la posibilidad de que Teofrasto no compartiera la idea de Aristóteles acerca de una confusión entre percepción y cognición en la teoría de Demócrito o, incluso, que hubiera visto en ella una clara distinción entre tales facultades. Por supuesto, nuestra hipótesis no se sustenta única-mente en este argumento *ex silentio*, sino en los testimonios transmitidos por Sexto Empírico y por Galeno, donde se alude a la separación de estas facultades por parte de Demócrito. Como ilustración de lo anterior, nos gustaría aducir el fr. 68B11DK (= Sext. Emp., *Math.* VII 138) de Demócrito, citado por Sexto Empírico, donde encontramos la única aparición conservada del verbo *αἰσθάνομαι* empleado por Demócrito con el valor de percibir sensorialmente y, de manera particular, referido a la percepción mediante el tacto:

ἐν δὲ τοῖς Κανόσι δύο φησὶν εἶναι γνώσεις· τὴν μὲν διὰ τῶν αἰσθήσεων τὴν δὲ διὰ τῆς διανοίας, ὧν τὴν μὲν διὰ τῆς διανοίας γνησίην καλεῖ προσημαρτυρῶν αὐτῇ τὸ πιστὸν εἰς ἀληθείας κρίσιν, τὴν δὲ διὰ τῶν αἰσθήσεων σκοτίην 11.5 ὀνομάζει ἀφαιρούμενος αὐτῆς τὸ πρὸς διάγνωσιν τοῦ ἀληθοῦς ἀπλανές. (139) λέγει δὲ κατὰ λέξιν· γνῶμης δὲ δύο εἰσὶν ἰδέαι, ἡ μὲν γνησίη, ἡ δὲ σκοτίη· καὶ σκοτίης μὲν τάδε σύμπαντα, ὄψις, ἀκοή, ὀσμὴ, γεῦσις, ψαῦσις. ἡ δὲ γνησίη, ἀποκεκριμένη δὲ ταύτης· εἴτα προκρίνων τῆς σκοτίης τὴν 11.10 γνησίην ἐπιφέρει λέγων· ὅταν ἡ σκοτίη μηκέτι δύνηται μήτε ὀρῆν ἐπ' ἔλαττον μήτε ἀκούειν μήτε ὀδμᾶσθαι μήτε γεύεσθαι μήτε ἐν τῇ ψαύσει αἰσθάνεσθαι, ἀλλ' ἐπὶ λεπτότερον <δέη ζητεῖν, τότε ἐπιγίνεται ἡ γνησίη ἅτε ὄργανον ἔχουσα τοῦ νῶσαι λεπτότερον>.

En los Criterios afirma que hay dos conocimientos, uno que se da a través de los sentidos y otro a través del intelecto; de éstos, llama “genuino” al que se da a través del intelecto, en tanto que confirma mediante éste lo que es digno de crédito con miras a la decisión sobre la verdad. En cambio, designa “oscuro” al que se da a través de los sentidos, en cuanto suprime la firmeza de éste en vista del reconocimiento de la verdad. Éstas son sus palabras textuales: “Son dos las formas de conocimiento, una genuina, otra oscura. Todas las siguientes son parte de la oscura: vista, oído, olfato,

presenta una distinción tajante entre percepción sensorial y cognición, facultades a las que se refiere mediante el verbo *φρονέω* y el sustantivo *νόος*; sin embargo, al mismo tiempo vemos una especialización del verbo *νοέω* (y quizá también *γινώσκω*) para designar únicamente las operaciones de tipo intelectual. En contraste con nuestra interpretación, véanse los trabajos de Bredlow (2011), Laks (1990) y Mansfeld (1996), quienes con algunos matices plantean que, en realidad, Parménides sólo se abocó al desarrollo de una teoría cognitiva, dejando de lado la percepción sensorial.

gusto y tacto; en cambio, la <forma> genuina está separada de ésta". Luego, como considera el conocimiento genuino preferible al oscuro, agrega las siguientes palabras: "Cuando el conocimiento oscuro ya no pueda ni ver lo más pequeño, ni escucharlo, ni olerlo, ni saborearlo, ni percibirlo con el tacto, sino algo más sutil <tenga que investigar, entonces sale a flote el conocimiento genuino en cuanto provisto de un instrumento más sutil para conocer>".

Este texto representa una pieza fundamental para nuestra argumentación, pues despliega un par de citas literales de Demócrito sobre la percepción sensorial y la cognición, acompañadas de la valiosa exégesis de Sexto Empírico. En efecto, ahí encontramos el único testimonio superviviente del uso del verbo αἰσθάνομαι por parte de Demócrito, que, como anticipamos, alude en este contexto a la percepción sensorial y parece describir operaciones preliminares y menos precisas que las de tipo cognitivo. Asimismo, con base en las palabras atribuidas a Demócrito, podemos reconocer que el filósofo Abderita postulaba una distinción epistemológica entre percepción sensorial y cognición. Sin embargo, para una comprensión cabal del sentido de esta cita textual, es necesario hacer un análisis comparativo entre el léxico utilizado por Demócrito y el de su comentarista.

En primer lugar, cabría subrayar la equivalencia semántica que parece subyacer a los términos γνῶσις y γνώμη en el uso de Sexto Empírico, cosa que, indudablemente, nos obliga a examinar cuál es el sentido que da lugar a dicha sinonimia; sobre todo, porque, si bien ambos términos son sustantivos deverbativos formados a partir de γιγνώσκω y, en ese sentido, ambos permanecen ligados a todo lo largo del desarrollo histórico de la lengua griega tanto a operaciones psicológicas y cognitivas como a los productos de tales operaciones, no hay una sinonimia exacta entre cada uno de los distintos sentidos en que son empleados. Para dilucidar esta cuestión, habría que tomar en cuenta que, en comparación con el término γνώμη, el sustantivo γνῶσις es un vocablo relativamente tardío, registrado sólo a partir del s. V a. C. en el seno de la discusión filosófica, cuyos primeros testimonios los encontramos en el fr. 22B56DK de Heráclito (ἐξηπάτηνται οἱ ἄνθρωποι πρὸς τὴν γνῶσιν τῶν φανερῶν)¹⁹ y en el fr. 44B6DK de Filolao (ἀ μὲν ἐστὼ τῶν πραγμάτων

¹⁹ Aunque la evaluación de la autenticidad de estos testimonios como las primeras apariciones del término γνῶσις no es una cuestión central para el desarrollo de nuestra argumentación, nos gustaría llamar la atención hacia la autenticidad del fr. 22B56DK de

αἰδιος ἔσσα καὶ αὐτὰ μὲν ἄ φύσις θεῖαν γὰ καὶ οὐκ ἀνθρωπίνην ἐνδέχεται γνῶσιν). Con base en lo anterior, es posible suponer que el sustantivo γνῶσις haya emergido en el ámbito de la reflexión filosófica como un término técnico para delimitar y recoger algunos sentidos del antiguo vocablo γνώμη que, a la sazón, mostraba un espectro semántico muy amplio. Así pues, la palabra γνῶσις parece haber sido utilizada para designar aquellas operaciones más directamente conectadas con el plano cognitivo.

Es bien conocido, además, que, en el ámbito de la escuela peripatética, el término γνῶσις alcanzó un uso muy frecuente y desarrolló algunas otras acepciones; no obstante, para efectos de este trabajo, sólo nos enfocaremos en el valor que presentó en esta corriente filosófica para designar el resultado de operaciones cognitivas y de percepción sensorial. A partir de este sentido, su uso parece haberse extendido hasta designar dichas facultades de manera conjunta²⁰. Dicho de otro modo, en el vocabulario de Aristóteles y Teofrasto, el término γνῶσις parece hacer referencia a todo proceso psíquico²¹ encaminado,

Heráclito y, específicamente, la del vocablo γνῶσις, pues resulta más bien extraño que sólo aparezca una vez en todos los fragmentos conservados, sobre todo, porque no encontramos de nuevo dicho término en ningún otro autor griego arcaico antes de Filolao —toda vez que es difícil establecer la fecha de composición de Hipp., *de victu*. En el caso del pensador pitagórico, aunque también está registrado sólo una vez en sus fragmentos supervivientes, parece plausible que se trate de un registro auténtico del sustantivo, pues no mucho tiempo después lo encontramos en varias obras de Platón ya con el valor de “conocimiento” (cf., por ejemplo, *Cra.*, 440a 3, 6, 8 y 440b1; *Tht.*, 176c 4; 193d5, 193e 1 y 206b 7; *Soph.* 248e 2 y 267b 9).

²⁰ Uno de los pasajes más ilustrativos de dicho uso de γνῶσις en la terminología aristotélica se halla probablemente en *GA*, 731a 30 ss.: τοῦ δὲ ζῶου οὐ μόνον τὸ γεννῆσαι ἔργον (τοῦτο μὲν γὰρ κοῖνον τῶν ζώντων πάντων), ἀλλὰ καὶ γνῶσεώς τινος πάντα μετέχουσι, τὰ μὲν πλείονος τὰ δ' ἐλάττονος τὰ δὲ πάμπαν μικρᾶς. αἰσθησιν γὰρ ἔχουσιν, ἢ δ' αἰσθησις γνῶσις τις. ταύτης δὲ τὸ τίμιον καὶ ἄτιμον πολὺ διαφέρει σκοποῦσι πρὸς φρόνησιν καὶ πρὸς τὸ τῶν ἀψύχων γένος. πρὸς μὲν γὰρ τὸ φρονεῖν ὥσπερ οὐδὲν εἶναι δοκεῖ τὸ κοινωνεῖν ἀφῆς καὶ γεύσεως μόνον, πρὸς δὲ φντὸν ἢ λίθον θαυμάσιον

²¹ Cf. Theopr., *Sens.* §3: Παρμενίδης μὲν γὰρ ὅλως οὐδὲν ἀφώρικεν ἀλλὰ μόνον ὅτι δυοῖν ὄντοι στοιχεῖον κατὰ τὸ ὑπερβάλλον ἐστὶν ἡ γνῶσις. En la discusión de estas líneas de Teofrasto por parte de BREDLOW (2011) y LAKS (1990: 10) se pone de relieve que el valor del vocablo γνῶσις se halla circunscrito al ámbito cognitivo; sin embargo, a la luz del pasaje de Aristóteles citado en la nota anterior, parece plausible sostener, como hemos venido exponiendo, que se trata de una noción más amplia que abarca también la

en general, a extraer información del mundo; evidentemente tales procesos en el marco teórico del Peripato son la percepción sensorial y la cognición, los cuales están separados jerárquicamente según el tipo de información recabada. En efecto, según la doctrina de esta escuela los objetos propios de la percepción sensorial, es decir, los objetos perceptibles tendrán una menor validez epistémica que los inteligibles; sin embargo, de los dos tipos de objetos se puede derivar una forma de discernimiento, lo que en muchas ocasiones recibe el nombre genérico de *γνώσις* en la tradición peripatética²². En este sentido, el término *γνώσις* abarcaría tanto los *αἰσθήματα* como los *νοήματα*.

En cambio, en Sexto Empírico el sentido de *γνώσις*, tras varios siglos de uso, parece haberse ya especializado en el ámbito cognitivo y, de manera particular, con énfasis en el valor resultativo. Deja, pues, de significar toda forma psíquico-cognitiva de aprehensión de la realidad, para acabar por designar únicamente los resultados propios de las operaciones intelectuales; dan cuenta de esto varios pasajes en que, de manera general, podemos reconocer el sentido de “conocimiento”²³. A partir de este contraste específico que ilustra el desarrollo semántico del sustantivo *γνώσις* en un marco cronológico de más de medio milenio, podemos concluir que, en términos generales, a pesar de algunos ligeros cambios de matiz, el término hace referencia a los actos psíquico-cognitivos, sobre todo a los relativos al conocimiento del mundo, de los que subraya en especial el resultado; por el contrario, prácticamente no hay registro de su uso en autores arcaicos o clásicos antes de finales del s. V a. C.²⁴.

percepción sensorial, cuestión que hemos desarrollado con mayor detalle en AGUIRRE DE LA LUZ (2022a).

²² Aristóteles parece utilizar el verbo *γνωρίζω* como correspondiente verbal del sustantivo *γνώσις*, en tanto que es aplicado también de manera general a las operaciones psíquicocognitivas que abarcan percepción y cognición (cf. *Metaph.*, 980a26; 1036a6); en contraste con el verbo *γινώσκω*, referido especialmente a la función intelectual, y con *αἰσθάνομαι*, ceñido a la percepción sensorial.

²³ Por ejemplo, *Sext. Emp., Pyr.*, 1.212.2: (μήποτε δὲ οὐ μόνον οὐ συνεργεῖ πρὸς τὴν γνῶσιν τῆς Ἡρακλειτείου φιλοσοφίας ἡ σκεπτικὴ ἀγωγή); 2.84.45 (ἡ ἀλήθεια, σύστημα τῆς τῶν ἀληθῶν γνώσεως εἶναι λεγομένη.); 3.185.4: (ψυχῆς γὰρ αἱ γνώσεις εἶναι λέγονται, τὸ δὲ σῶμα ἄλογον εἶναι φαίνεται ὅσον ἐφ’ ἑαυτῷ).

²⁴ El único testimonio del uso de este término en los textos arcaicos es Heráclito, fr. 22b56DK. Véase arriba, n. 19.

En contraste con la casi nula aparición del sustantivo *γνώσις* en la época arcaica, el vocablo *γνώμη*, que alcanzó una gran difusión sobre todo en el *Corpus Theognideum*, pudo haber tenido un origen comparable al de *γνώσις*, es decir, como un término relativamente especializado que fue acuñado para designar de manera particular, frente al uso fluctuante de una serie de vocablos muy arcaicos, las operaciones de tipo cognitivo-volitivo. No es casualidad que sea Teognis —junto con los demás poetas que contribuyeron a alimentar el *Corpus* a él atribuido— quien nos haya proporcionado el testimonio más nutrido, además de más antiguo, sobre el empleo de este vocablo. Ahí, el término *γνώμη* alude en muchos casos a una especie de facultad cognitiva caracterizada positivamente —aunque susceptible de ser engañada—²⁵ y que es asignada a los hombres como una cualidad propia²⁶. A partir de este sentido se desarrolla paralelamente en dicho término un uso con valor resultativo que se puede captar en español con “pensamiento”, “juicio” e incluso “opinión”²⁷, de donde probablemente se desprendió en época posterior el significado de “sentencia”, como “formulación cognitiva verbalizada”.

²⁵ Cf. Thgn. 1.128: (πολλάκι γὰρ γνώμην ἐξαπατῶσ' ιδέαι); 1.504: (γνώμης οὐκέτ' ἐγὼ ταμίης / ἡμετέρης). En el fr. 22B41DK de Heráclito (εἶναι γὰρ ἐν τῷ σοφόν, ἐπίστασθαι γνώμην, ὅτι ἐκυβέρνησε πάντα διὰ πάντων). “Pues una sola cosa es lo sabio: estar versado en la inteligencia que rige todo a través de todo”.) este sentido es llevado a sus últimas consecuencias, pues no se trata simplemente de una facultad humana, sino de una especie de inteligencia superior que ordena todos los objetos del universo.

²⁶ Cf. Thgn. 1.412: (ἐταῖρος, / ὦι γνώμη θ' ἔπεται); 1.504 (ver n. anterior); 1.895: (Γνώμης δ' οὐδὲν ἄμεινον ἀνὴρ ἔχει); 1.1171: (Γνώμην, Κύρνε, θεοὶ θνητοῖσι διδοῦσιν ἀρίστην).

²⁷ Cf. Thgn., 1.717: (χρὴ πάντα γνώμην ταύτην καταθέσθαι); 1.832: (γνώμη δ' ἀργαλέν γίνεται ἀμφοτέρων); 1.1038. Otro probable testimonio interesante de este uso lo encontramos en Heráclito fr. 22B78DK: ἦθος γὰρ ἀνθρώπειον μὲν οὐκ ἔχει γνώμας, θεῶν δὲ ἔχει. En efecto, el carácter humano no posee juicios, en cambio el divino sí, donde atribuye la elaboración de juicios o pensamientos sólo a la divinidad, conectando así el valor del plural *γνώμαι* de este fragmento con la inteligencia rectora del universo que aparece en el fr. 22B41DK. Es importante señalar que la interpretación de *γνώμαι* en el fr. 22B78 dada por Marcovich (1967: 4789) como “right understanding” o “insight” resulta difícil de sustentar debido al uso del plural; de hecho, en los ejemplos que aduce donde el valor de “comprensión” es indiscutible se emplea en singular (Anaxag. fr. 58B12 y Soph., El., 214). En contraste con el valor de *γνώμαι* en Heráclito (22B78DK) como el conjunto de operaciones cognitivas de una entidad divina, en Parménides, el sustantivo *γνώμη*, junto con su plural, designa el

Ahora bien, en el caso particular de Demócrito, el término *γνώμη* se presenta, por una parte, en el ámbito ético y, por otra, si consideramos genuina la cita de Sexto Empírico, formaría parte también del léxico propio de las explicaciones psicológicas. Indudablemente, ambos sentidos estarían fuertemente ligados entre sí, con base en un significado más general de “inteligencia”, que abarcaría la facultad, la función y el producto propios de ésta. En los fragmentos de corte ético, es evidente que, si bien el término *γνώμη* hace referencia a la facultad cognitiva, alude, sobre todo, a la formulación de juicios de valor con una finalidad de tipo práctico, que rebasa los límites meramente epistemológicos²⁸. En el caso restante, transmitido por Sexto Empírico (fr. 68B11DK), el término *γνώμη* remite invariablemente al plano epistemológico, de tal forma que la cuestión, como decíamos, es dilucidar si la actualización que hace Sexto Empírico de este término al sustituirlo por *γνώσις* conserva el valor del vocablo original de Demócrito. En efecto, incluso al aislar las palabras de Demócrito de la exégesis de Sexto Empírico, no hay duda de que presentan una respuesta a la pregunta sobre qué conocemos del mundo y cómo alcanzamos ese conocimiento del mundo.

Así pues, con base en este breve análisis sobre *γνώσις* y *γνώμη*, podemos decir que la interpretación que hace Sexto Empírico resulta adecuada hasta cierto punto, pues los dos tipos de *γνώμη* planteados por Demócrito hacen referencia a dos modalidades epistémicas capaces de proporcionar información sobre la realidad. Sin embargo, en el vocablo empleado por Demócrito, no hallamos el valor resultativo que parece tener el término

producto de una operación cognitiva humana y, por lo tanto, falible (cf. Parm. fr. 28B8.53 y 28B8.61 DK).

²⁸ Cf. Democr., fr. 68B35.1; B191.7; B191.22; B215.1; B223.4. En el primer ejemplo (fr. 68B35.1) resulta muy interesante el uso del plural *γνώμαι*, pues está en el contexto de una imitación del estilo de Heráclito y, específicamente de los fr. 22B1 y 114; así pues, podemos suponer que la frase *γνώμεων μὲν τῶνδε* reproduce el sentido de *τοῦ δὲ λόγου τοῦδε* y, por tanto, supone, al menos aquí, la verbalización del pensamiento, algo así como “estas opiniones mías”, las cuales, por supuesto, estarían ancladas al conocimiento último de la realidad. Sin embargo, por su uso en el resto del *corpus* de Demócrito, no parece haber pruebas suficientes de que el Abderita ya concibiera las *γνώμαι* como un género formal definido, cosa que probablemente sea una clasificación posterior que se consolida en Aristóteles. Sobre el estilo gnómico de Demócrito y Heráclito, véase BARNES (1983).

γνώσις en Sexto Empírico. En Demócrito, γνώμη más bien da nombre a la facultad general propia de las actividades psíquico-cognitivas, que, según este testimonio, abarcaría, la percepción sensorial y las operaciones de tipo intelectual, pero que, en otros fragmentos, aparece relacionada incluso con la formulación de juicios prácticos, especialmente con los de carácter ético²⁹.

Tal facultad, según se desprende de la cita de Demócrito, se manifiesta de dos maneras sobre las que resulta necesario llamar la atención. El texto habla de dos formas (ιδέαι) de γνώμη y no de dos γνώμαι, apelando así a una facultad unificada y no a la existencia separada de dichas formas. Ahora bien, si suponemos que el término γνώμη designa una facultad o actividad psíquica cognitiva que nos permite aprehender el mundo, la diferenciación propuesta implicaría que dicha actividad es ejecutada quizá a través de medios distintos o de manera distinta, pero no parece marcar una distinción ontológica entre dichas formas. La clasificación positiva y negativa que suele asignarse a cada una de estas formas no emerge de las palabras mismas de Demócrito, sino de interpretaciones basadas en propuestas filosóficas posteriores, como la platónica y la aristotélica, en las que se dota a las operaciones intelectuales de una clara superioridad en comparación con las funciones de percepción sensorial. En efecto, en la doctrina platónica, la percepción no sólo representa una actividad inferior, sino incluso una especie de obstáculo para que el alma pueda consagrarse a la actividad que le es más propia; por su parte, si bien Aristóteles reivindica el papel del cuerpo en la aprehensión de la realidad, mantiene la escisión entre objetos inteligibles y objetos perceptibles y, por tanto, también la jerarquización entre estas dos actividades psíquico-cognitivas.

En contraste con dicha postura, Demócrito concibe percepción y cognición, hasta cierto punto, como dos niveles distintos de aprehensión del mundo; no obstante, como anticipamos, no se trata de una distinción ontológica, sino tan sólo del grado de precisión alcanzado en la aprehensión de la realidad y, al parecer también, del dispositivo corporal específico que realiza la actividad de aprehensión. En este sentido, consideramos excesivo entender que la aplicación del adjetivo σκοτήν por parte de Demócrito a una de las γνώμης ιδέαι “formas de discernimiento” implique su censura o su invalidación como un

²⁹ Véase la n. anterior.

medio para comprender el mundo, pues, el adjetivo *σκοτή* no expresa ausencia de discernimiento, sino falta de claridad. En esta misma línea de análisis, se ha de aludir también a los frr. 68 B9 (= Sext. Emp., *Math.* VII235) y B125 DK (= Galen., *de medic. empir.* fr. ed. H. Schöne 1259, 8)³⁰, en los que el testigo ve un contraste entre la percepción sensorial y la cognición establecido mediante la distinción *νόμῳ* (“convencional”) — *ἐτεῖῃ* (“verdadero”), en la que muchos han querido ver una oposición radical que separara percepción sensorial y cognición. Sin embargo, dicha interpretación supone que no sólo los nombres con que se designa a las percepciones (“coloración”, “dulce”, “amargo”, etc.) son convencionales y, en última instancia, cuestionables, sino que también las percepciones mismas son falsas, cosa que es incompatible con la postura teórica de Demócrito que acabamos de evocar. En efecto, una oposición como esa no se sigue de manera natural del sentido de los términos empleados por el propio Demócrito ni es compatible con su teoría de la percepción y de los objetos sensibles, tal como es expuesta por Aristóteles y Teofrasto³¹. Para cerrar la argumentación, es indispensable presentar la última parte de la cita directa ofrecida por Galeno (*de medic. empir.* fr. Ed. H. Schöne 1259, 8 = fr. 58B 125 DK):

ἐποίησε τὰς αἰσθήσεις λεγούσας πρὸς τὴν διάνοιαν οὕτως· ‘τάλαινα φρήν, παρ’ ἡμέων λαβοῦσα τὰς πίστεις ἡμέας καταβάλλεις; πτώμά τοι τὸ κατὰβλημα’.

<Demócrito> representó a los sentidos dirigiéndose al intelecto de la siguiente manera: “Mente desdichada, ¿buscas derrocarlos pese a que sacas de nosotros las pruebas? Ese derrocamiento será tu caída”.

³⁰ Fr. 68 B9 DK: *νόμῳ γλυκύ, [καὶ] νόμῳ πικρόν, νόμῳ θερμόν, νόμῳ ψυχρόν, νόμῳ χροῖή, ἐτεῖῃ δὲ ἄτομα καὶ κενόν.* Fr 68 B125 DK: *νόμῳ χροῖή, νόμῳ γλυκύ, νόμῳ πικρόν, εἰπών, ἐτεῖῃ δ’ ἄτομα καὶ κενόν.*

³¹ Cf. Teoph., *Sens.* §§ 6568, donde explica que, para Demócrito, las cualidades de los objetos perceptibles son resultado de la forma de los átomos y de la posición en que se encuentran dispuestos unos con respecto a otros; también es relevante Arist., *Metaph.* 985b 14 ss. (= Leucipp., 67 A6 DK), en el que señala que la teoría atómica supone que éstos se distinguen de tres maneras (*τούτων δὲ ὁ μὲν ῥυσμός σχήμα ἔστιν ἢ δὲ διαθιγὴ τάξις ἢ δὲ τροπὴ θέσις*), que corresponden en términos aristotélicos a figura (*σχῆμα*), orden (*τάξις*) y posición (*θέσις*); del mismo modo, en Arist. *Cael.* 309a 6 ss. aparece, además, el vacío como una componente esencial para distinguir lo denso de lo ligero.

En efecto, si aceptamos que este texto transmite las propias palabras de Demócrito, sería una prueba contundente de la distinción entre percepción sensorial (*αἴσθησις*) y cognición (*γνώμη / φρήν*); pero, además, sería un testimonio del vínculo indisoluble entre ambas operaciones, que podemos calificar como una relación de dependencia, en el que ambas actúan de manera conjunta para alcanzar el conocimiento del mundo.

Consideraciones finales

Todo lo expuesto hasta aquí nos muestra una importante innovación conceptual y léxica por parte de Demócrito, mediante la cual distingue de manera clara entre las operaciones propias de la percepción sensorial y las de tipo cognitivo, nos referimos a la especialización del verbo *αἰσθάνομαι* y el sustantivo *αἴσθησις* para remitir al campo de acción de los sentidos, presentado en oposición a la cognición. Sin embargo, es importante señalar que, en su teoría materialista, ambas funciones parecen conformar una misma facultad, la cual tendría por objeto el conocimiento del mundo. En otras palabras, para Demócrito, tanto percepción sensorial como cognición representan formas válidas de conocimiento, mientras la diferencia entre ellas parece estar, por un lado, en el grado de precisión que alcanzan sobre la realidad y, por otro, en que la primera puede ser concebida, en términos modernos, como una operación de tipo fisiológico, mientras que la segunda sería de orden psicológico.

Bibliografía

- AGUIRRE De La LUZ, N. (2022a), "Parménides (28B16DK) en el De Sensibus de Teofrasto: percepción o cognición?": *Humanitas* 79, 63-83. https://doi.org/10.14195/2183-1718_79_3
- AGUIRRE De La LUZ, N. (2022b). "Exégesis de Parm. 28B16DK en Aristóteles: *Archai. The Origins of Western Thought* 32 (2022). <https://impactumjournals.uc.pt/archai/article/view/10046>
- ÁLVAREZ SALAS, O. D. (2009). "La 'teoría del flujo' de Heráclito a Epicarmo": E. HÜLSZ PICCONE (Ed.), *Nuevos ensayos sobre Heráclito (Actas del Segundo Symposium Heracliteum)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 225-260.

- BICKNELL, P. J. (1969). "Democritus' theory of precognition": *Revue des Études Grecques* 83, 318-326.
- BALDES, R. W. (1976), "Theophrastus' Witness to Democritus Perception by Similar and Contraries": *Apeiron* X(1): 42-48.
- BARNES, J. (1983), "Aphorism and Argument": K. ROBB (Ed.), *Language and Thought in Early Greek Philosophy* (91-107). La Salle, Hegeler Institute.
- BREDLOW, L. A. (2011), "Aristotle, Theophrastus, and Parmenides' Theory of Cognition (B 16)": *Apeiron* 44(3), 219-263.
- LAKS, A. (1990), "'The More' and 'the Full'. On the Reconstruction of Parmenides' Theory of Sensation in Theophrastus, *De sensibus*, 3-4": *Oxford Studies in Ancient Philosophy* VIII, 1-18.
- MANSFELD, J. (1996), "Aristote et la structure du *De sensibus* de Théophraste": *Phronesis* 41, 158-188.
- MARCOVICH, M. (1967), *Heraclitus: Greek Text with a Short Commentary*. Merida, Venezuela, Los Andes University Press.
- MCDIARMID, J. B. (1953), "Theophrastus on the presocratic causes": *Harvard Studies in Classical Philology* 61, 86-156.
- O'BRIEN, D. (1994). "Démocrite d'Abdère": R. GOULET (ed.), *Dictionnaire des philosophes antiques*, vol. II, Paris, 649-715.
- SASSI, M. M. (2020), "Parmenides and Empedocles on Krasis and Knowledge": *Apeiron* 49(4), 451-46.
- TAYLOR, C. C. W. (1999), *The Atomists: Leucippus and Democritus. Fragments*.
- WEISS, H. (1938), "Democritus' Theory of Cognition": *The Classical Quarterly* 32(1), 47-56.

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar uma reconstrução plausível da teoria geral de Demócrito sobre percepção sensorial e a cognição, com base numa análise exaustiva dos testemunhos oferecidos por Teofrasto, Aristóteles, Sexto Empírico e Galeno, bem como a lista de obras do abderita consignada por Trasilo e transmitida por Diógenes Laércio (IX 45-49). Assim, este exercício analítico oferece como resultado uma nova perspectiva sobre a posição de Demócrito em relação às operações psíquico-cognitivas, em que se destaca o nível exclusivamente material de tais explicações, sem prejudicar a clara diferenciação lexical entre percepção sensorial e a cognição estabelecida pela primeira vez na história do pensamento grego.

Palavras-chave: Demócrito; percepção sensorial e cognição; pré-socráticos.

Resumen: El objetivo de este trabajo es presentar una reconstrucción plausible de la teoría general de Demócrito sobre la percepción sensorial y la cognición, basada en un análisis exhaustivo de los testimonios concernientes de Teofrasto, Aristóteles, Sexto Empírico y Galeno, así como de la lista de obras del abderita consignada por Trasilo y transmitida por Diógenes Laercio (IX 45-49). Así pues, este ejercicio analítico ofrece como resultado una nueva perspectiva sobre la postura de Demócrito en relación con las operaciones de tipo psíquico-cognitivo, en la que se pone de relieve el plano exclusivamente material de tales explicaciones, sin menoscabo de la diferenciación léxica neta entre percepción sensorial y cognición que se establece por primera vez en la historia del pensamiento griego.

Palabras clave: Demócrito; percepción sensorial y cognición; presocráticos.

Résumé : L'objectif de ce travail est de présenter une reconstruction plausible de la théorie générale que Démocrite a élaborée sur la perception sensorielle et la cognition. Nous nous baserons sur une analyse exhaustive des témoignages de Théophraste, Aristote, Sextus Empiricus et Galien, ainsi que de la liste des ouvrages du philosophe d'Abdère, qui fut compilée par Thrasyllus et transmise par Diogène Laërce (IX 45-49). Cet exercice analytique offre une nouvelle perspective sur la position de Démocrite au sujet des opérations d'ordre psychique-cognitif dans laquelle le niveau purement matériel de ce type d'explications est mis en relief; ceci sans porter atteinte à la claire différenciation lexicale entre perception sensorielle et cognition établie pour la première fois dans l'histoire de la pensée grecque.

Mots-clefs : Démocrite ; perception sensorielle et cognition ; présocratiques.

Jenofonte, Platón y Aristóteles: ¿exhortaciones a qué filosofía?

Xenophon, Plato and Aristotle: exhortations to which philosophy?

THOMAS REGO¹ (*Universidad Finis Terrae – Chile*)

Abstract: The exhortations present in Xenophon's *Memorabilia*, Plato's *Euthydemus* and Aristotle's *Protrepticus* instigate a philosophy that is characterised by the care of virtue, of the educated soul that attains wisdom, which, although projected towards nature and the divine, is not only theoretical, but also practical, achieving 'eupraxia'. It unfolds in the rest of the arts, including politics, and in the company of friends, nourished by the example of Socrates, or the prudent. This 'kalokagathia' is the field of a good life to which philosophy invites, promising happiness.

Keywords: protreptic; 'kalokagathía'; virtue; wisdom; 'eupraxía'; hapiness.

1. Introducción

Las exhortaciones a la filosofía constituyen un género particular dentro de los discursos filosóficos. El vocablo con el que se las solía designar es 'προτρεπτικός'. Estos discursos (λόγοι) están orientados a convencer al oyente o lector de la conveniencia de estudiar filosofía, en función de los bienes que ésta provee a los que la cultivan: sabiduría, virtud, dominio de sí, entre otros. Como dice Rossetti, este tipo de discurso no busca establecerse como una enseñanza formal, sino que constituye una estrategia interactiva dirigida a sorprender al interlocutor, en cierto punto avergonzarlo, y conducirlo a un cambio radical en su vida². Ahora bien, según sea el concepto de filosofía que atesore el filósofo, así será la exhortación, de modo que las exhortaciones podrían variar en función de los diversos bienes que constituyan el objeto de las distintas versiones de la filosofía. En este sentido, examinaremos tres ejemplos de discursos exhortatorios, los *Recuerdos de Sócrates*, de Jenofonte, el *Eutidemo* de Platón y, justamente, el *Protréptico* de Aristóteles. Las tres obras, podríamos pensar, abrevan de una misma fuente, la enseñanza oral de Sócrates: las dos primeras directa-

Texto recibido el 29.09.2022 y aceptado para publicación el 30.11.2022. Agradezco a la Dra. Graciela Chichi, en cuyo seminario dictado en la UBA surgió la idea para este estudio. Los errores, empero, son de nuestra responsabilidad.

¹ thomas.rego@gmail.com.

² Cf. ROSSETTI (2004) 81-94.

mente, la tercera, en la medida en que Aristóteles aprende filosofía en la Academia platónica³. Este hecho explicaría la cercanía de los tres modos de ver la filosofía y la respectiva compatibilidad de los discursos exhortatorios. No obstante, podremos observar si hay diferencias en los matices con los que se expresan, en los énfasis que colocan, cimentados sobre diversas, si bien íntimamente emparentadas, visiones de la filosofía.

Este examen de los ‘λόγοι προτρεπτικοί’ tiene el valor agregado de que nos conecta con lo más importante de la filosofía: para movernos a la investigación se nos debe mostrar el término final, el objetivo anhelado, al que nos conduce la filosofía. Estas tres obras nos podrían mostrar dónde está el máximo interés filosófico de estos tres autores griegos.

2. El término ‘προτρεπτικός’

Antes de analizar los textos, será útil clarificar el significado de la palabra con la que se designan los discursos que analizaremos. Si consideramos los tres géneros de discursos retóricos presentados por Aristóteles en su *Retórica*, aquel discurso que se refiere al futuro, el deliberativo (συμβουλευτικός), puede ser una exhortación (προτροπή) o una disuasión (ἀποτροπή)⁴. El término ‘προτρεπτικός’, de acuerdo al diccionario de Liddell-Scott-Jones, es un adjetivo que bien puede aplicarse a discursos, a ‘λόγοι’, de carácter exhortatorio⁵. Este adjetivo está vinculado con el verbo ‘τρέπω’, que tiene un significado general de ‘volverse hacia, tornar a, dirigir hacia’⁶. La preposición ‘πρός’, que se añade como prefijo a dicho verbo, expresa un movimiento ‘hacia adelante’⁷. Al conformar el verbo ‘προτρέπω’, se establece el signifi-

³ “[...] già durante il suo soggiorno nell’Accademia, pur facendosi portavoce della scuola, Aristotele era in possesso di una personale e matura concezione filosofica, non dissimile da quella tramandata nei trattati scolastici” (BERTI [2004] 64). Las traducciones de los textos griegos son de nuestra autoría.

⁴ Cf. Arist. *Rh.* 1.3: 1358^b8-10; HUTCHINSON - JOHNSON (2014) 384.

⁵ Cf. LSJ (1996) 1537^a s. v. προτρεπτικός.

⁶ Cf. LSJ (1996) 1813^a s. v. τρέπω I.1.

⁷ Cf. LSJ (1996) 1499^a s. v. πρὸς E.I. Si nos planteáremos que la partícula que entra en composición con ‘τρέπω’ fuese aquí ‘πρὸς’ y no ‘πρός’, aún uno de sus sentidos tendría igualmente el valor de ‘hacia adelante’. Cf. *ibid.*, 1465^b s. v. πρὸ D.III.2; También Beekes confirma este sentido e indica la proveniencia de πρὸ a partir del indoeuropeo **pro*, que

cado de ‘instar a ir hacia adelante’, ‘animar’, ‘exhortar a’⁸. Estas vinculaciones quedan confirmadas en la consulta al diccionario etimológico de Chantraine: de ‘τρέπω’ deriva el adjetivo ‘τρεπτικός’, que encontramos en nuestro término ‘προτρεπτικός’. Este último significa aquello ‘que exhorta, que empuja’⁹. También encontramos aquí el término ‘ἀποτρεπτικός’, que se opone a ‘προτρεπτικός’, adjetivo con un significado relativo a la ‘aversión’, entendida como la acción de alejarse de algo, de sentir aversión por algo¹⁰. Este término y las palabras asociadas se encuentran repetidas veces en los *Memorabilia*, el *Eutidemo* y en el *Protréptico*¹¹.

3. La ‘καλοκάγαθία’ en los *Memorabilia* de Jenofonte

En sus *Recuerdos de Sócrates*, Jenofonte presenta en diversos momentos discursos exhortatorios, que Sócrates habría proferido en Atenas¹². El objetivo que persigue la filosofía, de acuerdo a estas presentaciones, parece ser, como dicen Brisson y Dorion¹³, el de volver mejores personas a quienes la cultivan, desarrollando la virtud, que no se separa de la sabiduría, y ejerciendo actos buenos. Es el ideal de la ‘καλοκάγαθία’, que busca convertir a los jóvenes en

significaría ‘hacia adelante’. Cf. BEEKES (2010) 1235 s. v. πρῶ. De todas maneras, de acuerdo a Chantraine, estas dos preposiciones probablemente están emparentadas y Beekes también reconoce que puede haber una mayor relación entre ellas. Cf. CHANTRAINE (1968) 941^b s. v. πρὸς; BEEKES (2010) 1238 s. v. πρὸς.

⁸ Cf. LSJ (1996) 1537^a s. v. προτρέπω I-III.

⁹ Cf. CHANTRAINE (1968) 1132^b s. v. τρέπω A.2. De acuerdo a Beekes, el origen etimológico de este término sería el protoindoeuropeo *trep-, *trp-, que significa ‘girar, tornar’. Cf. BEEKES (2010) 1504, s. v. τρέπω.

¹⁰ Cf. *ibid.*, s. v. τρέπω A.3. En Jenofonte encontramos, por ejemplo, la oposición entre τρέπω y ἀποτρέπω: ἐπισκεψώμεθα δὲ εἰ καὶ ἀλαζονείας ἀποτρέπων τοὺς συνόντας ἀρετῆς ἐπιμελεῖσθαι προέτρειπεν [...] (X. *Mem.* 1.7.1).

¹¹ Cf. X. *Mem.* 1.1.4; 1.7.1; Pl. *Euthd.* 274 e – 275 a; 278 c; Arist. *Protrept.* 2; 8.

¹² No entraremos en el análisis respecto del carácter ficcional de los discursos socráticos ni del grado en que sus personajes expresan el pensamiento del Sócrates histórico o el de sus autores. Para un análisis en ese sentido, Cf. ROSSETTI (2010).

¹³ Cf. BRISSON – DORION (2004) 138. Allí señalan que el mérito filosófico de Jenofonte no radica en la pretensión de una presentación sistemática de la filosofía socrática, sino en mostrar cómo a través de su ejemplo y discurso era útil a los demás y contribuía a hacerlos mejores personas.

caballeros, en personas nobles, en hombres virtuosos¹⁴. De acuerdo a Amit, los tres elementos fundamentales de la virtud según Jenofonte serían el dominio sobre uno mismo (ἐγκράτεια), la templanza (σωφροσύνη) y el cuidado o cultivo de la virtud (ἐπιμέλεια); y en menor medida, el coraje y la sabiduría¹⁵.

Jenofonte describe las distintas maneras con las que Sócrates exhortaba a los jóvenes a este estudio. Un modo de acercarse a la filosofía, de preparar a los jóvenes para ella, era a través de su ejemplo: siendo él una persona virtuosa, moderada, insuflaba en los jóvenes el deseo de ser ‘bellos y buenos’ (καλοὺς καγαθοὺς)¹⁶. Los hacía desear la virtud: ‘ἐπιθυμεῖν ἀρετῆς’¹⁷. Lo suyo era, en este sentido, la ‘ἐπιμέλεια ἀρετῆς’, esto es, el cuidado, el cultivo de la virtud¹⁸. Jenofonte nos indica que quizás el tema atrayente por el que se acerca uno a la filosofía sea la virtud y todo lo concerniente con lo humano¹⁹. Sería el deseo de conocer las cosas humanas el que sólo se satisfaría con la filosofía. Jenofonte también advierte este carácter edificante de la presencia, de la compañía de Sócrates, por lo que puede decirnos que, en general, la sociedad, la compañía de los hombres buenos es un entrenamiento (ἄσκησις) para la virtud²⁰.

En efecto, Sócrates beneficiaba a sus discípulos tanto con sus acciones, a través de las que revelaba cómo era él, cuanto con su conversación, con su dialogar²¹. Eran su ejemplo y su palabra las primeras formas exhortatorias.

¹⁴ Chantraine nos dice que este término, derivado de ‘καλός’, tiene diversas connotaciones, pero que solía expresar el ideal del ciudadano. Cf. CHANTRAINE (1968) 486^{a-b}, s. v. καλός. De acuerdo a Liddell-Scott-Jones, ‘καλοκαγαθία’ significa ‘nobleza’. Cf. LSJ (1996) 869^b, s. v. καλοκαγαθία. Neres de Sousa (2013) 232; 236, sostiene que en la doctrina jenofontina presente en su *Banquete* la ‘καλοκαγαθία’ se opone al concepto de ‘ὕβρις’, como podría ser el caso de un joven con deseos descontrolados.

¹⁵ Cf. AMIT (2016) 138. También Rossetti destaca la ‘ἐγκράτεια’ como elemento constitutivo de la ética de Jenofonte. Cf. ROSSETTI (2020) 23.

¹⁶ Cf. X. *Mem.* 1.2.2. Otra aparición del término ‘καλὸς καγαθός’: *ibid.*, 1.2.7.

¹⁷ ἀλλ’ ἐπαυσε μὲν τούτων πολλοὺς ἀρετῆς ποιήσας ἐπιθυμεῖν καὶ ἐλπίδας παρασχών, ἂν ἑαυτῶν ἐπιμελῶνται, καλοὺς καγαθοὺς ἔσεσθαι [...] (*ibid.*, 1.2.2).

¹⁸ Cf. *ibid.*, 1.2.8.

¹⁹ Cf. *ibid.*, 1.2.18.

²⁰ Cf. *ibid.*, 1.2.20.

²¹ Cf. *ibid.* 1.3.1.

Sócrates exhortaba a sus discípulos, a sus compañeros, a la virtud —προτρέψασθαι μὲν ἀνθρώπους ἐπ’ ἀρετὴν— y los conducía a ella²².

Notemos que en la frase recién citada hay una aparición del verbo ‘προτρέπω’. En otro pasaje quedan vinculados algunos de los conceptos claves en esta incitación a filosofar: ‘προτρέπω’, ‘ἐπιμέλεια’ y ‘ἀρετή’:

*Investiguemos si, alejándolos de la vanidad, movía a los que estaban con él al cuidado de la virtud*²³.

La gran fuerza socrática fue, evidentemente, su ejemplo personal, el cual atrajo tantos discípulos, amigos o interesados en descubrir qué tenía para ofrecer. Nos dice Jenofonte que Sócrates buscó crecer en bondad y en la posesión de amigos²⁴.

Ahora bien, es notable que esta actividad filosófica, aún en estos tiempos iniciales de la misma, no estaba exenta de la tarea del investigador contemporáneo, que se ocupa de la lectura de las grandes obras del pasado. También para Sócrates esto era necesario: parte de la tarea del filosofar es explorar con amigos los libros de los sabios antiguos y extraer de aquellos tesoros lo que haya de bueno²⁵.

Además, la razón principal para dedicarse a la filosofía tampoco era el magnetismo personal de Sócrates, sino la conexión entre filosofía y felicidad. Esta actividad socrática es un camino hacia la felicidad y la ‘καλοκάγαθία’²⁶. En relación con esta conexión entre filosofía y felicidad, Amit señala que en esta obra la virtud está conectada esencialmente con el cuidado de la misma y que conduce a la felicidad²⁷.

Consideremos por un momento el término ‘καλοκάγαθία’: está compuesto por ‘καλόν’ (bello, bueno) y ‘ἀγαθόν’ (bueno). La unión de estos dos

²² Cf. *ibid.* 1.4.1.

²³ ἐπισκεψόμεθα δὲ εἰ καὶ ἀλαζονείας ἀποτρέπων τοὺς συνόντας ἀρετῆς ἐπιμελεῖσθαι προέτρεπεν [...] (*ibid.*, 1.7.1). También advertimos la presencia del verbo ‘ἀποτρέπω’ en esta oración, marcando la aversión a la vanidad.

²⁴ Cf. *ibid.*, 1.6.9.

²⁵ Cf. *ibid.*, 1.6.14.

²⁶ ἐμοὶ μὲν δὴ ταῦτα ἀκούοντι ἐδόκει αὐτός τε μακάριος εἶναι καὶ τοὺς ἀκούοντας ἐπὶ καλοκάγαθίαν ἄγειν (*ibid.*, 1.6.14).

²⁷ Cf. *ibid.*, 2.1.21-33, *apud* AMIT (2016) 144.

substantivos en un único término encuentra una fundamentación metafísica en la vinculación inescindible entre belleza y bien:

¿Tú crees —dijo— que una cosa es buena y otra cosa es bella? ¿No sabes que todas las cosas son bellas y buenas en relación con las mismas cosas²⁸?

Las cosas son bellas y buenas en relación con sus fines: si son funcionales a éstos, son buenas y bellas²⁹. Entonces, la filosofía, que busca formar hombres ‘καλοκάγαθοί’, debe atender a los fines de ellos, para alcanzar la condición de bella y buena. Y eso parece estar conectado con el cuidado de la virtud.

Respecto de una cuestión terminológica, no deja de ser interesante resaltar que Sócrates, de acuerdo a Jenofonte, no establece diferencias entre la prudencia (σωφροσύνη) y la sabiduría (σοφία), y el hombre que conoce y ejerce lo bello y bueno es tanto sabio (σοφός) cuanto prudente (σώφρων)³⁰. En efecto, el cuidado de la virtud no es mera teoría, sino que, para Sócrates, el aprendizaje, la sabiduría, están directamente relacionados con la acción buena. Por ello, la mejor búsqueda, el objetivo para el hombre, de acuerdo a Sócrates, era la ‘εὐπραξία’ —la buena conducta— que es el hacer las cosas bien después de aprender y ocuparse de estos asuntos³¹. Como señala Amit, la virtud debe entrenarse, ejercitarse (ἄσκησις)³².

La última razón señalada por Jenofonte para estudiar filosofía es la necesidad de la prudencia para utilizar correctamente las otras ciencias. La filosofía se ocupa primero de hacer prudentes a los discípulos, porque la oratoria, la practicidad y el ingenio mecánico necesitan ser guiados por la prudencia.

²⁸ Σὺ δ' οἶει, ἔφη, ἄλλο μὲν ἀγαθόν, ἄλλο δὲ καλὸν εἶναι; οὐκ οἶσθ' ὅτι πρὸς ταῦτά πάντα καλὰ τε καὶ ἀγαθὰ ἐστὶ; (X. Mem. 3.8.5).

²⁹ πάντα γὰρ ἀγαθὰ μὲν καὶ καλὰ ἐστὶ πρὸς ᾧ ἂν εὖ ἔχη, κακὰ δὲ καὶ αἰσχροὶ πρὸς ᾧ ἂν κακῶς (ibid., 3.8.7).

³⁰ σοφίαν δὲ καὶ σωφροσύνην οὐ διώριζεν, ἀλλὰ τὸν τὰ μὲν καλὰ τε καὶ ἀγαθὰ γινώσκοντα χρῆσθαι αὐτοῖς καὶ τὸν τὰ αἰσχροὶ εἰδότα εὐλαβεῖσθαι σοφόν τε καὶ σώφρονα ἔκρινε (ibid., 3.9.4).

³¹ [...] τὸ δὲ μαθόντα τε καὶ μελετήσαντά τι εὖ ποιεῖν εὐπραξίαν νομίζω, καὶ οἱ τοῦτο ἐπιτηδεύοντες δοκοῦσί μοι εὖ πράττειν (ibid., 3.9.14).

³² Cf. AMIT (2016) 143.

En razón de esto, nos dice Jenofonte, Sócrates comenzaba ocupándose de los dioses³³, para que quienes estaban con éste, fuesen más piadosos y prudentes³⁴.

4. La felicidad y el *Eutidemo* de Platón

En el diálogo *Eutidemo* Platón nos describe el encuentro que Sócrates tiene con dos sofistas extranjeros. Ellos son Eutidemo y Dionisodoro, quienes declaran ocuparse de enseñar la virtud³⁵. Sócrates desafía a estos hermanos extranjeros a “exhortar a la filosofía y al cuidado de la virtud”³⁶, aceptando ellos el desafío. Aquí encontramos nuevamente enlazados, como en el texto de Jenofonte, los términos ‘προτρέπω’, ‘ἐπιμέλεια’ y ‘ἀρετή’, sumándose también ‘φιλοσοφία’. La exhortación, el cuidado y la virtud parecen ser nociones claves en este llamado a la filosofía socrático, repitiéndose tanto en el testimonio jenofontino cuanto en el platónico. Lo vemos otra vez al reclamar Sócrates a Eutidemo y Dionisodoro un ejemplo de filosofía exhortativa³⁷, e indicar que ésta deberá tratarse de un cuidado de la virtud y de la sabiduría³⁸: de nuevo ‘προτρέπω’, ‘ἐπιμέλεια’ y ‘ἀρετή’.

Luego, cuando toca el turno a Sócrates de hacer un discurso ‘protréptico’, Platón nos muestra a Sócrates apuntando a aquella conexión entre felicidad y filosofía que había advertido Jenofonte en sus memorias de la vida del filósofo ateniense. En efecto, al comenzar su propio recorrido exhortativo,

³³ Cf. X. *Mem.* 4.3.1-2.

³⁴ Cf. *ibid.*, 4.3.18.

³⁵ Cf. Pl. *Euthd.* 273^e. El *Eutidemo* no es el único diálogo platónico con un carácter exhortatorio hacia la filosofía: por ejemplo, GALLAGHER (2004) 15, sostiene que no sólo algunos pasajes de la *República*, como la alegoría de la caverna, tienen un carácter protréptico hacia el estudio de la filosofía, sino que el diálogo entero, tomado desde la perspectiva del interlocutor principal de Sócrates, Glaucón, tiene el objeto de mover sus emociones para instarlo a descubrir y desandar el camino de la filosofía. Incluso este efecto no se limita a Glaucón, sino que se proyecta también sobre los lectores mismos del diálogo. Cf. GALLAGHER (2004) 26.

³⁶ ὑμεῖς ἄρα, ἦν δ' ἐγώ, ὦ Διονυσόδωρε, τῶν νῦν ἀνθρώπων κάλλιστ' ἂν προτρέψαιτε εἰς φιλοσοφίαν καὶ ἀρετῆς ἐπιμέλειαν; οἴομεθ' ἄγε δὴ, ὦ Σώκρατες (Pl. *Euthd.* 274^e-275^a). Cf. *ibid.*, 275^e.

³⁷ ἐφάτην γὰρ ἐπιδείξασθαι τὴν προτρεπτικὴν σοφίαν (*ibid.*, 278^c).

³⁸ [...] τὸ δὲ δὴ μετὰ ταῦτα ἐπιδείξατον προτρέποντε τὸ μείρακιον ὅπως χρῆ σοφίας τε καὶ ἀρετῆς ἐπιμεληθῆναι (*ibid.*, 278^d).

Sócrates elige comenzar con el deseo humano de gozar de una cierta buena fortuna (εὖ πράττειν)³⁹: “¿Acaso no todos los hombres deseamos que nos vaya bien?”⁴⁰. Observemos que este sentido del término ‘εὖ πράττειν’ se distingue de la ‘εὖπραξία’ jenofontina señalada más arriba, la cual expresaba el actuar bien, de buena manera⁴¹.

Un poco más adelante Platón, a través de Sócrates, precisa que el sentido de ‘εὖ πράττειν’ es el de ser feliz (εὐδαίμων), al prácticamente reformular la frase inicial: “puesto que todos deseamos ardientemente ser felices”⁴². De acuerdo a Rider, desde una perspectiva similar a la de Gallagher en relación con la *República*, la intención de Sócrates respecto de Clinias —y de Platón respecto del lector— es exhortar al estudio de la filosofía, buscando conectar con temáticas del interés del joven Clinias y de todo lector: las cosas que nos hacen felices⁴³.

Ahora bien, la sabiduría puede ser un buen instrumento, puesto que ella trae buena fortuna⁴⁴; y no sólo buena fortuna, sino también éxito⁴⁵. En efecto, para ser feliz hay que hacer un buen uso de las cosas y tener buena fortuna, lo que se logra mediante la sabiduría⁴⁶. Y la sabiduría es enseñable: ‘σοφία διδακτόν’⁴⁷. Entonces todos debemos amar la filosofía, esto es, filosofar (φιλοσοφεῖν)⁴⁸. Este es el primer discurso exhortatorio (τῶν προτρε-

³⁹ Cf. LSJ (1996) 1460^{a-b} s. v. πράσσω A.II.

⁴⁰ ἀρά γε πάντες ἄνθρωποι βουλόμεθα εὖ πράττειν; (Pl. *Euthd.* 278^e). Rodríguez Megino observa que esta tesis se encuentra en el *Hortensius* de Cicerón, citado por S. Agustín, pero que no hay ninguna prueba de que también estuviera presente en el *Protréptico* de Aristóteles. Cf. RODRÍGUEZ MEGINO (2016) 24-25.

⁴¹ Por ejemplo, podemos encontrar una aparición del término ‘εὖπραξία’ en este sentido del ‘obrar bien’ en Arist. *EN* 6.2: 1139^b3-4.

⁴² ἐπειδὴ εὐδαίμονες μὲν εἶναι προθυμούμεθα πάντες [...] (Pl. *Euthd.* 282^a).

⁴³ Cf. RIDER (2012) 222.

⁴⁴ Cf. Pl. *Euthd.* 279^e; 280^a.

⁴⁵ Cf. *ibid.*, 281^b; Boeri observa que, de acuerdo al *Eutidemo*, la persona virtuosa tiene todo lo que necesita para ser feliz: la sabiduría, sin la cual los restantes bienes no se pueden usar bien. Cf. BOERI (2020) 103.

⁴⁶ Cf. Pl. *Euthd.* 282^a.

⁴⁷ Cf. *ibid.*, 282^c.

⁴⁸ Cf. *ibid.*, 282^{c-d}.

πτικῶν λόγων) que nos da Sócrates⁴⁹. La ciencia de la que nos ocupamos debiera hacer feliz y bueno al hombre⁵⁰.

Es interesante registrar un sinónimo de ‘προτρέπω’, que a continuación utiliza Platón para expresar la acción de ‘exhortar’. Se trata, pues, del término ‘παρακελεύομαι’⁵¹, que encontramos cuando Sócrates se pregunta:

*[...] desde dónde comenzarían a exhortar al joven para que ejercite la virtud y la sabiduría*⁵².

Si volvemos la mirada por un momento a los discursos socráticos jenofontinos, aquí encontramos, por un lado, un punto de contacto con la ‘ἀσκησις’, el ejercicio, la práctica, que Jenofonte marcaba como fundamental en el llegar a ser, y permanecer siendo, ‘καλοκἀγαθοί’. Por otro lado, también en este punto encontramos un disenso entre Jenofonte y Sócrates; esta es una ocasión para apreciar no sólo el realismo, sino también la libertad intelectual de aquél. Para Jenofonte, en efecto, el conocimiento de lo bueno no basta para realizarlo, es necesario ejercitarse en él y rodearse de buenas compañías, con lo que se separa de la concepción socrática de la unidad entre conocimiento y virtud⁵³. No basta la ‘σοφία’, sino que necesitamos de la ‘σοφία’ y de la ‘ἀσκησις’⁵⁴.

Como en Jenofonte, también Platón rescata de la doctrina socrática la utilidad de la filosofía en relación con los restantes conocimientos. En efecto, Sócrates afirma que la filosofía debe ser estudiada, por la que adquiriremos ciencia⁵⁵, y con ella sabremos dar uso a las demás ciencias, tesoros y artes, para convertirlas en beneficiosas para nosotros⁵⁶. Platón muestra que hay una

⁴⁹ Cf. *ibid.*, 282^d.

⁵⁰ Cf. *ibid.*, 282^e.

⁵¹ Este término significa ‘exhortar’, ‘alentar’, ‘recomendar una acción’. Cf. LSJ (1996) 1312^a, s. v. παρακελεύομαι I.-II.

⁵² [...] καὶ ἐπεσκόπουν τίνα ποτὲ τρόπον ἄψοιντο τοῦ λόγου καὶ ὁπόθεν ἄρξοιντο παρακελευόμενοι τῷ νεανίσκῳ σοφίαν τε καὶ ἀρετὴν ἀσκεῖν (Pl. *Euthd.* 283^a). Encontramos otra aparición de un término de la misma raíz cuando habla de un discurso exhortatorio hacia la virtud: [...] ὥς παρακελευστικός ὁ λόγος ἦν ἐπ’ ἀρετὴν (*ibid.*, 283^b).

⁵³ Cf. X. *Mem.* 3.9.4-5. Cf. SMITH (2018) 86-87, sobre el intelectualismo de la virtud en Sócrates.

⁵⁴ Cf. X. *Mem.* 1.2.19.

⁵⁵ Cf. Pl. *Euthd.* 288^d.

⁵⁶ Cf. *ibid.*, 288^e-291^b.

superioridad de la filosofía por sobre las demás ciencias, conocimientos y artes, porque éstos son bienes relativos, como ya había dicho⁵⁷, que necesitan de otro tipo de conocimiento para ser bien usados. Este conocimiento superior es la filosofía.

Finalmente, en una nota humorística, Critón, interlocutor que no aprovecha las lecciones ofrecidas por Sócrates en este diálogo, se lamenta, viendo a los supuestos maestros que pululan por Atenas, diciendo:

[...] *que no sé cómo hago para exhortar al muchacho a la filosofía*⁵⁸.

5. El *Protréptico* de Aristóteles

Entre las obras aristotélicas que poseemos fragmentariamente se encuentra el *Protréptico*, exhortación a la filosofía que inspiró el *Hortensius* ciceroniano y el *Protréptico* de Jámblico, el cual cita por extenso la obra perdida del estagirita⁵⁹. Aristóteles habría compuesto este ‘λόγος προτρεπτικός’ mientras pertenecía a la Academia platónica⁶⁰. Según Seggiaro, el *Protréptico* cristaliza una serie de concepciones filosóficas presupuestas, relativas a “la identificación del hombre con la parte racional de su alma, la concepción del conocimiento como la búsqueda de los primeros principios o causas y la concepción teleológica de la naturaleza”⁶¹.

De acuerdo a la reconstrucción que Hutchinson y Johnson hacen del *Protréptico*, tres serían los protagonistas de este diálogo perdido y fragmentariamente reconstruido: Isócrates, con interés en una educación filosófica orientada a la retórica y a la política; Heráclides, con interés en las matemá-

⁵⁷ Cf. *ibid.*, 281^e.

⁵⁸ [...] ὥστε οὐκ ἔχω ὅπως προτρέπω τὸ μεῖράκιον ἐπὶ φιλοσοφίαν (*ibid.*, 307^a).

⁵⁹ Cf. HUTCHINSON – JOHNSON (2005) 194-195. En este estudio se propone la tesis de que Jámblico ha citado el *Protréptico* de Aristóteles en un modo semejante a como ha citado a Platón, de modo que se tratarían de extensas citaciones o textuales o bastante fieles en lo doctrinal, que siguen el orden de la obra citada, y que son intercaladas por breves comentarios de Jámblico.

⁶⁰ Nos guiaremos por la edición de William David Ross. Cf. HUTCHINSON – JOHNSON (2014) 385; MEGINO RODRÍGUEZ (2016) 2-4; MOORE (2019) 355.

⁶¹ SEGGIARO (2012) 178-179. Según MEGINO RODRÍGUEZ (2016) 30, si atendemos a los ecos del *Protréptico* que S. Agustín recibiese a través del *Hortensius* ciceroniano, el carácter exhortatorio del mismo se resumiría en ser un discurso en defensa de la filosofía, entendida como un medio para alcanzar la sabiduría y la felicidad.

ticas, la astronomía y en una cosmología afín a la pitagórica; y un tercer personaje llamado Aristóteles, que nos incitaría a la filosofía, independientemente de que coloquemos nuestros último fin en los placeres, la virtud o el conocimiento. Los estudiosos se imaginan que el diálogo se establece en el marco de la rivalidad entre Isócrates y la Academia platónica, y lo que se debate dramáticamente es cuál es la naturaleza de la filosofía y cuál es su valor⁶².

Antes de recorrer los fragmentos mismos, prestemos atención a un testimonio sobre esta obra, donde Isócrates (el histórico, no el personaje) describe el objetivo de la filosofía que Aristóteles había presentado en el *Protréptico*. En efecto, Isócrates alude a esta obra al hacer mención en su *Antídotos* a los que: “intentan exhortar a la moderación y a la justicia”, indicando que llaman ‘virtud’ a la justicia y ‘sabiduría’ (φρόνησις) a la moderación (σωφροσύνη)⁶³. Si bien podríamos distinguir la ‘φρόνησις’ respecto de la ‘σοφία’ en el vocabulario aristotélico usual, siendo ésta más teórica y la primera relativa a la actividad práctica, como una ‘prudencia’⁶⁴, empero, en los fragmentos de esta obra Aristóteles usa regularmente ‘φρόνησις’ para expresar ambos sentidos, de modo que la traducimos por ‘sabiduría’. Así, el *Protréptico* nos exhortaría a la sabiduría y la justicia.

La primera estrategia para movernos a filosofar es mostrar que, para rechazar la filosofía, hay que valerse de ella. Aristóteles nos presenta el filosofar como una actividad ineludible para el hombre, puesto que el responder a la pregunta de si se debe o no filosofar (φιλοσοφητέον) es una tarea propia de la filosofía. Así nos lo muestran los fragmentos que llevan el número 2, como el de Olimpidoro:

*Y Aristóteles decía en el Protréptico que si se debía filosofar, se debía filosofar; si no se debía filosofar, se debía filosofar; entonces se debía filosofar de todos modos*⁶⁵.

⁶² Cf. HUTCHINSON – JOHNSON (2014) 385-386.

⁶³ [...] τῶν ἐπὶ τὴν σωφροσύνην καὶ τὴν δικαιοσύνην προσποιουμένων προτρέπειν [...] (Arist. *Protr.*, testimonio de Isócrates, *Peri antidos.*, 84-85).

⁶⁴ Cf. Arist. *EN* 6.7: 1141^a9-^b8, donde Aristóteles señala la superioridad de la virtud de la sabiduría, que abarca una inteligencia y ciencia de las cosas más dignas del universo, de sus principios, mientras que prudencia se limita a la deliberación sobre cosas humanas y singulares.

⁶⁵ καὶ Ἀριστοτέλης μὲν ἐν τῷ Προτρεπτικῷ ἔλεγεν ὅτι εἴτε φιλοσοφητέον, φιλοσοφητέον, εἴτε μὴ φιλοσοφητέον, φιλοσοφητέον, πάντως δὲ φιλοσοφητέον (Arist. *Protr.* 2).

En efecto, como explica David en el mismo fragmento, para descartar la filosofía se deben usar demostraciones, que son propias de la filosofía, ya que “la filosofía es madre de las demostraciones”⁶⁶. Moore nos hace notar que el término ‘filosofar’ admite distintos tipos de actividades intelectuales, desde simples ejercicios dialécticos — como el utilizado en este argumento — hasta la contemplación de las más altas realidades. En este caso, de acuerdo a Moore, la necesidad de filosofar para rechazar la filosofía, se limitaría al nivel más superficial del espectro de la filosofía⁶⁷. Keeling (2020, 276-278), en cambio, partiendo del análisis que Alejandro de Afrodisias realiza de este dilema, sostiene que, para que el argumento se sostenga, ambos sentidos del término ‘φιλοσοφητέον’ deben ser considerados: el del mero argumentar y el de la actividad más profundamente filosófica, que sería la filosofía práctica. Y esta necesidad de filosofar en toda la amplitud del término sería el corazón no sólo del argumento, sino de todo el proyecto del *Protréptico*⁶⁸.

Más adelante, en el fragmento 3, Estobeo nos refiere que la felicidad no se alcanza con bienes exteriores, sino que consiste en una cierta disposición o estado (διακεῖσθαι) del alma⁶⁹. El alma feliz es el alma que ha sido educada⁷⁰. La vinculación entre felicidad y sabiduría es nuevamente afirmada, y el medio para alcanzarla es la filosofía:

Todos concordarían en que la sabiduría se genera a partir del aprender y del investigar, capacidades que la filosofía abarca, de modo tal que, ¿cómo no se deberá filosofar, sin ofrecer excusas⁷¹?

Luego, el fragmento 4 nos indica que es necesario que todos los bienes sean como instrumentos, cuyo uso es peligroso, y necesitamos conocimiento (ἐπιστήμη) para disponer bien de todas las cosas⁷². Esto sobre todo es

⁶⁶ [...] μήτηρ γὰρ τῶν ἀποδείξεων ἡ φιλοσοφία (ibid., 2). Cf. KEELING (2020) 272-273.

⁶⁷ Cf. MOORE (2019) 356.

⁶⁸ Cf. KEELING (2020) 276-278.

⁶⁹ [...] ἐν τῷ πῶς τὴν ψυχὴν διακεῖσθαι [...] (Arist. Protr. 3).

⁷⁰ [...] τὸν δὲ αὐτὸν τρόπον καὶ ψυχὴν ἔαν καὶ ἡ πεπαιδευμένη, τὴν τοιαύτην καὶ τὸν τοιοῦτον ἄνθρωπον ἐνδαίμονα προσαγορευτέον ἐστίν [...] (ibid., 3).

⁷¹ τὴν δὲ φρόνησιν ἅπαντες ἂν ὁμολογήσειαν ἐκ τοῦ μαθάνειν γίγνεσθαι καὶ ζῆτειν ὧν τὰς δυνάμεις φιλοσοφία περιείληφεν, ὥστε πῶς οὐκ ἀπροφασίστως φιλοσοφητέον ἐστι (ibid., 3).

⁷² Cf. ibid., 4.

evidente en la vida política, en la que sin este conocimiento no podemos desenvolvemos correctamente (ὀρθῶς πολιτεύσασθαι)⁷³. La filosofía es la ciencia que contempla el bien entero, y por tanto es ella la necesaria para usar todos los bienes con rectitud:

*[...] se debe filosofar de todos modos, siendo la filosofía sola la que encierra en sí el recto juicio y la ciencia gobernadora sin error*⁷⁴.

Esta razón para estudiar filosofía ya la habíamos encontrado en Jenofonte y en Platón: la filosofía nos permite usar bien de todas las cosas.

En el fragmento 5, tomado de Jámblico, Aristóteles nos dice que vivir bien no es sólo una actividad teórica, sino también práctica: la felicidad es acerca del vivir bien:

*[...] no vivimos bien por conocer algunas de las cosas de entre las que existen, sino por obrar bien: el ser feliz en verdad es esto*⁷⁵.

Y la filosofía es útil para ello⁷⁶, como se infiere del hecho de que su objeto es el bien entero, de acuerdo al fragmento 4. Vemos que la ‘εὐπραξία’ señalada por Jenofonte y el ‘εὖ πράττειν’ referido por Platón no son olvidados por Aristóteles: para ser feliz, no sólo hay que saber, sino también obrar bien.

En efecto, hay una ciencia de la verdad y de la virtud del alma, que es el mayor de los bienes⁷⁷. Pero esta ciencia no es algo puramente teórico: el sabio (φρόνιμος) es la mejor regla y definición de la sabiduría (φρόνησις)⁷⁸:

⁷³ Cf. *ibid.*, 4.

⁷⁴ [...] φιλοσοφητέον ἐκ παντὸς τρόπου, ὡς μόνης φιλοσοφίας τὴν ὀρθὴν κρίσιν καὶ τὴν ἀναμάρτητον ἐπιτακτικὴν φρόνησιν ἐν ἑαυτῇ περιεχούσης (*ibid.*, 4). Este es un argumento de fuerte raigambre platónica: la doctrina de la necesidad de conocer el Bien en sí, para poder hacer el bien en la vida política, presente en la *República*. Cf. Pl. R. 540^{a-c}.

⁷⁵ [...] οὐδέ, τὸ πάντων μέγιστον, εὖ ζῶμεν τῷ γινώσκειν ἅττα τῶν ὄντων ἀλλὰ τῷ πράττειν εὖ· το γὰρ εὐδαιμονεῖν ἀληθῶς τοῦτ' ἔστιν (*Arist. Protr.* 5).

⁷⁶ Cf. *ibid.*, 5.

⁷⁷ Ὅτι μὲν οὖν τῆς ἀληθείας καὶ τῆς περὶ ψυχὴν ἀρετῆς ἔστιν ἐπιστήμη [...], ταῦτα ἡμῖν εἰρήσθω περὶ αὐτῶν· ὅτι δὲ μέγιστόν ἐστι τῶν ἀγαθῶν καὶ πάντων ὠφελιμώτατων τῶν ἄλλων, ἐκ τῶνδε δῆλον (*ibid.*, 5).

⁷⁸ Cf. *ibid.*, 5.

se da una suerte de encarnación del ideal de sabiduría en la figura del sabio. La filosofía es la posesión y el uso de la sabiduría⁷⁹.

Una nueva ventaja de la filosofía es que su estudio luego hace más veloz el aprendizaje en las otras ciencias; además, es una actividad placentera⁸⁰. La exaltación de la sabiduría (φρόνησις) es tal que el estagirita la presenta como un objeto que no se puede separar de la felicidad: nos dice que la sabiduría es parte de la virtud y de la felicidad, al punto de incluso dudar si no se identifica con la felicidad misma⁸¹.

Más adelante, en el fragmento 9 encontramos una justificación textual para la traducción de 'φρόνησις' que hemos utilizado. Parece que podemos traducir 'φρόνησις' por 'sabiduría', y no específicamente por 'prudencia', puesto que el objeto de esta 'φρόνησις' es la verdad: "[...] *para que adquiriera esta sabiduría, la cual conocerá la verdad*"⁸². Esto es, el objeto de esta 'φρόνησις' no es la verdad práctica solamente, sino toda la verdad, práctica y teórica.

En relación con el trabajo político, la filosofía también muestra su necesidad, como ya había anticipado en el fragmento 4. Para legislar bien es necesaria la filosofía, porque el filósofo es contemplador de la naturaleza y la verdad⁸³. Es el filósofo el único que "*vive mirando la naturaleza y lo divino* [...]"⁸⁴. A partir de la contemplación de la naturaleza se pueden crear buenas, bellas y útiles leyes⁸⁵. Walker señala que, a pesar de que la filosofía pueda considerarse improductiva, no deja de manifestar su utilidad, al ofrecernos, a partir de la contemplación de la naturaleza, intuiciones que pueden guiarnos en el establecimiento de lo que serían buenas acciones⁸⁶. Hutchinson y Johnson observan que Aristóteles en el *Protréptico* no resalta la superioridad de la vida

⁷⁹ [...] ἐστὶν ἡ μὲν φιλοσοφία, καθάπερ οἰόμεθα, κτήσις τε καὶ χρήσις σοφίας, ἡ δὲ σοφία τῶν μεγίστων ἀγαθῶν [...] (ibid., 5).

⁸⁰ Cf. ibid., 5.

⁸¹ [...] ἡ μέντοι φρόνησις μόριον τῆς ἀρετῆς ἐστὶ καὶ τῆς εὐδαιμονίας· ἡ γὰρ ἐκ ταύτης ἡ ταύτην φαμέν εἶναι τὴν εὐδαιμονίαν [...] (ibid., 6).

⁸² [...] ὅπως κτήσῃται ταύτην τὴν φρόνησιν ἥτις γινώσεται τὴν ἀλήθειαν (ibid., 9).

⁸³ Cf. ibid., 13.

⁸⁴ μόνος γὰρ πρὸς τὴν φύσιν βλέπων ζῇ καὶ πρὸς τὸ θεῖον [...] (ibid., 13).

⁸⁵ Cf. ibid., 13.

⁸⁶ Cf. WALKER (2010) 141-142.

contemplativa sobre la política, como haría en la *Ética a Nicómaco*, no porque haya cambiado de opinión, sino porque el objeto de aquella obra es distinto del de ésta. En efecto, en el *Protréptico* quiere acercar a todos a la filosofía, incluidos aquellos que tienen una preferencia por la vida política, mostrando cuán beneficiosa puede ser la filosofía para aquella actividad, sin espantarlos al afirmar la superioridad de la vida contemplativa respecto de la vida política⁸⁷.

Como el filósofo ‘vive mirando la naturaleza y lo divino’, la filosofía queda vinculada no sólo con el estudio de la naturaleza toda, sino también con lo divino⁸⁸. Como señala Walker, esta exhortación a la filosofía anuncia que el dedicarnos a esta actividad improductiva, nos abre a la contemplación del bien más alto, el intelecto divino⁸⁹. En esta misma línea, Aristóteles agrega otro motivo para estudiar filosofía. Esta sabiduría es, junto a nuestro intelecto, lo que hay de divino e inmortal en nosotros, por lo que no ocuparse de la filosofía es, como resalta Jámblico, estúpido y vano⁹⁰.

El hombre ha nacido para ser sabio, nos dice Aristóteles, puesto que su fin de acuerdo con la naturaleza es la ‘φρόνησις’: los bienes del cuerpo se deben buscar a causa de los del alma, y la virtud se debe buscar a causa de la ‘φρόνησις’. Coloca, entonces, Aristóteles la sabiduría por sobre la virtud, pareciendo ésta un instrumento para alcanzar la sabiduría⁹¹.

Por último, Aristóteles observa que la actividad del sabio es placentera. La vida de acuerdo a la inteligencia es vivir del modo más placentero⁹². El modo más perfecto de un ser es de acuerdo a su mejor acción. Dado que la mejor acción de los hombres es el conocimiento, el hombre más vivo, que encarna mejor el ser hombre en acto, será el sabio⁹³. Y mientras esté actualmente realizando la acción de conocer la verdad, sentirá placer, puesto que esto es

⁸⁷ Cf. HUTCHINSON –JOHNSON (2014) 401.

⁸⁸ AMIT (2016) 139, señala también la vinculación entre virtud y divinidad en Jenofonte.

⁸⁹ Cf. WALKER (2010) 139. Walker sostiene que esta contemplación de lo divino cumple el papel secundario de delimitar el espacio del bien propiamente humano, quedando clara la diferencia con el bien puramente animal. Cf. WALKER (2010) 151-152.

⁹⁰ Cf. Arist. *Protr.* 10 c.

⁹¹ Cf. *ibid.*, 11.

⁹² Cf. *ibid.*, 14.

⁹³ εἰ δὲ τὸ ζῆν ἐστι τῷ ζῳῳ γε πάντων παντὶ ὅπερ εἶναι, δῆλον ὅτι καὶ εἶη γε μάλιστα καὶ κυριώτατα πάντων ὁ φρόνιμος [...] (*ibid.*, 14).

propio de la actividad perfecta no interrumpida⁹⁴. De hecho, el placer de la vida, no el gozar de placeres ocasionalmente, proviene del conocer y contemplar. A los fines del placer, los conocimientos en acto más verdaderos y a partir de los entes más plenos, son los más eficaces, por lo que se debe filosofar si se quiere gozar del mayor placer⁹⁵.

6. Conclusión

La revisión de estos tres textos revela una comunión de conceptos en lo concerniente a la noción de filosofía, si nos dejamos guiar por las ventajas que su estudio ofrece, de acuerdo a las presentaciones jenofontina, platónica y aristotélica. La filosofía, concebida como un cuidado, un cultivo de la virtud y de la sabiduría, es sostenida por los tres filósofos, y su fin primario es el ser feliz. Estos discursos buscan exhortarnos a la filosofía para que, mediante el cultivo de la virtud y la sabiduría, seamos felices. El ser felices no es fruto sólo de la vida contemplativa, sino que es necesario el obrar bien —εὖ πράττειν—, para lo cual es vital, como se infiere de las opiniones de Jenofonte y de Aristóteles, el buen ejemplo, la compañía de los virtuosos: Aristóteles nos coloca al prudente, al ‘φρόνιμος’, como modelo y regla de virtud, mientras que Jenofonte sencillamente nos presenta a Sócrates encarnando el papel del ‘φρόνιμος’.

Los tres coinciden también en señalar la utilidad de la filosofía en cuanto que es guía para el buen uso de las otras ciencias y conocimientos, extendiendo o explicitando Aristóteles la amplitud de su valor, al señalar que es necesaria para usar correctamente de todos los bienes, ya que se ocupa del bien entero, subrayando su necesidad para la vida política. El estagirita incluso agrega que, si cultivamos la filosofía, el estudio de las restantes ciencias será más rápido para nosotros.

Una nota distintiva de Jenofonte es el énfasis que coloca en la noción de ‘καλοκἀγαθός’, como aquel ideal de nobleza de alma, en el que la filosofía aspira a transformarnos. Podríamos, no obstante, asimilarlo al ‘φρόνιμος’ del que nos habla también Aristóteles. Estos dos autores también se ven conectados al reconocer ambos un papel importante a lo divino en las exhortaciones a la filosofía. En efecto, Jenofonte nos dice que es necesario prestar atención

⁹⁴ Cf. *ibid.*, 14.

⁹⁵ Cf. *ibid.*, 14.

a los dioses para engendrar prudencia y piedad en los que se inician en la filosofía, mientras que Aristóteles nos dice que con la filosofía nos conectamos con la naturaleza y lo divino.

Aunque cada uno a su manera, tanto Jenofonte cuanto Platón parecen referir a Sócrates sus propias concepciones de la filosofía y el modo de incitar a su aprendizaje, puesto que las coincidencias que encontramos entre ellos son numerosísimas. No obstante, hay ciertas diferencias que podrían adscribirse a la independencia del pensamiento jenofontino, como él mismo advierte cuando señala la necesidad de ejercitarse en la virtud para no perder la sabiduría, separándose en este punto de la doctrina socrática.

En la invitación a la filosofía que nos presenta Platón se destacan algunos puntos que también están presentes con diversos énfasis en los otros dos autores. Entre ellos, anotemos la conexión entre la virtud y la felicidad, la necesidad de la ejercitación de la virtud y la sabiduría, y la utilidad de la filosofía en relación con las ciencias.

Por su parte, Aristóteles, aunque despegue de Sócrates la figura del sabio en favor de la figura del prudente, recoge los mismos conceptos que sus predecesores, y los desarrolla, les da un mayor alcance, o una mejor explicación. Su exhortación pone el énfasis en la necesidad o deber de filosofar, expresada con el término *‘φιλοσοφητέον’*; destaca la conexión entre sabiduría, educación y felicidad, en el sentido de que el alma a través de la educación alcanza este conocimiento, teórico y práctico que entraña el vivir bien, y que llamamos ‘sabiduría’, que nos enseña a usar bien del resto de los bienes y, en particular, a conducirnos en la vida política. Es una sabiduría que se coloca por encima de las virtudes, las cuales aparecen como un medio para alcanzar este fin. Aristóteles, por último, pone el acento en el placer que entraña el filosofar, fruto que viene aparejado a la felicidad que se propone como fin de la filosofía.

Donde Aristóteles sí parece ampliar un poco el horizonte de la filosofía respecto de las otras exhortaciones es al insistir en la conexión que la filosofía ofrece con lo divino, al ser un medio para conocerlo.

En síntesis, a pesar de sus diferencias, Jenofonte, Platón y Aristóteles están exhortándonos a una vida de cultivo de la virtud, educando nuestra alma para que nos despluguemos sapiencialmente tanto en la interioridad de

nuestro intelecto que puede mirar a toda la naturaleza y a lo divino, cuanto en la manifestación exterior a través de la ‘ἐὺπραξία’, de nuestro buen actuar tanto personal cuanto político. En el despliegue de esta filosofía (teórico-práctica) de la virtud, encontraremos la tan ansiada felicidad.

Bibliografía

Fuentes

- ARISTOTELE (2008), *I dialoghi*, a cura di M. ZANATTA, testo greco a fronte. Milano, BUR.
- ARISTOTELIS (1958), *Fragmenta selecta*, recognov. brevisque adnotatione instruxit W. D. ROSS. Wiltshire (England), Oxford University Press.
- ARISTOTELIS (1960), *Opera*, ed. I. Bekker, cur. O. GIGON. Berolini, Walter de Gruyter et socios.
- PLATONIS (1946), *Opera*, recognovit et brevisque adnotatione critica instruxit I. BURNET. Oxonii, e Typographeo Clarendoniano.
- XENOPHON (2013), *Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology*, greek-english version, trans. by E. MARCHANT, O. TODD, revised by J. HENDERSON. Cambridge, Massachusetts-London, England, Harvard University Press.

Estudios

- AMIT, N. A. (2016), “Xenophon’s Virtue Personified”: *Kentron* 32 (2016) 137-150.
- BEEKES, R. (2010), *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden-Boston, Brill.
- BERTI, E. (2004), *Aristotele. Dalla dialettica alla filosofia prima con saggi integrativi*. Milano, Bompiani.
- BOERI, M. (2020), “Filosofía, historia de la filosofía y pensamiento antiguo”: *Síntesis. Revista de Filosofía* 3/1 (2020) 78-107.
- BRISSON, L. – DORION, L.-A. (2004), “Pour une relecture des écrits socratiques de Xénophon”: *Les Études philosophiques* 69/2 (2004) 37-140.
- CHANTRAINE, P. (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Éditions Klincksieck.
- GALLAGHER, R. L. (2004), “Protreptic Aims of Plato’s *Republic*”: *AncPhil* 24 (2004) 1-27.
- HUTCHINSON, D. S. - JOHNSON, M. R. (2005), “Authenticating Aristotle’s *Protrepticus*”: *OSAPh* 39 (2005) 193-294.
- HUTCHINSON, D. S. - JOHNSON, M. R. (2014), “Protreptic Aspects of Aristotle’s *Nicomachean Ethics*”: R. POLANSKY (ed.) (2014), *The Cambridge Companion to Aristotle’s Nicomachean Ethics*. USA, Cambridge University Press, 383-409.

- KEELING, E. (2020), “Φιλοσοφῆτέον: One Must Philosophize”: G. SERMAMOGLOU-SOULMAIDI – E. KEELING (eds.) (2020), *Wisdom, Love, and Friendship in Ancient Greek Philosophy: Essays in Honor of Daniel Devereux*. Berlin - Boston, De Gruyter, 267-281.
- LIDDELL, H. G. - SCOTT, R. - JONES, H. S. (1996), *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.
- MEGINO RODRÍGUEZ, C. (2016), “Topics of Aristotle’s *Protrepticus* in Augustine of Hippo. The Transmission of Cicero and the Context of their Use”: *Traditio* 71 (2016) 1-31.
- MOORE, C. (2019), “Aristotle on *Philosophia*”: *Metaphilosophy* 50 (2019) 339-360.
- NERES DE SOUSA, L. (2013), “O ideal de *kalokagathia* em Xenofonte: uma análise dos excessos”, *Romanitas. Revista de Estudos Grecolatinos* 2 (2013) 231-245.
- RIDER, B. A. (2012), “Socrates’ Philosophical Protreptic in *Euthydemus* 278c-282d”: *AGPh* 94 (2012) 208-228.
- ROSSETTI, L. (2004), “The *Sokratikoi logoi* as a literary barrier. Toward the identification of a Standard Socrates through them”: V. KARASMANIS (ed.), *Socrates 2400 years since his death*. Athens, European Cultural Center of Delphi, 81-94.
- ROSSETTI, L. (2020), “Socrate, questo sconosciuto”: *Peitho – Examina antiqua* 1/1 (2020) 13-30.
- SEGGIARO, C. (2012), “La relación alma y cuerpo en el *Protréptico* de Aristóteles: hacia una jerarquización de las ciencias”: *Sapere Aude* 3 (2012) 176-200.
- SMITH, N. D. (2018), “A Problem in Plato’s Hagiography of Socrates”: *Athens Journal of Humanities and Arts* (2018) 81-103.
- WALKER, M. (2010), “The Utility of Contemplation in Aristotle’s *Protrepticus*”: *AncPhil* 30 (2010) 135-153.

Resumo: As exortações presentes em *Memoráveis* de Xenofonte, no *Eutidemo* de Platão e no *Protréptico* de Aristóteles convidam a uma filosofia que se caracteriza pelo cuidado da virtude, da alma educada, que alcança a sabedoria, que, embora projetada para a natureza e o divino, não é apenas teórica, mas também prático, alcançando a 'eupraxia', que se desenrola no resto das nossas artes, incluindo a política, e na companhia dos amigos, alimentados pelo exemplo de Sócrates, ou do prudente. Este 'kalokagathia' é o campo de uma vida boa a que convida a filosofia, prometendo a felicidade.

Palavras-chave: protreptico; 'kalokagathía'; virtude; sabedoria; 'eupraxía'; felicidade.

Resumen: Las exhortaciones presentes en *Recuerdos* de Jenofonte, *Eutidemo* de Platón y *Protréptico* de Aristóteles invitan a una filosofía que se caracteriza por el cuidado de la virtud, el alma educada, que alcance la sabiduría, la cual, aunque se proyecta a la naturaleza y lo divino, no es sólo teórica, sino también práctica, logrando la 'eupraxía', que se despliega en el resto de nuestras artes, incluida la política, y en compañía de los amigos, nutriéndose del ejemplo de Sócrates, o del prudente. Esta 'kalokagathía' es el campo de una vida buena al que invita la filosofía, prometiendo la felicidad.

Palabras clave: protreptico; 'kalokagathía'; virtud; sabiduría; 'eupraxía'; felicidad.

Résumé : Les exhortations présentes dans les *Mémoires* de Xénophon, dans l'*Euthydème* de Platon et dans le *Protreptique* d'Aristote invitent à une philosophie caractérisée par l'attention à la vertu et à l'âme éduquée qui rejoignent la sagesse. Celle-ci, bien que projetée vers la nature et le divin, n'est pas seulement théorique, mais aussi pratique, atteignant l' 'eupraxie'. Elle se déploie dans le reste des arts, y compris politiques, et en compagnie d'amis, nourrie par l'exemple de Socrate ou de l'homme prudent. Cette 'kalokagathie' relève du domaine de la belle vie à laquelle la philosophie invite, en promettant le bonheur.

Mots-clefs : protreptique ; 'kalokagathie' ; vertu ; sagesse ; 'eupraxie' ; bonheur.

La pérdida de la vista en las fuentes médicas y lexicográficas griegas: ἀμβλυωπία y ἀμαύρωσις

The loss of sight in Greek medical and lexicographical sources: ἀμβλυωπία and ἀμαύρωσις

DAVID PÉREZ MORO¹ (*Universidad de Valladolid — España*)

Abstract: In the following article, two conditions related to sight loss, amblyopia (ἀμβλυωπία) and amaurosis (ἀμαύρωσις), will be analysed drawing on two types of sources: medical and lexicographical. The verbs derived from these two diseases will also be studied: ἀμβλυωπέω, ἀμβλυώττω and ἀμαυρόω. The aim of the study is to determine, by means of these sources, to what extent one condition differed from the other and, additionally, to shed some light on the usage of these terms and their corresponding verbs by the ancients.

Keywords: loss of sight; amaurosis; amblyopia; history of medicine; lexicography.

1. Introducción

Etimológicamente, el término ἀμβλυωπία proviene del griego ἀμβλὺς y ὤψ. De este compuesto surgen durante la antigüedad clásica una serie de verbos, como ἀμβλυωπέω y ἀμβλυώττω, que analizaremos en próximos apartados. De acuerdo con el *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de P. Chantraine y el *Etymological Dictionary of Greek* de R. Beekes, el término ἀμβλὺς expresaba en origen el significado de *rombo* o *chato*, es decir, algo que carece de punta o filo y, por lo tanto, opuesto a ὀξύς². Este adjetivo, ἀμβλὺς, cuando se aplica a la vista, hace referencia a aquella cuya agudeza visual ha disminuido. Del mismo modo que sucedía con su significado básico, el adjetivo ὀξύς puede también aplicarse a la vista con la idea de *aguda*, motivo por el cual encon-

Texto recibido el 22.03.2022 y aceptado para publicación el 09.12.2022.

Me gustaría agradecer al profesor Alberto Alonso Guardo (Universidad de Valladolid, España) su ayuda y sus sugerencias bibliográficas; ciertamente, cualquier error presente en el artículo es únicamente mi responsabilidad. Este artículo ha sido posible gracias a la cofinanciación de la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León (España) y del Fondo Social Europeo y en el marco del proyecto nacional español “El autor bizantino III” (PID2019-105102GB-I00).

¹ david_pm29@outlook.es.

² CHANTRAINE (1968), s.v.; BEEKES (2010), s.v.

tramos términos como ὀξυπτέω u ὀξυωπής, es decir, *tener la vista aguda* y su correspondiente adjetivo. En cuanto a la segunda parte del compuesto, ὤψ, se asocia con la raíz de ὀπ-, la cual viene utilizada en el futuro y perfecto del verbo ὀράω, y hace referencia a la vista.

Los modernos diccionarios de la lengua española, es decir, el *DLE* y el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, definen la ambliopía como un defecto o imperfección del ojo sin que tenga ningún tipo de lesión orgánica³. D.M. Anderson en su *Illustrated Medical Dictionary* determina la existencia de más de una docena de tipos de ambliopía, como la ambliopía arsénica, la nocturna o la nutricional, entre otras⁴. Por lo general, esta anomalía es monocular y está causada por una incorrecta alineación de los ojos, por un defecto de refracción —sea miopía o hipermetropía— o por una privación de la vista. El desarrollo de esta afección, la ambliopía, comienza, aproximadamente, desde las seis semanas de vida hasta los seis años⁵. Según los investigadores, se pueden distinguir entre 3 y 12 tipos diferentes de ambliopía, los cuales pueden manifestarse de modo que se produzca una visión borrosa o una obstrucción de la imagen⁶.

Por otro lado, la etimología del término ἀμαύρωσις no remite específicamente a la vista, como hacía el vocablo ἀμβλυωπία. Su etimología, según P. Chantraine y el R. Beekes, remite al adjetivo ἀμαυρός, que hace referencia a aquello que es difícil de distinguir, bien por ser débil o bien por estar oscuro⁷. A partir de este adjetivo, ἀμαυρός, se documenta el sustantivo de acción ἀμαύρωσις, cuyo significado, aplicado a la vista, alude al oscurecimiento o debilitamiento de la visión. Relacionado con este sustantivo, surge el verbo ἀμαυρόω, que puede significar *oscurecer* o *debilitar*.

Los diccionarios de la lengua española definen la amaurosis como la privación total de la vista o ceguera que se produce por la lesión en alguna

³ DLE, s.v.; MOLINER (2012), s.v.

⁴ ANDERSON (2012), «amblyopia».

⁵ DAW (1998), 502-505.

⁶ No profundizamos en cada tipología de ambliopía, puesto que no es el objetivo del estudio. Para más detalle sobre ello cf. HOLMES y CLARKE (2006), 1343; MILLODOT (2008), «amblyopia».

⁷ CHANTRAINE (1968), s.v.; BEEKES (2010), s.v.

parte del sistema visual y que imposibilita la movilidad del iris⁸. En el ámbito de la medicina, D.M. Anderson define la amaurosis en un modo más preciso:

*1. blindness. 2. in a more limited sense, loss of vision in which there is no apparent lesion of the eye, such as from disease of the optic nerve, spine, or brain. Cf. amblyopia*⁹.

En esta ocasión, la primera acepción, *blindness*, es la misma a la que hacen referencia los diccionarios de lengua española y que, por lo tanto, puede producirse por algún tipo de lesión. No obstante, para D.M. Anderson por amaurosis también se puede entender, en un sentido más limitado, la pérdida de la visión sin que haya una lesión aparente, acepción relacionada con la ambliopía que definíamos en párrafos anteriores.

Sin embargo, la amaurosis no siempre se ha concebido del mismo modo, ya que en la antigüedad se entendía como una enfermedad que se producía en un momento determinado, sea o no por una lesión, y desde ese momento se acrecentaba, es decir, un proceso patológico. Sin embargo, en la actualidad no hay una tendencia clara sobre si la amaurosis debe considerarse una enfermedad en sí o un síntoma de otras enfermedades, como puedan ser la neuritis óptica o los tumores cerebrales. Asimismo, en los últimos siglos se ha descubierto un tipo de amaurosis ligada a la genética, denominada *Amaurosis congénita de Leber*, por lo que ya no se entiende únicamente como un proceso patológico, sino también como algo congénito.

En resumen, hoy en día, dentro del ámbito médico, la proximidad existente entre la ambliopía y la amaurosis no es un hecho puntual, sino que se encuentra generalizada. Sin embargo, en los testimonios lexicográficos y médicos de la antigüedad estos dos términos, ambliopía y amaurosis, eran completamente diversos el uno del otro.

2. Historia premédica de la pérdida de la visión

A pesar de que los términos ἀμβλυωπία y ἀμαύρωσις se documentan por primera vez a finales de época arcaica o principios de la clásica, son numerosas las referencias al debilitamiento o pérdida de la vista desde los poemas homéricos¹⁰. Estas referencias se llevan a cabo mediante numerosos términos

⁸ DLE, s.v.; MOLINER (2012), s.v.

⁹ ANDERSON (2012), s.v.

¹⁰ Cf. TROMPOUKIS y KOURKOUTAS (2007).

comunes utilizados con un sentido figurado, como ἀχλὺς [*niebla*] (*Il.*, 15.668), σκότος [*oscuridad*] (*Il.*, 4.526), νύξ [*noche*] (*Il.*, 5.310), pero también con referencias a defectos visuales, con términos como παραβλώψ [*bizco*] (*Il.*, 9.503)¹¹.

Homero, del mismo modo que los autores posteriores, no determina que el debilitamiento o la pérdida de la visión sea un problema que afecte únicamente a niños, sino también a una persona adulta o anciana. Esto se observa en la propia *Iliada* (22.25), donde se señala: *el anciano Príamo fue el primero en verlo con sus ojos*. En cuanto a este verso, un escolio recoge la siguiente explicación: *pues el afecto al hijo elimina la pérdida de la visión [ἀμβλυνωπίαν] del anciano*¹².

Por otro lado, el poeta caracteriza a la persona que posee un sentido de la vista reducida o nulo como *ciega*, con el adjetivo τυφλός (*Il.*, 6.139), o *impedida*, mediante el adjetivo πηρός (*Il.*, 2.599).¹³ Estas pérdidas de la visión en los poemas homéricos, por lo general, vienen producidas por los dioses. Un ejemplo de ello se encuentra en *Il.*, 20.321, donde Poseidón decide nublar la vista de Aquiles. Esta pérdida de la vista es algo temporal, pues unos versos más adelante, en *Il.*, 20.344, Poseidón le devuelve la vista. Este no es el único ejemplo en el que los dioses interfieren en la visión de los mortales, ya que Atenea le dijo las siguientes palabras a Diomedes en *Il.*, 5.127-128:

*También te he quitado de los ojos la niebla [ἀχλύν] que los tapaba,
para que distingas bien lo mismo a un dios que a un hombre*¹⁴.

A lo largo de la literatura, la relación entre esta diosa, Atenea, y la sanación de la vista ha sido muy estrecha y, como prueba de ello, algunos de sus epítetos están relacionados con la sanación. Por ejemplo, Plutarco la llama Ὀπιλίτις u Ὀπιλλέτις o Pausanias, en cambio, Ὀφθαλμιτις¹⁵. Esta relación entre medicina y divinidades no se limita a Atenea, pues otro de los dioses que goza de gran presencia en el mundo médico es Apolo, a quien tiempo

¹¹ Cf. FRONIMOPOULOS y LASCARATOS (1990).

¹² *Scholia exegetica*, 22.25.

¹³ Debemos tener presente que la propia tradición literaria griega describe a Homero como el poeta ciego de Quíos, como demuestra, por ejemplo, el Himno homérico a Apolo. Cf. *H.Hom.Ap.*, 172.

¹⁴ Traducción de CRESPO GÜEMES (2010), 116.

¹⁵ Plut., *Lyc.*, 227.B.4; Plut. *Lyc.*, 11.4.5; Paus., 3.18.2.2 y 3.18.2.2.

después le dedicarían el juramento hipocrático¹⁶, y algunos de sus descendientes, como Asclepios o Macaón¹⁷. Por citar algún ejemplo, Aristófanes, comediógrafo de mediados de los siglos V-IV a.C., en su obra *Las aves*, describe a Apolo como un *médico capaz de curar los ojos*:

*Que para escarmiento los cuervos les arranquen los ojos a las yuntas de bueyes con las que aran el campo y a su ganado; y que luego Apolo los cure, que para eso es médico: sacará un buen sueldo*¹⁸.

En lo relativo al término ἀμβλυωπία, se documenta por primera vez en época clásica y, más concretamente, en el diálogo entre Sócrates e Hipias de Élida, un sofista que gozaba de gran popularidad en su época, que recoge Platón (*HipMen.*, 374d):

—Sóc. ¿Y qué, la ambliopía no es un defecto de los ojos? —Hip. Sí. —Sóc. ¿Qué ojos querrías tú poseer y tener contigo, aquellos con los que voluntariamente ves borroso y con estrabismo, o los ojos con los que esto sucede de manera forzosa¹⁹?

Este documento es uno de los pocos testimonios del término fuera de la literatura médica. Algo completamente diferente sucede con el término ἀμαύρωσις, el cual comienza a utilizarse en época clásica con la idea de *oscurecimiento*, bien aplicado a la mente, como se observa en Aristóteles, o bien aplicado a la vista, como se ve en Hipócrates²⁰. A diferencia de lo que se ha visto con el término ἀμβλυωπία, el uso del vocablo ἀμαύρωσις se extiende tanto en la literatura técnica médica como en aquella literatura narrativa o epistolar, como se documenta en Flavio Josefo o Clemente de Roma²¹.

¹⁶ Hp., *Jusj.*, 1.

¹⁷ Son numerosos los estudios sobre Asclepio y la medicina entre los que destacamos HART (1965), 232-236; PAVLOVSKY (2009), 109-112; LIMNEOS et al. (2020), 2177-2183.

¹⁸ Ar., *Av.*, 582-584. Traducción de GIL FERNÁNDEZ (2007), 385.

¹⁹ Sobre la traducción del término ἀμβλυωπία hay discrepancia entre autores. Algunos, como R.E. Allen, optan por traducirlo como *dull sight*, es decir, *vista apagada*, mientras que otros, como Calonge Ruiz, Lledó Íñigo y García Gual, como *miopía*. Cf. ALLEN (1996), 43 y CALONGE RUIZ, LLEDÓ ÍÑIGO y GARCÍA GUAL (1985), 392.

²⁰ Aristot., *An.*, 408b; Hp., *Coac.*, 221.

²¹ Fl., *AJ*, 9.57.7; Cl., *CorintIII*, 1.6.4.

3. Ambliopía y amaurosis en la lexicografía antigua

A pesar de que no son muchos los testimonios dentro de los léxicos y diccionarios bizantinos que nos definan los términos ἀμβλυωπία y ἀμαύρωσις, a lo largo del siguiente apartado trataremos de determinar qué entendían los lexicógrafos por estos términos.

El primero de los autores que emplea el término ἀμβλυωπία es Hesiquio de Alejandría, autor del siglo V d.C. que compuso un léxico de palabras raras. El léxico está constituido por un conjunto de palabras y frases ordenadas alfabéticamente y citadas del mismo modo que aparecía en el texto original. En su léxico el término ἀμβλυωπία no cuenta con una entrada propia, pero se utiliza al hilo del término ἀχλύς, es decir, *niebla*: ἀχλύς: *sedimento delicado en los ojos, bruma, oscuridad, ambliopía*²². A partir de este fragmento se puede indicar que la ambliopía era entendida entre los lexicógrafos no solo como la pérdida parcial de la vista, sino también total.

Esta misma idea se transmitirá por otros lexicógrafos de la antigüedad, como Focio, patriarca de Constantinopla del siglo IX, quien elabora, entre otras muchas obras, un léxico. La mayoría de las entradas de su obra están compuestas únicamente por el lema y una o dos palabras que la definan. En la correspondiente entrada de ἀχλύς, el patriarca, además de ὀμίχλη [*bruma*], σκότος [*oscuridad*] y ἀμβλυωπία [*ambliopía*], emplea el término ζόφος [*oscuridad*], el cual refuerza la idea de pérdida total de la vista.

Una definición más precisa encontramos en el diccionario de este mismo siglo IX, el *Etymologicum Parvum* (A.56), que define el término ἀμβλυωπία de la siguiente forma:

*Ambliopía: viene de ἀμβλυωπός [ambliope]. Esto viene de ἄμβλον, que significa débil, y de ὤψ, ὠπός [ojo]; como si fuera el que no tiene un rostro genuino, sino débil*²³.

De acuerdo con este diccionario, el término ἀμβλυωπία no hacía referencia a la pérdida total de la vista, sino únicamente a la pérdida parcial, la cual viene descrita como un debilitamiento de la visión.

²² Hsch., A.8887.

²³ Otros léxicos bizantinos, como el *Etymologicum Gudianum* o el *Etymologicum Magnum* utilizan el término φῶς en lugar de πρῶσωπον, es decir, *como si fuera el que no tiene una luz genuina, sino débil*. Cf. *Et.Gud.*, A.109.15; *EM*, 80.1.

Del mismo modo, otras fuentes, como el diccionario del siglo X de la *Suda* (A.1527) o el léxico del siglo XIII de Pseudo-Zonaras (A.141.31), recogen una definición mucho más escueta, pero igualmente concisa: *ambliopía: el que ve débilmente*. Estas fuentes lexicográficas coinciden con el *Etymologicum Parvum* al describir la afección como un debilitamiento de la vista y, por lo tanto, discrepando de lexicógrafos como Hesiquio o Focio.

El término ἀμαύρωσις, a diferencia de ἀμβλυωπία, no viene definido en ningún léxico ni diccionario bizantino. En la práctica totalidad de las fuentes el término viene utilizado con la idea de oscurecimiento o debilitamiento, pero ni tan siquiera de la visión, sino producido por un dios. Esta ausencia dentro de la tradición lexicográfica se debe al hecho de que, por un lado, su uso debía de estar generalizado tanto dentro de la literatura técnica como de la literatura narrativa y, por el otro, al hecho de que no planteaba dificultades desde el punto de vista semántico, sino que era fácilmente comprensible.

Además de estos dos términos, ἀμαύρωσις y ἀμβλυωπία, la idea de la pérdida de la vista en griego antiguo viene expresada mediante una gran cantidad de verbos, como βαρυωπέω, δυσωπέω o μυωπάζω²⁴. Sin embargo, una vez analizadas las dos afecciones, la ambliopía y la amaurosis, conviene estudiar desde el punto de vista semántico y lexicográfico sus verbos derivados, es decir, ἀμβλυωπέω, ἀμβλυώττω y ἀμαυρόω, y ver hasta qué punto expresaban las mismas ideas²⁵.

Por un lado, el verbo ἀμβλυωπέω viene definido en LSJ como *to be dim-sighted*, una forma un tanto ambigua, ya que el término *dim* en inglés puede hacer referencia a algo débil, pero también a algo oscuro²⁶. Las correspondientes entradas de los diccionarios de Bailly y Montanari, en cambio, son más precisas al definirlo como *avoir la vue affaiblie ou faible*, en el primer caso,

²⁴ Interesante es el estudio de D. Tsiliverdis sobre los términos ἀμβλυωγμός y ἀμβλυωσμός derivados de uno de los verbos que comentaremos en este apartado, ἀμβλυώττω. Cf. TSILIVERDIS (1999), 559-577.

²⁵ Se documentan también los verbos ἀμβλυώπτω, ἀμβλυωπιάζω y ἀμαυρίσκω, sin embargo, su uso es muy limitado, por lo que no disponemos de datos suficientes para determinar sus respectivos usos y valores semánticos.

²⁶ LSJ, s.v.

y *avere la vista corta, debole o indebolita*, en el segundo²⁷. Estos últimos diccionarios no hablan en ningún momento de oscurecimiento de la vista, sino simplemente de debilitamiento, es decir, expresando el mismo valor que el sustantivo ἀμβλυωπία. La tradición lexicográfica, sin embargo, parece apoyar la hipótesis recogida por LSJ e indica que este verbo no solo expresaría el debilitamiento de la vista, sino también su oscurecimiento.

En primer lugar, el lexicógrafo Hesiquio establece una equivalencia entre el verbo ἀμβλυωπέω y τυφλώττω, es decir, *ser ciego*²⁸. Este último verbo, cuyo origen se remonta al adjetivo τυφλός, está estrechamente relacionado con la amaurosis y, por lo tanto, con la ceguera, lo cual implica una visión oscura²⁹. Los comentaristas van un paso más adelante en las *Nubes* de Aristófanes (23-24), donde se dice: *infeliz de mí, antes me hubiera extirpado [ἐξεκόπην] un ojo con una piedra*. Mediante el verbo ἐκκόπτω Aristófanes indica la extracción del propio ojo de su lugar, lo cual conlleva el cese de la visión. Sin embargo, si el ojo no sale de la órbita, aunque haya lesión del ojo, se indica con el verbo ἀνακόπτω, el cual es equivalente a ἀμβλυωπέω:

*“Fui golpeado [ἀνεκόπην] en el ojo”, cuando tengas la vista débil [ἀμβλυωπή];
“fui extirpado [ἐξεκόπην]”, en cambio, cuando el ojo sale plenamente de su órbita³⁰.*

Nuevamente Hesiquio, en otra entrada (Γ.604), establece una equivalencia entre el verbo ἀμβλυωπέω y γλαυκίζω. Este verbo, relacionado con el adjetivo γλαυκός, indica que algo, en este contexto los ojos, son de color azul o, como parece más verosímil, grisáceos. Este color de ojos hace pensar en la descripción de un ojo en el momento en que las cataratas se encuentran en un estadio avanzado y, por lo tanto, la visión es nula o prácticamente. Esta idea coincide con uno de los factores que producen la ambliopía, de la que nos hablan los médicos antiguos, es decir, la edad.

²⁷ BAILLY, s.v.; MONTANARI, s.v.

²⁸ Hsch., A.3508. Este testimonio se utiliza para establecer la acepción *ser ciego* en el DGE, «ἀμβλυωπέω».

²⁹ Parece apropiado hacer una breve aclaración semántica de dos verbos próximos, τυφλώττω y τυφλώω. Mientras que el primero significa *ser ciego*, τυφλώω, en cambio, significa *cegar*. La tradición lexicográfica antigua no documenta ninguna equivalencia entre este segundo verbo y ἀμβλυωπέω.

³⁰ *Scholia Ar.Nu.*, 24b beta.

Por último, los escolios a la *Haliéutica* de Opiano conservan un testimonio (4.504), en el que se nos habla de los atunes jóvenes (en griego πηλαμύς) y del porqué de su nombre. En este testimonio su autor señala que el nombre del atún joven proviene del sustantivo πηλός, *lodo*, y del verbo μύω, *cerrar los ojos*. Además de hablar del origen del término πηλαμύς, el cual no es del todo correcto, establece una equivalencia entre el verbo μύω, es decir, *cerrar los ojos*, y ἀμβλυωπέω³¹.

Por otro lado, el verbo ἀμβλυώσσω (o en su variante ἀμβλυώττω) viene definido en los modernos diccionarios, como LSJ, DGE y los diccionarios de Bailly y Montanari, como *tener la vista débil*³². Sin embargo, LSJ va un paso más allá en su explicación al añadir *to be short-sighted*, es decir, *ser corto de vista* o, lo que es lo mismo si se atribuye a una persona, *ser miope*.

Uno de los primeros testimonios dentro de la tradición lexicográfica se documenta en Hesiquio (A.3509), quien, de igual forma que con ἀμβλυωπέω, establece una equivalencia entre ἀμβλυώττω y τυφλώττω. Esta equivalencia de verbos se documenta en numerosas obras posteriores, como el ya citado léxico de Focio. En el siglo IX se compone el diccionario *Etymologicum Genuinum*, donde se recoge un testimonio (A.610), en el que se confirma que el verbo ἀμβλυώττω, al igual que los modernos diccionarios griegos, expresaba la debilidad de la vista: ἀμβλυώττειν: *significa no tener la vista aguda en dialecto ático*. Otro testimonio de este mismo diccionario (Λ.90) establece una equivalencia entre el verbo λημάω y el verbo ἀμβλυώττω y señala que una de las causas de la vista borrosa puede ser la presencia de legañas en el ojo.

Λημῶ: significa tener la vista débil [ἀμβλυώττω], pues se dice que la legaña es lo blanco y sólido que se acumula en los ojos y que hace que veas borroso.

Esta no es la única equivalencia del verbo ἀμβλυώττω presente dentro de la tradición lexicográfica, pues hay fuentes, como el diccionario *Etymologicum Magnum* (234.16) del siglo XII, que indican una proximidad con el verbo γλαυκίζω. De acuerdo con estas dos equivalencias, podemos pensar que el verbo ἀμβλυώττω expresaba, además de la idea de ver borroso o débil,

³¹ No está demostrado si el término πηλαμύς proviene de un sustrato lingüístico anterior al griego o es un compuesto del sustantivo πηλός, como decía el testimonio, y ἀμύς, es decir, *tortuga*. Cf. CHANTRAINE (1968), s.v.

³² BAILLY, s.v.; DGE, s.v.; LSJ, s.v.; MONTANARI, s.v.

la ceguera que sufría una persona con glaucoma, del mismo modo que sucedía con ἀμβλυπέω.

Entonces, ¿había algún tipo de diferencia entre los verbos ἀμβλυώττω y ἀμβλυωπέω? Desde el punto semántico, estos dos verbos eran sinónimos al indicar la debilidad de la vista que puede llegar a la ceguera total, en algunos casos producida por glaucoma. Es este el motivo por el que el léxico de Moeris (A.50), compuesto entre los siglos II y III d.C., establece una equivalencia entre uno y otro verbo. Este testimonio únicamente señala que, mientras que el verbo ἀμβλυώττω se utilizaba en un registro elevado de la lengua griega, el verbo ἀμβλυωπέω se utilizaba de forma más generalizada y, por lo tanto, en un registro más estandarizado. Con el paso de los siglos esta similitud semántica y su diferencia de registro se mantuvo y esto se documenta en testimonios como el *Etymologicum Genuinum* (A.610) y el *Etymologicum Symeonis* (1.388), diccionarios de los siglos IX y XII respectivamente. Mientras que, como veíamos con anterioridad, el primero de los diccionarios, *Etymologicum Genuinum*, introduce el adverbio ἀττικῶς, es decir, *en dialecto ático*, el segundo diccionario, *Etymologicum Symeonis*, omite completamente este o cualquier otro adverbio similar a este.

Sin embargo, esta no era la única diferencia entre los verbos ἀμβλυώττω y ἀμβλυωπέω. Por un lado, el verbo ἀμβλυωπέω expresaba la idea de la pérdida de la visión mediante daño físico, como señalaba el comentarista de Aristófanes, valor ausente en los testimonios relativos al verbo ἀμβλυώττω. Por otro lado, el verbo ἀμβλυώττω, según los diferentes testimonios, podía hacer referencia a la pérdida de la visión como consecuencia de legañas o, aunque de forma más puntual, del cierre voluntario de los ojos.

Por último, el verbo ἀμαυρόω es semánticamente más amplio, motivo por el que viene definido en LSJ como *make dim, faint, or obscure*, aunque también *render invisible* o, aplicado a la vista, *blind*³³. Es precisamente este último valor el que nos interesa en este contexto, un significado que coincide con el sustantivo y afección previamente explicada, ἀμαύρωσις. Dentro de la tradición lexicográfica, Apolonio el sofista, autor del siglo I-II d.C., quien compuso un léxico de términos homéricos, establece una equivalencia (4.138.3) entre el

³³ LSJ, s.v.

verbo ἀμαυρόω y ἀμέρδω, es decir, *dañar* o *privar*. El autor introduce, además, el ejemplo que está comentando, por lo que podemos saber que hacía referencia a un daño en los ojos producido por el resplandor del sol en los cascos y escudos de bronce. Una idea similar, aunque sin ejemplos, se busca expresar en el léxico de Hesiquio (A.3486 y A.3488), donde se establece equivalencias entre el verbo ἀμαυρόω, por un lado, con μαραίνω, es decir, *apagar*, y, por otro, con σκοτόω, *cegar*; aunque con este último las fuentes lexicográficas no establecen numerosas equivalencias. Esta idea se confirma al observar la entrada en el diccionario de griego medieval de E. Kriaras, que señala que el verbo ἀμαυρόω significaba *destruir* o *debilitar*³⁴.

4. Ambliopía y amaurosis en la antigüedad médica

A diferencia de la tradición lexicográfica, en la que la descripción de la ambliopía y amaurosis era mínima o, en el caso de esta última, nula, en la literatura técnica estos términos han sido ampliamente utilizados por numerosos autores. A lo largo del siguiente apartado analizaremos de qué modo definen estos términos los médicos de la antigüedad y, cuando convenga, analizaremos qué factores podían producir estas afecciones y qué tratamiento proponen.

A principios del siglo V a.C. Hipócrates utiliza el término ἀμβλυωπία en su obra *Aforismos*³⁵. El médico utiliza este término para referirse a un tipo de afección que se observa en lo que aparentemente son ojos sanos, lo cual no solo produce la falta de la visión, sino que puede volverse crónico en personas de avanzada edad. Sin embargo, mediante este término se designaría cualquier tipo de afección o problema que implique una pérdida de visión. Hipócrates presenta en sus obras esta pérdida parcial de visión, recogida mediante diferentes verbos, junto a otros síntomas, como la rojez en los ojos (*Prorrh.*, 2.30.2), el dolor de la zona de los ojos (*Morb.*, 2.15.4) y congestión y secreción nasal (*Morb.*, 2.19.5). Asimismo, para el médico la ambliopía está estrechamente relacionada con el flujo de flema que se desplaza desde el cerebro a través de las venas del ojo y, como consecuencia, la visión se vuelve borrosa y los objetos no son claramente visibles³⁶.

³⁴ KRIARAS, «ἀμαυρώνω».

³⁵ Hp., *Apho.*, 3.31.4.

³⁶ LASCARATOS y MARKETOS (1988a), 36.

En lo referente al término ἀμαύρωσις, Hipócrates no proporciona demasiada información, ya que en la práctica totalidad de los testimonios, el término se acompaña del sustantivo ὄμμα, es decir, literalmente *oscurecimiento de los ojos*. Por todo esto, se puede concluir que en Hipócrates el término no se refiere a la afección, sino únicamente, como indicábamos con anterioridad, al oscurecimiento, en este caso, de la visión, en un modo genérico.

Ya en el siglo II d.C. Galeno proporciona en sus obras una gran información sobre la anatomía y fisiología del ojo³⁷. De toda esta información, podemos destacar su división del ojo en cuatro capas (córnea con la esclerótica, úvea, retina y conjuntiva) y la información sobre 7 de los 12 nervios cerebrales. Sin embargo, en sus obras no hay como tal una definición de la ambliopía, aunque proporciona cierta información sobre esta afección. El médico señala que un daño en el sentido de la vista puede producir desde una mala visión hasta la ceguera pasando por la ambliopía³⁸. A partir de esta jerarquización terminológica se deduce que para Galeno la ambliopía era una afección causada por la lesión del sentido de la vista, que se situaba entre una mala visión y la ceguera, es decir, lo que entenderíamos como una pérdida parcial de la visión. Según Galeno, quien está familiarizado con un gran número de enfermedades oculares y sus respectivos medicamentos, el colirio indio era preventivo para las enfermedades oculares y era eficaz para la ambliopía³⁹. En cambio, para este autor, esta afección puede producirse por el uso de colirios hechos a partir de la amapola del opio. Sin embargo, no siempre relaciona esta afección con usos incorrectos de colirios medicinales, sino que también establece, como Hipócrates, la edad como un factor determinante para el desarrollo de la ambliopía, siendo la vejez un periodo crucial⁴⁰.

En cuanto al término ἀμαύρωσις, se comienza a utilizar en las obras de Galeno como un término técnico que hace referencia al oscurecimiento del órgano visual⁴¹. Sin embargo, en muchos de los testimonios mantiene una construcción similar a la indicada en la obra de Hipócrates, es decir, junto al

³⁷ LASCARATOS y MARKETOS (1988b), 158.

³⁸ Gal., *sympt.*, 7.56.9-12.

³⁹ Gal., *comp.*, 12.533.3-6 y 12.780.18-781.1.

⁴⁰ Gal., *plac.Hp.*, 8.33.1-5.

⁴¹ Gal., *prorrh.*, 16.609.10.

término ὄμμα, o bien con términos similares, como ὀφθαλμός o αἰσθητικὴ δύναμις. Del mismo modo que sucedía con la ambliopía, establece un remedio para la cura no solo de esta afección, sino también de las cataratas. De acuerdo con el médico, para curar la amaurosis y las cataratas, en un estadio inicial, era necesario elaborar un fármaco a partir de bilis de buitre con zumo de marrubio, una planta originaria del mediterráneo, y miel ática⁴².

Sin embargo, el uso técnico del término ἀμαύρωσις no eliminó por completo el significado genérico que este tenía hasta la fecha. Por ejemplo, Plutarco (*Sap.*, 149a), autor de finales del siglo I d.C. en su obra *Banquete de los siete sabios* indica lo siguiente:

Entonces —dijo Tales—, ¿así como los egipcios dicen que los astros según ocupen un lugar muy alto o uno muy bajo en sus revoluciones se hacen mejores o peores de lo que ellos eran antes, del mismo modo tú también temes que el oscurecimiento [ἀμαύρωσις] o una situación de inferioridad se producirán a causa del lugar que te asignaron⁴³?

Este testimonio permite diferenciar dos usos contemporáneos del término ἀμαύρωσις, uno genérico, entendido como *oscurecimiento*, y otro técnico, que hace relación a la afección del órgano visual.

A pesar de la información proporcionada por Hipócrates y Galeno, debemos esperar hasta mediados del siglo IV para encontrar las primeras definiciones técnicas de ἀμβλυωπία y ἀμαύρωσις. Oribasio de Pérgamo, médico personal de Juliano el Apóstata, compuso una gran obra, *Συναγωγὰ ἰατρικαὶ* o *Collectiones medicae*, que se trataba de una recopilación de antiguos médicos griegos en 70 libros, de los cuales han llegado hasta nosotros únicamente 25⁴⁴. Además, él mismo elaboró un resumen de esta obra, *Sinopsis a su hijo Eustacio*, en nueve libros. Dentro de esta sinopsis, Oribasio (*Syn.*, 8.50.1-2) dedica un capítulo a definir la amaurosis y a indicar en qué se diferencia con respecto a la ambliopía.

La amaurosis es la pérdida completa de la visión sin padecimientos visibles en el ojo. La ambliopía, en cambio, es un debilitamiento [ἀμυδρότης] de la visión por una causa no clara.

⁴² Gal., *comp.*, 12.801.11-13.

⁴³ Traducción de MORALES OTAL y GARCÍA LÓPEZ (1986), 226.

⁴⁴ Cf. CASTIGLIONI (1935), s.v.; LAÍN ENTRALGO (1978), 151.

De acuerdo con el testimonio del médico, mientras que la amaurosis implicaba una pérdida total de la vista, la ambliopía suponía un debilitamiento de la visión por causas desconocidas. El uso del término ἀμυδρότης por parte del autor nos detalla que el debilitamiento o la pérdida parcial de la vista, que nos habían transmitido los médicos de siglos anteriores, no implicaban un oscurecimiento de la visión, sino que la imagen no se distinguía con claridad, es decir, que se volvía borrosa, de acuerdo con la etimología de la palabra. Este pasaje fue de gran importancia entre los médicos del siglo VI, como Aecio de Amida, y del siglo VII, como Pablo de Egina, sobre los que hablaremos a continuación⁴⁵. Asimismo, la definición proporcionada por Oribasio en el siglo IV encaja, como se veía en la introducción, con aquella que aportan los modernos diccionarios españoles y con la explicación recogida por D.M. Anderson en su primera acepción. Sin embargo, estas no fueron las únicas afecciones referentes al ojo de las que habla Oribasio, sino que menciona hasta otras 15, entre las que podemos destacar la miopía, el estrabismo o el glaucoma⁴⁶.

En el siglo VI encontramos la figura de Aecio de Amida, uno de los médicos más importantes del periodo bizantino⁴⁷. Este autor se formó en Alejandría y desempeñó su labor como médico personal del emperador Justiniano I (527-565)⁴⁸. Su obra, titulada *Dieciséis libros médicos*, contiene una selección detallada de pasajes de autores médicos anteriores a él junto con sus propios comentarios. A lo largo de su obra Aecio nos habla de más de 60 afecciones relacionadas con los ojos y que J. Lascaratos y S. Marketos han dividido en los siguientes siete grupos: párpados, córnea, esclerótica, alteraciones de la visión, pupila y lente, inflamación del lagrimal, traumas y quemaduras y temática variada⁴⁹. Dentro del cuarto grupo, alteraciones de la visión, Aecio continúa con la definición que sus antecesores habían dado tanto de la ambliopía como de la amaurosis. A diferencia de Galeno u Oribasio, Aecio (VII, 49.4-50.9) no nos proporciona una etiología completa de ninguna de las dos afecciones.

⁴⁵ Aët., VII, 49.2 y 50.1-2; Paul.Aeg., 3.22.31.1-4.

⁴⁶ Para un esquema de todas ellas cf. LASCARATOS y MARKETOS (1988b), 161.

⁴⁷ Cf. LAÍN ENTRALGO (1978), 151-152.

⁴⁸ LASCARATOS, TSIROU y FRONIMOMPOULOS (1990), 37.

⁴⁹ Cf. LASCARATOS y MARKETOS (1988b), 159.

La ambliopía se produce también en personas afligidas por una larga enfermedad así como después de un duelo extremo. [...] La causa [de la amaurosis] que se produce de forma brusca es la obstrucción del nervio óptico, cuando fluidos espesos y viscosos caen en él de forma repentina, o una parálisis de su nervio.

A partir del pasaje del médico, la ambliopía puede producirse como consecuencia de un exceso de lacrimación, la cual asocia a la aflicción producida por una enfermedad o por un duelo o también por la presencia de legañas en el ojo. Además de estas causas, Aecio indica unas líneas más adelante que la ambliopía puede deberse también a enfermedades crónicas y es más frecuente en personas mayores. La amaurosis, en cambio, parece producirse por una obstrucción o parálisis del nervio óptico producido por la caída de fluidos en el globo ocular.

En el siglo VII destaca la figura de Pablo de Egina, médico y cirujano alejandrino. Su obra, titulada *Epitomae medicae libri septem*, constituye uno de los compendios más importantes, donde se reúne todo el conocimiento occidental sobre las artes médicas⁵⁰. Esta obra se basa principalmente en las obras de médicos ya comentados, como Galeno, Oribasio y Aecio, e influyó en gran medida en la práctica médica de los árabes, quien lo consideraban entre los médicos griegos más autorizados.

La amaurosis es el completo obstáculo, principalmente, de la vista sin que haya una lesión visible en torno al ojo; la ambliopía, en cambio, es un debilitamiento de la vista producido por una causa incierta. La terapia normalmente conveniente es la mencionada en los derrames, concretamente, el vaciado de la sangre del lagrimal, la aplicación de resinas aromáticas a lo largo de los cortes y frotos de las partes de abajo⁵¹.

Mediante este texto Pablo de Egina nos confirma las definiciones de los autores precedentes. Asimismo, incide sobre dos elementos tanto de la amaurosis como de la ambliopía. En primer lugar, que en ninguna de las dos se observa un daño externo del ojo. En segundo lugar, mientras que la ambliopía implica un debilitamiento de la visión, la amaurosis produce una ceguera total de la visión. Asimismo, Pablo de Egina nos presenta un tratamiento diverso al colirio indio de Galeno. El tratamiento adecuado para el médico

⁵⁰ Cf. CIBIS (1975), 54; LASCARATOS y MARKETOS (1988b), 162; LOUDON y SIMONSZ (2005), 94.

⁵¹ Paul.Aeg., 3.22.31.

bizantino se basa en la realización de una sangría en el lagrimal y posterior aplicación de resinas en el lugar del corte⁵².

Esta clara distinción entre ἀμβλυωπία y ἀμαύρωσις se mantuvo durante todo el periodo bizantino y esto se puede observar en autores como Miguel Pselo, quien se ocupó de diferentes disciplinas como la filosofía, historia o medicina. Sobre esta última disciplina, Pselo compone una serie de poemas, de los cuales han llegado hasta nosotros 92. Dentro del poema noveno, el autor bizantino aborda numerosas afecciones relacionadas con la vista, entre las que encontramos las tratadas en el presente estudio: *se entiende que la amaurosis es un pequeño oscurecimiento; / la ambliopía, en cambio, es una confusión [σύγχυσιν] de la vista*⁵³.

Además de confirmar la distinción entre una y otra afección, Pselo emplea el término σύγχυσις, que, aunque hemos traducido como *confusión*, hacía referencia a la acción de juntar dos elementos mezclándolos. Esta idea coincidía con la expresada por autores precedentes, como Hipócrates, Oribasio de Pérgamo o Pablo de Egina.

5. Conclusiones

Los términos de ἀμβλυωπία y ἀμαύρωσις, a pesar del uso indiferenciado dentro de la moderna medicina, como se veía en la referencia inicial de D.M. Anderson, constituían dos afecciones diversas en las fuentes técnicas y lexicográficas de la antigüedad griega. Aunque es cierto que tanto uno como otro, etimológicamente, expresaban la idea de debilidad, valor presente en los verbos derivados, mientras que en la ἀμβλυωπία la debilidad era parcial, la cual producía falta de enfoque o una vista borrosa, en la ἀμαύρωσις, en cambio, era una debilidad total, la cual ocasionaba la ceguera. Asimismo, dentro del ámbito de la medicina antigua, los dos términos hacían referencia a un tipo de afección que implicaba la pérdida de la visión sin que hubiera, por lo general, lesiones orgánicas, aunque con una sintomatología diversa. A continua-

⁵² El médico bizantino no da más detalles sobre el motivo por el que se debería realizar una sangría en el lagrimal. No obstante, equivalencias en los léxicos entre los verbos λημάω, *tener legañas*, y ἀμβλυότω hacen pensar en que la presencia de legañas en el ojo podía obstruir el conducto lagrimal y ocasionar una pérdida de visión.

⁵³ Ps., *poem.*, 9.910-911.

ción, presentamos un esquema diacrónico de las definiciones de los términos ἀμβλυωπία y ἀμβλυωπία, el campo en el que se utilizaba y, en los casos médicos, su correspondiente cuadro médico, según las fuentes antiguas:

ἀμβλυωπία:

1. ÉP. CLÁSICA: (*méd.*) afección que se observa en lo que aparentemente son ojos sanos y produce la pérdida parcial de visión, pudiéndose volver crónico en los ancianos.

A. Sintomatología: pérdida de visión, rojez en los ojos, dolor de la zona de los ojos y congestión y secreción nasal.

B. Etiología: flujo de flema desde el cerebro a través de las venas del ojo.

C. Tratamiento: no se determina.

2. ÉP. IMPERIAL/BIZANTINA: (*méd.*) afección que se observa en lo que aparentemente son ojos sanos, aunque con el sentido de la vista dañado, y produce un debilitamiento o una pérdida parcial de la vista.

A. Sintomatología: debilitamiento o pérdida parcial de visión.

B. Etiología: colirio de amapola del opio, exceso de lacrimación o de legañas, efectos colaterales producidos por enfermedades crónicas.

C. Tratamiento: colirio indio, sangría del lagrimal y poste-rrior aplicación de resinas aromáticas.

ἀμαύρωσις:

1. ÉP. CLÁSICA: (*gen.*) oscurecimiento o debilitamiento de un elemento, como puede ser la mente o la vista.

2. ÉP. IMPERIAL/BIZANTINA:

I. (*gen.*) oscurecimiento o debilitamiento de un elemento, como puede ser la mente o la vista.

II. (*méd.*) afección que se observa en lo que aparentemente son ojos sanos y produce la pérdida total de visión (generalmente junto a «ὄμμα», «ὀφθαλμός» o «αἰσθητικὴ δύναμις»).

A. Sintomatología: oscurecimiento de la vista.

B. Etiología: obstrucción o parálisis del nervio óptico.

C. Tratamiento: [en estadio inicial] Fármaco a partir de bilis de buitre con zumo de marrubio (una planta originaria del mediterráneo) y miel ática.

Los verbos derivados de los sustantivos, ἀμβλυώττω, ἀμβλυωπέω y ἀμαυρώω, comparten el valor originario del sustantivo correspondiente, es

decir, *debilidad* y, en el caso del último verbo, además, *oscurecimiento*. Sin embargo, estos no son los únicos valores que estos verbos podían expresar, sino que también denotaban valores diferentes al de la afección.

En primer lugar, de acuerdo con los testimonios documentados, el verbo ἀμβλυωπέω no solo expresaba el debilitamiento de la visión de alguien, sino también pérdida total de la misma. Esta pérdida, en ocasiones relacionada con el glaucoma, puede producirse como consecuencia de la edad, sin que, por lo tanto, se produzca una lesión apreciable del órgano. Sin embargo, este verbo también se puede utilizar en contextos en los que, a diferencia de lo que sucedía con su sustantivo ἀμβλυωπία, se produzca un daño físico del globo ocular. Como se ha visto en el último testimonio recogido, el verbo también podía expresar la idea de ver oscuro como consecuencia del cierre de los ojos, sin embargo, este uso es casi excepcional. La semántica no es el único rasgo que caracteriza a este verbo, sino que es necesario tener presente el registro en el que se utilizaba, ya que este verbo se documenta, principalmente, en obras escritas en un griego más común, es decir, un griego estandarizado.

En segundo lugar, el verbo ἀμβλυώττω, según los testimonios, coincide con el verbo ἀμβλυωπέω en expresar la pérdida de la vista, fuera parcial o total, que se produce, en general, por ceguera o, más particularmente, por un glaucoma. Sin embargo, estas no son las únicas consecuencias de esta pérdida de la visión, sino que también se puede producir por la presencia de legañas. Este verbo, a diferencia de ἀμβλυωπέω, no parece expresar la pérdida de la vista como resultado de una lesión del globo o del nervio ocular o, incluso, por el cierre voluntario de los ojos. De igual modo que con el verbo ἀμβλυωπέω, el registro en el que el verbo ἀμβλυώσσω se documenta es una característica del verbo. En esta ocasión se emplea con su forma dialectal ἀμβλυώττω en obras escritas en un griego elevado.

Por último, el verbo ἀμαυρόω, del mismo modo que el sustantivo ἀμαύρωσις, expresa la idea de debilitar u oscurecer algo, sin que sea necesariamente la vista. Con el sustantivo ἀμαύρωσις se demostró que a partir, al menos, del siglo IV d.C. el término adquirió, además, un uso técnico. Sin embargo, esto no parece que fuera así con el verbo ἀμαυρόω, ya que, si acompañaba a algún sustantivo que hiciera referencia a los ojos, hacía referencia a la vista, pero, si no era así, únicamente significaba *oscurecer*. A diferencia de ἀμβλυωπέω y ἀμ-

βλυώττω, el uso de este verbo no está condicionado a ningún registro específico, sin embargo, con el tiempo ha adquirido otros significados como *destruir* o *debilitar*, sin que se aplique a la vista de forma concreta.

En conclusión, de acuerdo con los testimonios extraídos de las fuentes lexicográficas, podemos establecer una serie de equivalentes sinonímicos de los tres verbos analizados, de acuerdo con los valores que estos expresaran. Asimismo, se puede determinar el registro en el que se utilizaban dos de estos verbos, bien fuera elevado o estándar. Siguiendo estas pautas, establecemos el siguiente cuadro:

	ἀμβλυώττω	ἀμβλυωπέω	ἀμαυρόω
ἀμέρδω [dañar / privar]			X
ἀνακόπτω [golpear]		X	
γλαυκίζω [tener cataratas]	X	X	
λημιάω [tener legañas]	X		
μαραίνω [apagar]			X
μύω [cerrar los ojos]		X	
σκοτόω [cegar]			X
τυφλώττω [estar ciego]	X	X	
Registro	Común	Elevado	

Bibliografía

Ediciones:

ADLER, A. (1928-1935), *Suidae lexicon*, vols. 4. Leipzig, Teubner.

ALLEN, T.W. (1931) *Homeri Ilias*, vols. 2-3. Oxford, Clarendon Press.

ALLEN, T.W., HALLIDAY, W.R., y SIKES, E.E. (1936), *The Homeric hymns* (2nd ed.). Oxford, Clarendon Press.

- ALPERS, K. (1969), *Bericht über Stand und Methode der Ausgabe des Etymologicum genuinum*. Copenhagen, Munksgaard.
- BABBITT, F.C. (1928), *Plutarch's moralia*. Cambridge, Harvard University Press.
- BIHLMAYER, K. y SCHNEEMELCHER, W. (1970), *Die apostolischen Väter* (3rd ed.). Tübingen, Mohr.
- BURNET J. (1903), *Platonis opera*. Oxford, Clarendon Press.
- DIELS, H. y KRANZ, W. (1951-52), *Die Fragmente der Vorsokratiker* (6th ed.). Berlin, Weidmann.
- DIELS, H. (1915), *Galen in Hippocratis prorrheticum I commentaria iii*. Leipzig, Teubner.
- DINDORF, W. (1863), *Scholia Graeca in Euripidis tragoedias*, vols. 4. Oxford, Oxford University Press.
- ERBSE, H. (1969-1988), *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*, vols. 1-5 y 7. Berlin, De Gruyter.
- ERMERINS, F.Z. (1840), *Anecdota medica Graeca*, Leiden, Luchtmans.
- GAISFORD, T. (1848), *Etymologicum magnum*. Oxford, Oxford University Press.
- HEIBERG, J.L. (1921-1924), *Paulus Aegineta*, 2 vols. Leipzig, Teubner.
- HENSE, O. y WACHSMUTH, C. (1884-1912), *Ioannis Stobaei anthologium*, 5 vols. Berlin, Weidmann.
- KOSTER, W.J.W. (1974), *Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*. Groningen, Bouma.
- KÜHN, C.G. (1824-1830), *Claudii Galeni opera omnia*, vols. 7, 12-14 y 19, Leipzig, Knobloch.
- LACY, P.H. De (1978), *Galen. On the doctrines of Hippocrates and Plato*. Berlin, Akademie Verlag.
- LASSERRE, F. y LIVADARAS, N., (1976), *Etymologicum magnum genuinum. Symeonis etymologicum una cum magna grammatica. Etymologicum magnum auctum*. Rome, Ateneo.
- LATTE, K. (1953-66), *Hesychii Alexandrini lexicon*, vols. 1-2, Copenhagen, Munksgaard.
- LITTRE, É. (1840-1861), *Oeuvres complètes d'Hippocrate*, vols. 2-9. Paris, Baillière.
- MARCHANT, E.C. (1920), *Xenophontis opera omnia*, vol. 5, Oxford, Clarendon Press.
- METTE, H.J. (1959), *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*. Berlin, Akademie Verlag.
- MIGNE, J.-P. (1857-1866), *Patrologiae cursus completus*. Paris, Migne.
- NACHSTÄDT, W. (1935), *Plutarchi moralia*. Leipzig, Teubner.
- NIESE, B. (1887-1890), *Flavii Iosephi opera*, vols. 1-4, Berlin, Weidmann.

- OLIVIERI, A. (1950), *Aëtii Amideni libri medicinales v-viii*. Berlin, Akademie Verlag.
- PERRIN, B. (1914), *Plutarch's lives*. Cambridge-Mass, Harvard University Press.
- PINTAUDI, R. (1973), *Etymologicum parvum quod vocatur*. Milan, Istituto Editoriale Cisalpino.
- PREGER T. (1901), *Scriptores originum Constantinopolitanarum*. Leipzig, Teubner.
- RAEDER, J. (1926), *Oribasii synopsis ad Eustathium et libri ad Eunapium*. Leipzig, Teubner.
- RAEDER, J. (1928-33), *Oribasii collectionum medicarum reliquiae*, vols. 1-4. Leipzig, Teubner.
- ROSS, W.D. (1961), *Aristotle. De anima*. Oxford, Clarendon Press.
- SPIRO, F. (1903), *Pausaniae Graeciae descriptio*, vols. 3. Leipzig, Teubner.
- STEFANI, E.L. DE (1909-20), *Etymologicum Gudianum*, vols. 1 y 2. Leipzig, Teubner.
- TITTMANN, J.A.H. (1808), *Iohannis Zonarae lexicon ex tribus codicibus manuscriptis*, vols. 2. Leipzig, Crusius.
- WILSON, N.G. (2007), *Aristophanis Fabulae*. Oxford, Oxford University Press.

Estudios:

- ALLEN, R.E. (1996), *The Dialogues of Plato, Volume 3: Ion, Hippias Minor, Laches, Protagoras*. New Haven, Yale University Press.
- ANDERSON, D.M. (2012), *Dorland's Illustrated Medical Dictionary (32^o ed.)*. Philadelphia, Elsevier.
- BAILLY, A., EGGER, M. (1996), *Dictionnaire grec-français*. Paris, Hachette. [=BAILLY].
- BEEKES, R., BEEK, L. (2010), *Etymological Dictionary of Greek*, vols.1-2. Leiden-Boston, Brill.
- CALONGE RUIZ, J., LLEDÓ ÍÑIGO, E. y GARCÍA GUAL, C. (1985), *Diálogos I: Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laques, Protágoras*. Madrid, Gredos.
- CASTIGLIONI, A. (1935), "Oribasio", *Enciclopedia Italiana Treccani*, vol. 25. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- CHANTRAINE, P. (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris, Klincksieck.
- CIBIS, L. (1975), "History of Amblyopia and its Treatment": *American Orthoptic Journal* 25.1 (1975) 54-61.
- CRESPO GÜEMES, E. (2010), *Iliada. Homero. Prólogo*. Madrid, Gredos.
- DAW, N.W. (1998), "Critical periods and amblyopia": *Arch Ophthalmol* 116.4 (1998) 502-505.

- FRONIMOPOULOS, J. & LASCARATOS, J. (1990), "Eye references in the Homeric Epics": *Documenta Ophthalmologica* 74 (1990) 125-133.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (2007), *Comedias. Vol. II: Las nubes, Las avispas, La paz, Las aves*. Madrid, Gredos.
- HART, G.D. (1965), "Asclepius, god of medicine": *Canadian Medical Association Journal* 92.5 (1965) 232-6.
- HOLMES, J.M. y CLARKE, M.P. (2006), "Amblyopia": *Lancet* 367 (2006) 1343-1351.
- KRIARAS, E. (1997), *Λεξικό της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημόδου Γραμματείας (1100-1669)*. Tesalónica, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1978), *Historia de la medicina*. Barcelona, Salvat.
- LASCARATOS, J. y MARKETOS, S. (1988a), "Ophthalmological lore in the Corpus Hippocraticum": *Documenta Ophthalmologica* 68 (1988) 35-45.
- LASCARATOS J. y MARKETOS S (1988b), "A historical outline of Greek ophthalmology from the Hellenistic period up to the establishment of the first universities": *Documenta Ophthalmologica* 68 (1988) 157-169.
- LASCARATOS, J., TSIROU, M. y FRONIMOMPOULOS, J. (1990), "Ophthalmology according to Aetius Amidenus": *Documenta Ophthalmologica* 74 (1990) 37-48.
- LIDDELL, H.G., SCOTT, R., JONES, S. (1996), *Greek English Lexicon* (6^a ed.). Oxford, Clarendon Press. Consultado en <http://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=1> [=LSJ].
- LIMNEOS, P., KOSTROGLOU, A., SIOUTIS, S., MARKATOS, K., SARANTEAS, T., MAVROGENIS, A.F. (2020), "The Asclepian art of medicine and surgery": *International Orthopaedics* 44.10 (2020) 2177-2183.
- MILLODOT, M. (2009), *Dictionary of Optometry and Visual Science* (7^a ed.). Edimburgo, Butterworth-Heinemann.
- MOLINER, M. (1998), *Diccionario de uso del español* (2^a ed.). Madrid, Gredos.
- MONTANARI, F. (2004), *Vocabolario della lingua greca. Greco-Italiano*. Turín, Loescher. [=MONTANARI].
- MORALES OTAL, C. y GARCÍA LÓPEZ, J. (1986), *Obras morales y de costumbres (Moralia) II*. Madrid, Gredos.
- PAVLOVSKY, L.N. (2009), "Asclepius - legendary physician of ancient Greece, god of ancient mythological medicine": *Likars'ka sprava vrachebnoe delo* 1/2 (2009) 109-12.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.) [versión 23.4 en línea]. Consultado en <https://dle.rae.es> [=DLE].



- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., GANGUTIA, E. (1981-2021), *Diccionario griego-español*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Consultado en <http://dge.cchs.csic.es> [=DGE].
- TROMPOUKIS, C. y KOURKOUTAS, D. (2007), "Greek mythology: the eye, ophthalmology, eye disease, and blindness": *Canadian Journal of ophthalmology / Journal Canadien D'ophthalmologie* 42.3 (2007) 455-459.
- TSILIVERDIS, D (1999). "À propos d'ἀμβλυωγμός / ἀμβλυωσμός: morphologie, sémantique, étymologie": A. GARZYA y J. JOUANNA (eds.) (1999), *I testi medici greci: tradizione e ecdotica. Atti del III Convegno Internazionale Napoli, 15-18 ottobre 1997*. Naples, M. d'Auria, 559-577.

Resumo: Neste artigo, proceder-se-á a uma análise de duas afeções relacionadas com a perda da visão, ambliopia (ἀμβλυωπία) e amaurose (ἀμαύρωσις), a partir de dois tipos de fontes: médicas e lexicográficas. De igual modo, serão estudados os verbos derivados dessas duas doenças: ἀμβλυωπέω, ἀμβλυώττω e ἀμαυρόω. O objetivo do estudo é determinar, por meio dessas fontes, em que medida uma afeção diferia da outra e, além disso, lançar alguma luz sobre o uso que os antigos davam a esses termos e aos verbos que lhes correspondiam.

Palavras-chave: perda de visão; amaurose; ambliopia; história da medicina; lexicografia.

Resumen: En el siguiente artículo se elaborará un análisis de dos afecciones relacionadas con la pérdida de la vista, la ambliopía (ἀμβλυωπία) y la amaurosis (ἀμαύρωσις), a partir de dos tipos de fuentes: médicas y lexicográficas. Asimismo, serán objeto de estudio los verbos derivados de estas dos enfermedades: ἀμβλυωπέω, ἀμβλυώττω y ἀμαυρόω. El objetivo del estudio es determinar, mediante estas fuentes, hasta qué punto difería una afección de la otra y, además, arrojar algo de luz sobre el empleo que los antiguos daban a estos términos y a sus correspondientes verbos.

Palabras clave: pérdida de la vista; amaurosis; ambliopía; historia de la medicina; lexicografía.

Résumé : Dans cet article, nous procéderons à une analyse de deux pathologies liées à la perte de la vision, l'amblyopie (ἀμβλυωπία) et l'amaurose (ἀμαύρωσις), à partir de sources médicales et lexicographiques. Nous étudierons aussi les verbes dérivés du nom de ces deux maladies : ἀμβλυωπέω, ἀμβλυώττω et ἀμαυρόω. L'objectif de notre étude est de déterminer, à l'aide de ces sources, dans quelle mesure une affection diffère de l'autre et de mettre en lumière l'usage que les anciens donnaient à ces termes et aux verbes qui leur correspondaient.

Mots-clefs : perte de vision ; amaurose ; amblyopie ; histoire de la médecine ; lexicographie.

El primer argumento contra la teoría del “alma armonía” en el *Eudemo*

The first argument against the “soul harmony” theory in the *Eudemus*

DESIDERIO PARRILLA MARTÍNEZ¹ (*Universidad Católica de Murcia (UCAM) — España*)

Abstract: In his dialogue *Eudemus* Aristotle develops two arguments against the “soul harmony” theory as a development of the criticism inherited from Plato. The first of these does not appear in the *Phaedo*, nor does it reoccur among the arguments that Aristotle later uses in *De anima*. Such singularity of the argument is accompanied by the interpretive difficulty it poses, as often highlighted by contemporary criticism. Our article intends to show that this original argument of the juvenile period is based on the “partial or defective deprivations” of the works of maturity, within the context of the “deprivations of active power”.

Keywords: Aristotle; *Eudemus*; ontology; soul; history of philosophy.

1. Introducción

Los argumentos de Aristóteles contra la teoría del alma como armonía han recibido la atención de la crítica especializada contemporánea (CHROUST (1966a y b), CHARLTON (1985)). Se han estudiado los orígenes pre-platónicos de la teoría, asociados al círculo pitagórico, así como su destino después de Aristóteles (GOTTSCHALK (1971)). ROWE (1993) y SEDLEY (1995) retrotraen la teoría del alma armonía a Filolao, lo cual ha sido corroborado en estudios posteriores (BURKHARD (2009)). Los peripatéticos y comentaristas griegos prestaron una especial atención al asunto, lo que pone de manifiesto la importancia que le otorgó la tradición aristotélica (TRABATTONI (2015)), hasta el punto de que alumnos del Liceo como Dicearco y Aristoxeno la asumieron en el seno del aristotelismo (LASKOWSKA (2016)).

Jonathan Barnes consideró incluso la visión de Aristóteles sobre el alma como una versión de la teoría de la armonía (BARNES (1982) 491-492). Opinión que fue incoada previamente por HICKS (1907) 263 y ROSS (1961) 195. A este respecto, autores como YOUNG (2013) han desentrañado las similitudes entre la teoría del “alma sustancia” con la teoría del “alma armonía” y las razones de

Texto recibido el 10.05.2022 y aceptado para publicación el 07.11.2022.

¹ dparrilla@ucam.edu.

Aristóteles para el rechazo de ésta en favor de aquélla. En esta línea de investigación, Christopher Charles Whiston Taylor distinguió cuatro sentidos de la palabra “armonía” en Aristóteles para dirimir esta cuestión (TAYLOR (1983) 217-231). En todo caso, es interesante reseñar que en la crítica contemporánea el interés de los argumentos se ha mantenido como refutación del “epifenomenismo” en el contexto de la polémica “mente-cuerpo” (DELLA VALLE (1905), SHIELDS (1988 a y b), HEINAMAN (1990), CASTON, (1997) y WAGNER (2001)).

Los críticos, sin embargo, se han polarizado en los argumentos sobre el “alma armonía” recogidos en *De anima* (VOGIATZI (2020)). Los argumentos contenidos en el diálogo perdido *Eudemo* no han merecido la misma atención (TRABATTONI (1981)). Éstos se consideran como formulaciones incipientes de los argumentos posteriores, o apéndices de los mismos. Sin embargo, TRABATTONI (1988) ha subrayado la singularidad de los argumentos del *Eudemo* respecto de los argumentos de Platón en el *Fedón*. CHROUST (1966a) 53 insistió en que el primer argumento del *Eudemo* no aparece en *De Anima*: “It is also interesting to observe that the first argument of the *Eudemus* has not been restated in Aristotle’s *De anima*”. Para Enrico Berti no sólo el primer argumento posee esta singularidad única en el *corpus*, sino que este argumento es el más interesante de los dos formulados por Aristóteles desde un punto de vista dialéctico: “Il secondo argomento dell’*Eudemo* dal punto di vista filosofico appare meno interessante” (1965) 368. SHIELDS (2016) 135 se ha percatado recientemente de este mismo hecho: “Aristotle had himself considered it in his lost dialogue *Eudemus*, fragments of which suggest a significant argument against this view not recorded in the present work”. En algún trabajo posterior, SHIELDS ha vuelto a reivindicar esta originalidad argumental del *Eudemo* (2020) 141–162, pero no existe ningún estudio sobre este detalle tan significativo.

El primer argumento del *Eudemo* es un argumento contra la armonía que no aparece en ningún otro pasaje del *corpus* aristotélico. Esta extrañeza lo hace especialmente singular, pero nadie ha atendido a esta singularidad. El presente artículo pretende cubrir esta laguna exponiendo la originalidad del argumento en cuestión. En primer lugar expondremos la recepción de la crítica platónica de la teoría en el conjunto de la obras aristotélica. Posteriormente nos centraremos en el análisis del primer argumento contrario a esta

doctrina en el *Eudemo* para poner de manifiesto su originalidad y su significado preciso. A modo de reflexión final ofrecemos una síntesis conclusiva sobre la cuestión.

2. Los argumentos contra el “alma armonía” en el *corpus aristotelicum*

Al principio en *De anima* I 4 Aristóteles recuerda a sus lectores que la teoría del “alma armonía” ha sido “escudriñada en las discusiones populares” (407b30). A qué se refiere con “las discusiones populares” es un tema de debate. Podría referirse a los diálogos de Platón, y el que parece más probable es el *Fedón*. Pero también podría referirse al propio diálogo de Aristóteles, el *Eudemo*, que probablemente estaba destinado a una audiencia popular. La tesis del “alma armonía” reduce el alma a la armonía o equilibrio entre las distintas partes del cuerpo. Desde esta perspectiva naturalista, el alma denota el equilibrio estructural y funcional del organismo que hace a éste capaz de realizar las funciones vitales. Como tal, supone un tipo de materialismo eliminativo que reduce el alma a la actividad fisiológica.

Platón en el *Fedón* criticó esta teoría del “alma armonía” con cinco argumentos (TAYLOR (1983)). Los propone como respuesta a la objeción de Simias (84c-86d) contra la inmortalidad del alma y su propuesta de una teoría del alma como armonía (o epifenómeno). La propuesta de Simias ha recibido diversas interpretaciones (WAGNER (2001) 73, LANGTON (2000) 13, ROWE (1993) 205, SCALTSAS (1990) 109-114, BOSTOCK (1986) 122, TAYLOR (1983) 217-218, GALLOP (1975) 148, HACKFORTH (1972) 97-98 n. 1, GOTTSCHALK (1971) 181-3 y 194-195).

La respuesta de Platón a las objeciones de Simias reivindica la trascendencia del alma respecto del cuerpo (91c-95a). Los cinco argumentos los recoge Filópono en su *Comentario al De anima* (142, 5-143, 1). Platón desarrolla esta respuesta mediante cinco argumentos: 1) la doctrina del “alma armonía” es incompatible con la doctrina de la metempsícosis: es imposible que el alma preexista al cuerpo si el alma se reduce a ser un equilibrio entre los opuestos del cuerpo; 2) una armonía no puede actuar sobre los elementos de los cuales es equilibrio (92e-93a), pero el alma posee la capacidad de gobernar las tendencias del cuerpo (94a-95a); 3) a diferencia de la armonía, donde se reconocen diversos grados, no hay gradación en el alma ni un alma es más o menos que otra; 4) si admitimos *ad hominem* que la virtud o la inteligencia son armonía, y el vicio una desarmonía, entonces el alma sería una armonía, pero

entonces incurrimos en absurdos: la virtud sería una armonía superpuesta a otra armonía (el alma), y el alma viciosa sería una armonía que carece de armonía; 5) finalmente, si concedemos que el alma es una armonía que no admite grados, entonces se originaría una situación contra-fáctica: todas las almas participarían por igual de la virtud, y esto va en contra de los hechos.

Aristóteles en el *Eudemo* se enfrenta, como Platón en el *Fedón*, a la doctrina que niega la naturaleza sustancial del alma, reduciéndola a una armonía de elementos corpóreos. En *De anima* el Estagirita disputa contra esta teoría afirmando la sustancialidad del alma, compatible con su condición de forma o acto de un cuerpo que tiene vida en potencia. Por esta razón algunos críticos han rechazado un supuesto platonismo del *Eudemo* y han defendido la compatibilidad y continuidad entre ambas obras, pues la sustancialidad, la inmortalidad y la inmaterialidad del alma son defendidas en los tratados aristotélicos de los dos periodos (BERTI (1965) 367, DÜRING (2005) 863). El fragmento del *Eudemo* que recoge los dos argumentos contra el “alma armonía” está recogido en el *Comentario del tratado aristotélico «Acerca del alma»* de Juan Filópono (144, 21-145,9) y se corresponde con Rose, 45a, Ross, 7a y Gigon, 59. El fragmento reza así:

Así pues, éstos son los cinco argumentos esgrimidos por Platón (...). El mismo Aristóteles, como ya he dicho, en el diálogo Eudemo ha empleado dos de estos argumentos. En el primero de ellos dice así: «Hay algo contrario a la armonía, que es la desarmonía, pero no hay nada contrario al alma, por tanto, el alma no es una armonía». Alguien podría contestar a esto que no hay un contrario en sentido estricto de la armonía, sino más bien una privación indefinida, y que también el alma, en tanto que ésta es una cierta forma, tiene un opuesto de carácter indefinido, y de la misma manera que decimos allí que una determinada desarmonía se transforma en armonía, igualmente una privación de esta clase también puede convertirse en alma. En segundo lugar, dice así: «la desarmonía del cuerpo es contraria a la armonía del cuerpo, pero la desarmonía de un cuerpo animado es la enfermedad, la debilidad y la fealdad; de éstas la enfermedad es una falta de proporción de los elementos, la debilidad lo es de las partes homeómeras, y la fealdad es una falta de proporción debida a los órganos. Así pues, si la desarmonía es enfermedad, debilidad y fealdad, la armonía será, en consecuencia, salud, fuerza y belleza, pero el alma no es ninguna de estas cosas, es decir, no es salud, ni fuerza ni belleza. Pues también Tersites, aunque era feísimo, tenía alma. Por tanto, el alma no es armonía». Esto es lo que dice allí (en el Eudemo) (Traducción: Alvaro Vallejo Campos (ARISTÓTELES (2005) 107-108)).

En el fragmento en cuestión se distinguen tres partes bien diferenciadas. Por una parte, parece que se expone literalmente el primer argumento de Aristóteles en el *Eudemo* contra la teoría del “alma armonía” (144, 22-25). Por otra parte, se ofrece una réplica al primer argumento, donde no queda tan clara su autoría ni su significación (144, 25-30). La expresión “privación indefinida” (144, 23) forma parte de esta contra-objeción, o matización, referida al primer argumento del *Eudemo*. En la parte final, expone el segundo argumento contra el “alma armonía” (147, 6-10).

Los dos argumentos que Aristóteles utiliza en el *Eudemo* son: 1) “Hay contrario de la armonía, que es la desarmonía, pero no hay nada contrario al alma, por tanto, el alma no es una armonía”; y 2) “La desarmonía del cuerpo es contraria a la armonía del cuerpo, pero la desarmonía de un cuerpo animado es la enfermedad, la debilidad y la fealdad. Lo contrario no será el alma sino la salud, la fuerza y la belleza”. Este segundo argumento del *Eudemo* coincide con el tercero de cuatro argumentos que Aristóteles da en el *De anima* (I 4, 407b30-480a18). También es un desarrollo extremadamente original del tercer argumento que usa Platón en el *Fedón* contra el “alma armonía”, porque Aristóteles presupone aquí su teoría de las categorías, dado que la sustancia no tiene contrario. JAEGER (1983) 57-59 ha puesto de relieve que los argumentos del *Eudemo* se basan en la incompatibilidad que el alma como sustancia guarda con la contradicción y el cambio. El primer argumento se funda en la convicción de que la sustancia no admite contrario, según *Categoriae* 3b24ss., mientras el segundo argumento se sostiene en la tesis de que la sustancia no admite grados, según *Categoriae* 3b33-4a9, ni un más ni un menos relativo a otro, según *Categoriae* 6b15, de manera que no puede identificarse ni con la salud ni con el cambio, propiedades que sólo podrían atribuirse al cuerpo.

En *De anima* Aristóteles introduce estos argumentos con un juego de palabras: “Es más armonioso hablar de una armonía en el caso de la salud y de las excelencias corporales en general que en el caso del alma” (408a1-3). En *De anima* I, 4 407b30-408a18 desarrolla su refutación contra el “alma armonía” mediante cuatro argumentos bien diferenciados:

[1] El primer argumento consiste en observar que la armonía es una cierta relación o síntesis de elementos mezclados, mientras que el alma no puede ser ninguna de estas dos cosas. La armonía no encaja, por tanto, con la

esencia del alma, en cuanto entidad sin partes y causa inmóvil del movimiento: “Los hay, en efecto, que dicen que el alma es una armonía puesto que —añaden— la armonía es mezcla y combinación de contrarios y el cuerpo resulta de la combinación de contrarios. Pero, por más que la armonía consista en una cierta proporción o combinación de elementos, no es posible que el alma sea ni lo uno ni lo otro” (408b30-35).

[2] El segundo argumento consiste en observar que el alma es principio motor, mientras que la armonía no lo es: “Añádase que el mover no es una actividad propia de la armonía y que, sin embargo, todos se la atribuyen al alma —por así decirlo— de modo primordialísimo” (408a1-2).

[3] El tercer argumento es un añadido al primer argumento, dado que expone cómo la armonía sólo encaja con la esencia del cuerpo, en cuanto ente con “partes fuera de partes”: “Por otra parte, encaja mejor con los hechos aplicar la palabra armonía a la salud y, en general, a las virtudes corporales que al alma: para comprobarlo sin lugar a dudas, bastaría con intentar atribuir las afecciones y acciones del alma a cualquier tipo de armonía; a buen seguro que resultaría difícil encajarlas” (408a2-5). En este punto desarrolla una especie de escolio, que algunos comentaristas consideran un argumento independiente. Este añadido es una mera precisión lingüística sobre los términos empleados en el marco general de la teoría: “Más aún, puesto que al utilizar la palabra armonía se suele aludir a dos cosas distintas —de una parte y en sentido primario se aplica a la combinación de aquellas magnitudes que se dan en seres dotados de movimiento y posición, cuando encajan entre sí de tal modo que no dejan lugar a ningún elemento del mismo género; de otra parte y derivadamente, se alude a la proporción de los elementos en mezcla— ni en un sentido ni en otro es correcto aplicarla al alma” (408a6-10).

[4] Finalmente, el cuarto argumento consiste en observar que el alma no es síntesis de las partes del cuerpo, ni relación de la cantidad mezclada, como debería ser si fuese armonía, porque la composición de las partes del cuerpo es múltiple y de varios géneros y no todos tienen la misma proporción. Consiste en un argumento contra la posibilidad del reduccionismo materialista: “En cuanto a concebir a ésta como la combinación de las partes del cuerpo, se trata de algo verdaderamente fácil de refutar: múltiples y muy variadas son, en efecto, las combinaciones de las partes; ¿cómo y de qué ha

de suponerse, entonces, que son combinación el intelecto, la facultad sensitiva o la facultad desiderativa? Pero es que resulta igualmente absurdo identificar al alma con la proporción de la mezcla, dado que la mezcla de los elementos no guarda la misma proporción en el caso de la carne y en el caso del hueso. La consecuencia sería que se tienen muchas almas por todo el cuerpo, puesto que todas las partes provienen de la mezcla de los elementos y la proporción de la mezcla es, a su vez, armonía y, por tanto, alma” (408a5-19).

Como se advierte cotejando los argumentos, el cuarto argumento platónico del *Fedón* contra el “alma armonía” es reutilizado por Aristóteles en el segundo argumento del *Eudemo* y en el tercer argumento del *De anima*. Sin embargo, el primer argumento del *Eudemo* no está expuesto en el *Fedón* ni será recuperado por Aristóteles en *De anima*. El primer argumento del *Eudemo* es un argumento contra la armonía que no aparece en ningún otro pasaje del *corpus* aristotélico. Esta singularidad del primer argumento del *Eudemo* no indica que sea superfluo, o que Aristóteles lo considerara posteriormente un argumento redundante y nugatorio. Por el contrario, el primer argumento del *Eudemo* supone la fundamentación del segundo, la exposición explícita de sus premisas. En la misma medida, por tanto, supone un desarrollo de los presupuestos del tercer argumento del *Fedón*. Expondremos a continuación esta originalidad del argumento en cuestión.

3. La crítica al “alma armonía” en el primer argumento del *Eudemo*

De entrada Juan Filópono parece citar literalmente los dos argumentos del *Eudemo*. Tras enunciar el primer argumento (144, 22-25) Filópono plantea una réplica a este argumento (144, 25-30). Ha sido discutido si la autoría de esta réplica puede atribuirse a Aristóteles o si es un argumento original del propio Filópono o de algún otro comentarista. Jaeger (1983, 59) adjudica a Alejandro de Afrodisias y a Juan Filópono la objeción planteada en esas líneas, ya que la objeción planteada es ajena al *Eudemo* y sólo quedaría justificada por las formulaciones del período de madurez. En este texto, Filópono sostiene que el alma es una “cierta forma” (*eîdos ti*), lo cual sería sostenido posteriormente en *De anima* (412a19-20), mientras que la tesis arquetípica del *Eudemo* es que el alma sería una Idea, una forma en sí. A diferencia de las obras posteriores donde el alma es una forma de algo, en el *Eudemo* el alma es “*eîdos ti*”, no “*eîdos tinós*”. En consecuencia, la objeción de que el alma posee

un contrario, que se identificase con la privación de la forma, tiene sentido en *De anima* pero no en el *Eudemo*. Editores como Jonathan Barnes y Gavin Lawrence atetizan el párrafo de la objeción (1985) 2402. Lo mismo que Werner Jaeger, Richard Walzer (*Aristotelis dialogorum fragmenta*, cit. 15) y William David Ross (The works of Aristotle, cit. XII, 20; *Aristotelis fragmenta selecta*) atribuyen esta réplica a Alejandro de Afrodísias y Juan Filópono.

BERTI (1962) 367-368, sin embargo, ha defendido la continuidad del *Eudemo* con *De anima* sirviéndose de esta objeción. La naturaleza sustancial del alma en nada empece para cumplir su función de forma, o *eîdos*, con respecto al cuerpo vivo. En opinión de Enrico Berti esto parece inferirse de la contra-objeción que Filópono trae a colación (144, 25-30) y que, en consecuencia, procedería del propio *Eudemo*, sin que pudiera ser una interpolación de Alejandro o del mismo Filópono, como pretende Jaeger. En *De anima* el alma es *eidos* del cuerpo. El cuerpo no es una Idea en sí, sino una “cierta forma”. Platón nunca afirmó que el alma es una Idea. El sentido análogo de “forma” en el *De Anima* es la “forma sustancial (y esencia) de un cuerpo vivo”. Este sentido también está en el *Eudemo* (Fragmentos 7a y 8). La sustancialidad (*ousía*) del alma ya es defendida en el *Eudemo* en relación al alma como esencia (*eidos*) que define a un cuerpo vivo. Para Berti la posición de Jaeger se basa en el prejuicio que rechaza cualquier sustancia inmaterial en el período de juventud que no fuesen las ideas separadas platónicas. Sin embargo, en *De anima* Aristóteles afirma que el alma es *ousía* y *eidos*, como en el *Eudemo*, sin admitir la existencia de las formas subsistentes de carácter platónico.

En la línea de Enrico Berti, ZANATTA (2008) 160 afirma que la consideración del alma como sustancia posee una estructura lógica genuina que no entraña la petición de principio postulada por Jaeger. Para Marcelo Zanatta el primer argumento se trata de un “*epiquerema*”, siendo el *epiquerema* un argumento presentado para contradecir la tesis opuesta. Designa, por tanto, el razonamiento dialéctico (cfr. *Topica* VI 11, 162a16). Aristóteles lo distingue, de hecho, del filosofema, que es el silogismo utilizado para demostrar una tesis científica y por lo tanto corresponde al silogismo o prueba demostrativa, el método propio de la *episteme* (en su fase de exposición). El *epiquerema*, por el contrario, gravita en el contexto dialéctico y corresponde, en un sentido técnico, a la refutación que, notoriamente, es un “silogismo de contradicción” o un “silo-

gismo con contradicción de la conclusión”. Para Zanatta el primer argumento del *Eudemo* fundamenta los argumentos del *Fedón* sin que por ello sea un verdadero silogismo. Más bien denota un argumento disputatorio en su sentido más amplio. La condición de sustancia del alma se concluye como consecuencia lógica de esta reducción dialéctica, no se pide como principio del argumento.

En consecuencia, el primer argumento del *Eudemo* sigue el procedimiento dialéctico recogido en *Tópicos* (123b30ss.) para descubrir mediante el contrario si algo es un género o una especie dentro del género. El argumento del Estagirita se funda, por tanto, en la estructura lógico-formal de los opuestos. El segundo argumento del *Eudemo* extrae un corolario del primero: el alma es sustancia. El fragmento conservado por Damascio, erróneamente atribuido a Olimpiodoro el Joven, hace este punto más explícito: “la falta (*stéresis*) de armonía es contrario a la armonía, pero el alma no tiene nada contrario, porque es una sustancia (*ousía*)” (*Comentario al Fedón* 383= f.45 r.3). Por tanto, ambos argumentos se complementan en una relación de fundamento y fundamentado, extensible a la relación con el tercer argumento del *Fedón*.

Con el primer argumento del *Eudemo* Aristóteles reformula totalmente la argumentación platónica del *Fedón*. La innovación se introduce con esta réplica al primer argumento. La novedad reside en que Aristóteles en el primer argumento admite que la sustancia puede tener en cierto sentido un contrario, por ejemplo, la relación. Lo que es en sí se opone a lo que es sólo en relación a otro. Por tanto el alma en cuanto que es entidad puede tener contrario. Desde esta posibilidad, ofrece una contra-argumentación para demostrar que, aunque el alma tuviera contrario, el alma no sería una armonía. La tesis platónica de que el alma no es una armonía del cuerpo seguiría siendo verdadera aunque el alma tuviera un contrario. De esta manera el argumento platónico quedaría reforzado incluso en el caso de un opuesto contrario.

El primer argumento del *Eudemo* (144, 22-25), por tanto, sobrevive bajo su forma inversa en la contra-objeción (144, 25-30). El primer argumento sostiene que, dado que la armonía y el alma poseen contrario, ambas comparten una característica común que permite su identificación, por lo que deberían admitir el mismo análisis. El alma posee un contrario, lo mismo que la armonía, por lo que el alma es una forma de armonía. La contra-objeción

acepta este argumento como válido. Pero niega la primera premisa, consistente en que el contrario del alma y la armonía sea el mismo y que, por tanto, ambos términos pueden ecualizarse en virtud de esta igualdad. De lo contrario se acepta el error fundamental de la teoría del “alma armonía”, a saber: que si el caso del contrario del alma y de la armonía son similares, entonces el alma es una armonía. La contra-objeción pone de manifiesto la falacia del “alma armonía”, y permite reparar en el hecho de que el contrario, tanto en el caso del alma como en el caso de la armonía, no tiene el mismo contenido, y en consecuencia el alma no es una armonía. La suposición típica del alma-armonía es que si existe un contenido común en el caso del alma y en el caso de la armonía, un “factor común superior” según la expresión de MCDOWELL (2009) 75-90, entonces ese contenido común identificaría alma y armonía y el contrario sería falso.

Pero esto es precisamente lo que no se admite en la contra-objeción, la cual acepta que el alma posee contrario lo mismo que la armonía. Porque la teoría del “alma armonía” no ha demostrado que posean el mismo contrario. La falacia consiste en esta petición de principio que presupone lo que va a demostrar. Formalmente el cambio es de *modus ponens* a *modus tollens*. El primer argumento a favor del alma armonía reza así: si P (el alma y la armonía admiten contrario), entonces Q (el alma es una armonía). Es el caso de que P, por lo tanto, Q. La contra-objeción a este primer argumento reza así: si P, entonces Q, pero no-Q (el alma no es una armonía); por lo tanto no-P (el alma y la armonía no admiten el mismo contrario ni del mismo modo). Como célebremente dice Gil Harman: “el *modus ponens* de un hombre es el *modus tollens* de otro”.

La contra-objeción no se limita a denunciar esta falacia del primer argumento, sino que aporta una prueba que demuestra que el contrario de uno y otro no es el mismo. La prueba de la contra-objeción la cifra Aristóteles en los casos de la “privación indefinida”. Aristóteles fundamenta su prueba en las “privaciones indefinidas” que en las obras de madurez serán las “privaciones intermedias” (*Metaphysica* V, 22, 1023a4-6; Cfr. X, 4, 1055b20-26) o las “privaciones parciales o defectivas” (*Metaphysica* X, 4, 1055a34, b15-16; 1055b4-10) dentro de las “privaciones de la potencia activa” (*Metaphysica* V, 12, 1019b16; V, 15, 1021a25). BONITZ fue el primer autor que realizó esta identificación (1867) 207-210.

Respecto a sus ejemplos de la visión, encontramos numerosos casos de estas “privaciones indefinidas” en su obra de madurez. Por ejemplo, el sueño, el parpadeo, cerrar los ojos, la oscuridad, las lesiones neurológicas y oculares son casos de “privaciones parciales” respecto de la vista. La visión (*ópsis*) es una potencia activa, pero no pura potencia, sino que tiene cierta actualidad o formalidad propia, porque el ver es distinto del oír. Las “privaciones indefinidas” son las privaciones parciales y temporales, ni completas ni permanentes, que impiden el acto de ver, imposibilitando su “potencia activa”. Sin embargo, la visión como acto primero del alma no admite un contrario total en sentido estricto, sólo en sentido impropio. Se puede decir metafóricamente que el acto de ver es una no-audición, pero eso no convierte el acto de ver en no-alma. Para los seres oculados la ceguera no sería el contrario de la visión, su privación absoluta, porque cabe entenderla como una privación parcial, defectiva, asociada a una privación temporal no sólo del “acto de ver” (*hórsis*) sino de su “potencia activa de ver” (*ópsis*) (*Metaphysica* IX, 6, 1048a11-20. Vid. *De Anima* II, 5, 417a21- b18).

La armonía no posee un opuesto absoluto, sino un contrario relativo: la “privación indefinida” (144, 23), porque la desarmonía está siendo siempre en una armonía previa. Igualmente el alma tendría como contrario una “privación indefinida”: un ojo que está privado de cierta forma (por una lesión o por lo que fuera) es un ojo que no ve. Si desaparece la desarmonía la armonía prosigue. Si desaparece la privación de esa forma el ojo recupera la visión. Imaginemos un error en la ejecución de una melodía por parte de un músico. El flautista desafina. En la armonía que está siendo ocurre una desarmonía. Desaparece el acorde discordante y la armonía regresa. Imaginemos ahora que en el acto de ver que está siendo me lesiono un ojo y no veo. Se cura el ojo y sigo viendo. Esto demuestra por *modus ponens* que la desarmonía (lesión ocular) puede interferir en el alma (la visión) como una privación indefinida, parcial y de duración finita. Pero este hecho no demuestra que el alma, tanto el “acto de ver” (*hórsis*) como la “potencia activa” o “facultad de ver” (*ópsis*), sea una armonía (salud del ojo). Pretender tal cosa sería un *non sequitur*, un razonamiento falaz de la afirmación del consecuente.

Con este ejemplo de la “privación indefinida”, la contra-objeción de Aristóteles al primer argumento denuncia que la teoría de la armonía válida

el razonamiento falaz del error recíproco o error converso. La teoría del “alma armonía” incurre así en la falacia del inverso o confusión de necesidad y suficiencia, una falacia formal que toma una declaración condicional verdadera (por ejemplo, “si la lámpara se rompiera, entonces la habitación estaría a oscuras”), pero infiere inválidamente su contrario (“La habitación está oscura, por lo que la lámpara está rota”), aunque esa afirmación puede no ser cierta. Esto surge cuando un consecuente (“la habitación estaría oscura”) tiene otros posibles antecedentes vistos como menos probables (por ejemplo, “la lámpara no está enchufada” o “la lámpara funciona, pero está apagada”). La teoría del “alma armonía” es falaz porque no elude esta equivocación realizando la aplicación del *modus tollendo tollens* para comprobar si la forma de argumentar que utiliza es válida, o inválida. Los argumentos de esta forma son inválidos, dado que la verdad de las premisas no asegura la verdad de la conclusión. Las premisas podrían ser todas verdaderas y, sin embargo, la conclusión seguiría siendo falsa. La teoría del alma armonía razona erróneamente de modo bi-condicional sobre un hecho que debe razonarse de modo condicional. La contra-objeción contra este primer argumento no sería necesariamente de Juan Filópono ni sería una objeción contra el primer argumento. Puede interpretarse como corolario del propio Aristóteles que matiza y refuerza el argumento primero, con la estructura propia de un epiquerema, según postuló Marcelo Zanatta.

En *Categorías X* Aristóteles insiste en esta imposibilidad de considerar la privación como un mero relativo que guarde una relación simétrica y reflexiva con su opuesto (12b18-26). La privación no funciona como un relativo respecto a la posesión. Se puede hablar de “el padre del hijo” lo mismo que de “el hijo del padre”, pues ambos términos son relacionales y se pueden sustituir a un lado y otro de la estructura simétrica, sin originar incongruencias. Este intercambio es imposible en el caso de la privación y su opuesto: “Que la privación y la posesión no se oponen como lo respecto a algo es manifiesto: en efecto, aquello que es cada una en sí misma no se dice de la opuesta; pues la vista no es la vista de la ceguera, ni se dice con respecto a ella de ninguna otra manera; del mismo modo, tampoco la ceguera se llamaría ceguera de la vista, sino que la ceguera se llama privación de la vista” (12b18-20). La ceguera, en cuanto “privación indefinida”, no guarda

una relación recíproca con la visión. La ceguera como privación (parcial o total) no guarda reciprocidad con la posesión de visión de un animal. Por tanto, privación (parcial y total) y posesión no son términos correlativos, ni recíprocos, como padre e hijo, derecha e izquierda, cóncavo y convexo. “Además, todo lo respecto a algo se dice respecto a cosas recíprocas, de modo que también la ceguera, si fuera de lo respecto a algo, sería recíproca de aquello con respecto a lo que se dice: pero no es recíproca, pues la vista no se llama vista de la ceguera” (12b21-26).

Aunque ceguera y vista sean opuestos, no guardan una relación de mero relativo como presupone la teoría del “alma armonía”. La ceguera no es relativa a la acción anímica de ver, lo mismo que la acción anímica de ver no es relativa a la ceguera. Ver y ceguera no son relativos, como lo son padre e hijo, porque no se definen mutuamente. El ver se define como posesión y la ceguera como privación, y ambos son opuestos. Eso no permite reducir la posesión de la visión a un mero término relativo de la armonía del ojo, o la privación de la ceguera a la desarmonía ocular, porque ambos no se definen mutuamente como la izquierda y la derecha, lo cóncavo y lo convexo. La afirmación “el alma es una armonía corporal” no es, por tanto, un juicio analítico que se obtiene por *modus ponens*. La teoría del “alma armonía” pide el principio de la identidad que debería demostrar para este juicio sintético, cuyo predicado desconocemos.

Dado que en la “privación indefinida” están implicados la potencia y el acto cabe formalizar el entimema de la contra-objeción en clave de lógica modal, pues la potencia conlleva posibilidad y la actualidad comporta necesidad. Al referirse a la articulación de la relación entre potencia y acto, el argumento de la “privación indefinida” como contrario del alma y de la armonía puede pensarse desde las categorías ontológicas de la modalidad en su conjunto. La “privación indefinida” supone la conjugación de posibilidad y realidad, de contingencia y de necesidad y de los otros *páthé tou óntos*, lo que permite cortar el nudo gordiano que la teoría del “alma armonía” pretende trabar entre alma y armonía. La contra-objeción del primer argumento presupone un universo de discurso {D, Ar, Al}, donde D = desarmonía, Ar = armonía y Al = alma, donde la desarmonía (D) es el contrario del alma (Al) y de la armonía (Ar) en cuanto “privación indefinida” de ambos. Alma (Al) y

armonía (Ar) comparten este contrario como propiedad común. La “privación indefinida” no es sino la “privación de potencia activa” especificada como “privación parcial y defectiva”. Pero al pensar de esta forma la relación entre potencia (posibilidad) y acto (necesidad), es posible pensar el alma como una potencia que está enteramente desligada de la armonía, y no al revés.

De entrada, Aristóteles concede a la teoría del “alma armonía” que es verdadero que la armonía necesariamente implica desarmonía ($\Box D \rightarrow Ar$) así como que el alma implica necesariamente desarmonía ($\Box D \rightarrow Al$). Esto no permite concluir, sin embargo, que sea verdadero que el alma se identifique con la armonía ($\Box \neg (Ar \leftrightarrow Al)$). En consecuencia: $\Box \neg [D \rightarrow (Ar \leftrightarrow Al)] = \neg \Diamond [(Ar \leftrightarrow Al) \wedge D]$. Como es falso $\Diamond Al \rightarrow D$ y es falso $\Diamond Ar \rightarrow D$, en consecuencia: $\Box \neg (Ar \leftrightarrow Al)$, que es lo que se demostró en el paso anterior. Además, ya que es falso $\neg \Diamond (D \rightarrow Ar) = \Box \neg (D \rightarrow Ar)$ y es falso $\neg \Diamond (D \rightarrow Al) = \Box \neg (D \rightarrow Al)$, pues es posible que -aunque haya desarmonía- haya alma [$\Diamond \Box (D \rightarrow Al)$], entonces se concluye: $\Box \neg [D \rightarrow (Ar \leftrightarrow Al)]$. De todo lo cual se obtiene: 1) que es verdadero que $\Box \neg (Ar \rightarrow Al) \neq \neg \Box (Ar \rightarrow Al)$ y 2) que, sin embargo, es verdadero $\neg \Box (Ar \rightarrow Al)$. En consecuencia: $\Box [(Al \rightarrow D) \rightarrow Ar] = \neg \Box [\neg D \rightarrow (Ar \rightarrow Al)]$. Pero de $\Box [(Al \rightarrow D) \rightarrow Ar]$ no se concluye: 1) $\Box [(Al \rightarrow \neg D) \leftrightarrow Ar]$, ni 2) $\Box [Ar \rightarrow (Al \rightarrow \neg D)]$, ni 3) $\Box [Ar \rightarrow (Al \leftrightarrow \neg D)]$, ni 4) $\Box [Ar \leftrightarrow (Al \leftrightarrow \neg D)]$, ni 5) $\Box [Ar \leftrightarrow (Al \rightarrow \neg D)]$.

El análisis ontológico-modal impide concluir que alma y armonía sean lo mismo, pese a compartir ambos como contrario esa característica común de la desarmonía como “privación indefinida”. El cálculo modal arroja el mismo resultado que la refutación sofística de la lógica formal que detecta en la teoría del alma armonía una falacia de “afirmación del consecuente”. Ambos tramos argumentativos son desarrollos del breve entimema concentrado en el corolario del primer argumento del *Eudemo*. Sendos argumentos ofrecen una reducción al absurdo de la teoría del “alma armonía”, que actualmente puede trasladarse a la refutación del reduccionismo eliminativo en cualquiera de sus formas.

4. Reflexiones conclusivas

En torno al primer argumento del *Eudemo* contra el “alma armonía” son muchas las cuestiones que se han tratado en este artículo. Merece la pena

realizar una recapitulación a modo de conclusión. A continuación, presentamos una visión panorámica de este asunto:

(i) El primer argumento puede atribuirse enteramente a Aristóteles, incluyendo la contra-objeción, sin necesidad de adjudicárselo a Juan Filópono o Alejandro de Afrodisias.

(ii) La contra-objeción puede interpretarse en realidad como un corolario, o matización, del primer argumento, y no una refutación. Este corolario tiene la forma de un entimema cuya estructura se basa en el opuesto “desarmonía” como propiedad común compartida por el alma y la armonía.

(iii) El corolario pretende reforzar el primer argumento demostrando que aunque alma y armonía coincidieran en la desarmonía como contrario común, alma y armonía no pueden identificarse, pues ese opuesto no es igual en uno y otro caso. El corolario recurre a las “privaciones indefinidas” como prueba de que no es posible equiparar ambos en virtud de este contrario. Las “privaciones indefinidas” mencionadas en el *Eudemo* se corresponden con las “privaciones parciales o defectivas” en el contexto de las “privaciones de potencia activa” de las obras de madurez. A modo de ejemplo, la “privación indefinida” como “privación de la potencia activa” de ver implica: 1) desarmonía física del globo ocular (*korai*); 2) “impotencia de ver” entendida como: 2.1) “privación del acto” de ver (*hórasis*) y como 2.2) “privación de la potencia activa” de ver, es decir, “privación de la potencia” (*ópsis*) de ver en acto; y 3) subsistencia de la “potencia” de ver (*ópsis*) en cuanto “potencia activa”. Pero la “privación indefinida” como “privación de la potencia activa” de ver no implica ni 1) desarmonía (o corrupción) de la “potencia activa” de ver (*ópsis*) ni 2) privación de esta misma “potencia activa” o “facultad de ver”.

(iv) La auto-réplica al primer argumento del *Eudemo* demuestra mediante un razonamiento por oposición que la teoría del “alma armonía” incurre: 1) en una falacia de afirmación del consecuente, cuando identifica la “potencia activa” con una armonía en los órganos sensoriales, o 2) en una petición de principio, cuando reivindica el fenómeno de la privación para hacer tal identificación. El concepto de “privación indefinida” es el medio del que Aristóteles se sirve para denunciar ambos sofismas.

(v) La razón por la que el primer argumento del *Eudemo* no aparece en *De anima* es que sirve de fundamento general para cualesquiera argumentos posibles contra el “alma armonía”, y no es, por tanto, un argumento concreto aislado —un argumento más, un argumento entre otros argumentos— o el desarrollo de un argumento particular. El primer argumento del *Eudemo* es la premisa mayor para cualquier otro argumento contra la teoría del alma armonía.

5. Bibliografía

- ARISTÓTELES (1964), *Tratados de Lógica. Órganon I*. Madrid, Gredos. Traducción: Miguel CANDEL SANMARTÍN.
- ARISTÓTELES (1978), *Metafísica*. Madrid, Gredos. Traducción: Tomás CALVO MARTÍNEZ.
- ARISTÓTELES (1979), *Acerca del alma*. Madrid, Gredos. Traducción: Tomás CALVO MARTÍNEZ.
- ARISTÓTELES (1983), *Física*. Madrid, Gredos. Traducción: Guillermo R. de ECHANDÍA.
- ARISTÓTELES (2005), *Fragmentos*. Madrid, Gredos. Traducción: Alvaro VALLEJO CAMPOS.
- BARNES, J (1982), *The Presocratic Philosophers*. London, Routledge.
- BONITZ, H (1862-1867), *Aristotelische Studien*. Fünf Teile in einem Band. Reprografischer Nachdruck der Ausgaben Wien, Vol 1.
- BERTI, E (1965), *La filosofia del primo Aristotele*. Padua, EDAM.
- BOSTOCK, D (1986), *Plato's Phaedo*. Oxford, Oxford University Press.
- CASTON, V (1997), “Epiphenomenalisms, Ancient and Modern”: *Philosophical Review* 106, 3 (1997) 309-363.
- CHARLTON, W (1985), “Aristotle and the Harmonia Theory”: A. GOTTHELF (ed.), *Aristotle on Nature and Living Things. Philosophical and Historical Studies*. Bristol, Bristol Classical Press, 131-150.
- CHROUST, A-E (1966a), “The psychology in Aristotle's lost dialogue Eudemus or On the Soul”: *Acta Classica: Proceedings of the Classical Association of South Africa* Vol. 9, No. 1 (1966a) 49-62.
- CHROUST, A-H (1966b), “Eudemus or on the Soul: A Lost Dialogue of Aristotle on the Immortality of the Soul”: *Mnemosyne Fourth Series*, Vol. 19, Fasc. 1 (1966b) 17-30.

- DELLA VALLE, G (1905), “La teoria dell’anima-armonia di Aristosseno e l’epifenomenismo contemporaneo”: *Rivista di Filosofia*, 8 (1905) 210-231.
- DÜRING, I (2005), *Aristóteles: Exposición e Interpretación*. Méjico DF, UNAM.
- GALLOP, D (1975), *Phaedo*. Oxford, Clarendon Press.
- GOTTSCHALK, HB (1971), “Soul as Harmonia”: *Phronesis* 39 (1971) 179-198.
- HACKFORTH, R (1955), *Plato’s Phaedo*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HEINAMAN, R (1990), “Aristotle and the Mind-Body Problem”: *Phronesis* 35 1 (1990) 83-102.
- HICKS, RD (1907), *Aristotle. De Anima*. Cambridge, University Press.
- HUFFMAN, C (2009), “The Pythagorean conception of the soul from Pythagoras to Philolaus”: DOROTHEA FREDE y BURKHARD REIS (eds.), *Body and Soul in Ancient Philosophy*. Berlin, De Gruyter, 21-44.
- JAEGER, W (1983), *Aristóteles, Bases para la Historia de su Desarrollo Intelectual*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- PHILOPONUS J. (1897), *In Aristotelis libros de anima commentaria*, Volume 15. Berlin, Reimer.
- LANGTON, R (2000), “The Musical, the Magical, and the Mathematical Soul”: T. CRANE y S. PATTERSON (eds.). *History of the Mind-Body Problem*. London, Routledge, 1-13.
- LASKOWSKA, AM (2016), “The Aristoxenian Theory of Soul as Harmony”: *Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej*, 61 (2016) 287–297.
- MCDOWELL, J (2009), *Having the World in View*. Cambridge, Harvard University Press.
- OWEN, GEL (1975), “Kategorien und Ideen im Eudemus”: P. MORAUX (ed.) *Frühschriften des Aristoteles*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 270-275.
- ROSS, WD (1961), *Aristotle. De Anima*. Oxford, Clarendon Press.
- ROWE, CJ (1993), *Phaedo*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SCALTSAS, TH (1990), “Soul as Attunement: An Analogy or a Model?”: P. NICOLACOPOULOS, *Greek Studies in the Philosophy and History of Science*. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 109-119.
- SEDLEY, D (1995), “The Dramatis Personae of Plato’s *Phaedo*”: T. SMILEY (ed.), *Philosophical Dialogues. Plato, Hume, Wittgenstein. Proceedings of the British Academy*, Vol. 85. Oxford, Oxford University Press, 3-26.
- SHIELDS, CH (1988a), “Soul as Subject in Aristotle’s *De Anima*”: *Classical Quarterly* 38, 1 (1988a) 140-149.

- SHIELDS, CH (1988b), "Soul and Body in Aristotle": *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 6 (1988b) 103-137.
- SHIELDS, CH (2016), *De Anima*. Oxford, Oxford University Press.
- SHIELDS, CH (2020), "In Dialogue about Harmony": A. P. MESQUITA y S. NORIEGA-OLMOS (eds.), *Revisiting Aristotle's Fragments*. Berlin, De Gruyter, 141-162.
- TAYLOR, CCW (1983), "The Arguments in the Phaedo Concerning the Thesis That the Soul Is a Harmonia": J.P. ANTON y A. PREUS (ed.), *Essays in Ancient Greek Philosophy*. Albany, State University of New York Press, 217-231.
- TRABATTONI, F (1981), "La teoria dell'Anima-armonia nell'Eudemo": *ACME: Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano* 34 2 (1981) 345-368.
- TRABATTONI, F (1988), "La dottrina dell'anima-armonia nel Fedone": *Elenchos* 9 (1988) 53-74.
- TRABATTONI, F (2015), "La théorie de l'âme-harmonie chez les commentateurs anciens": *Ancient Readings of Plato's Phaedo*. Leiden, Brill, 256-269.
- VOGIATZI, M (2020), "Aristotle on the Soul as Harmony": *Elenchos: Rivista di Studi Sul Pensiero Antico* 41, 2 (2020) 245-268.
- WAGNER, E (2001), "Supervenience and the Thesis That the Soul Is a Harmonia": E. WAGNER (ed.), *Essays on Plato's Psychology*. Lanham, Lexington Books, 69-91.
- YOUNG, D-J (2007), *Soul as Structure: Plato and Aristotle on the Harmonia Theory*. Cornell, Cornell University.
- YOUNG, D (2013), "Does Aristotle Refute the Harmonia Theory of the Soul": *Open Journal of Philosophy* 3 (2013) 47-54.
- ZANATTA, M (2008), *Aristotele, I dialoghi*. Milán, Rizzoli.

Resumo: No seu diálogo *Eudemo*, Aristóteles desenvolve dois argumentos contra a teoria da “harmonia da alma” como desdobramento da crítica herdada de Platão. O primeiro não aparece no *Fédon* nem volta a aparecer entre os argumentos que Aristóteles usa mais tarde no *De anima*. Essa singularidade do argumento é acompanhada pela dificuldade interpretativa que o argumento oferece, destacada pela crítica contemporânea. O nosso artigo pretende mostrar que esse argumento original do período juvenil se baseia nas “privações parciais ou defeituosas” das obras da maturidade, no contexto das “privações de poder ativo”.

Palavras-chave: Aristóteles; *Eudemo*; ontologia; alma; história da filosofia.

Resumen: En su diálogo *Eudemo* Aristóteles desarrolla dos argumentos contra la teoría del “alma armonía” como ampliación de la crítica heredada de Platón. El primero de ellos no aparece en el *Fedón* ni vuelve a aparecer entre los argumentos que Aristóteles emplea posteriormente en *De anima*. Esta singularidad argumental viene acompañada por la dificultad interpretativa que ofrece el texto, puesta de manifiesto por la crítica contemporánea. Nuestro artículo pretende mostrar que este argumento original del período de juventud se basa en las “privaciones parciales o defectivas” de las obras de madurez, dentro del contexto de las “privaciones de potencia activa”.

Palabras clave: Aristóteles; *Eudemo*; ontología; alma; historia de la filosofía.

Résumé : Dans son dialogue *Eudème*, Aristote développe deux arguments contre la théorie de “l’harmonie de l’âme” comme déploiement de la critique héritée de Platon. Le premier de ces arguments n’apparaît pas dans *Phédon*, pas plus qu’il ne réapparaît parmi les arguments qu’Aristote utilise plus tard dans *De anima*. Cette singularité de l’argument s’accompagne de la difficulté interprétative qu’il pose, mise en évidence par la critique contemporaine. Notre article vise à montrer que cet argument original de la période juvénile repose sur les “privations partielles ou défectueuses” des œuvres de maturité, dans le contexte des “privations de la puissance active”.

Mots-clefs : Aristote ; *Eudème* ; ontologie ; âme ; histoire de la philosophie.

Los dones de Procris y el destino de Céfaló: coherencia y pluralidad en la *Biblioteca* de Apolodoro

The gifts of Procris and the fate of Cephalus: coherence and plurality in Apollodorus' *Library*

STEFANO ACERBO¹ (*Universidad de Sevilla — España*)

Abstract: The article examines the two stories included in the *Library* in which Cephalus is the protagonist, highlighting both their internal coherence and interdependence. Within the Athenian genealogies, Cephalus is the unfortunate husband of Procris: he is the victim of his wife's threatening character and the baleful power of her gifts. In the episode of the hunting of the Cadmean vixen, which precedes the conception of Herakles, the story emphasises the prodigious character of the dog, essential to Zeus' plan, and the fate of Cephalus, who becomes a founding hero.

Keywords: Apollodorus' *Bibliotheca*; mythography; genealogies; Cephalus; valuables; hunting.

Introducción

Céfaló y Procris han pasado a formar parte de la tradición literaria occidental sobre todo gracias al relato que Ovidio les dedica (*Met.* 7.661-865)². Sin embargo, antes de que el poeta latino les concediera su atención, sus peripecias ya habían sido narradas y representadas en diferentes ocasiones, como atestiguan las obras de los mitógrafos y las representaciones vasculares³. Estos personajes pertenecían, en efecto, a ese patrimonio de relatos tradicionales que constituía el universo mitológico de los griegos y que la literatura latina había

Texto recibido el 04.06.2022 y aceptado para publicación el 04.10.2022.

Este trabajo ha sido realizado gracias a una ayuda del programa de investigación "Ayudas a la Contratación de Personal Investigador Doctor del Sistema Andaluz del Conocimiento" (ref. PAIDI DOCTOR 21) y en el marco de las actividades de los siguientes proyectos "Transformaciones de los mitos griegos: parodia y racionalización" (PID2019-104998GB-I00), "Estudios sobre tradición, transmisión y recepción de la mitografía griega. Antigüedad, Medievo y Humanismo (PID 2019-108931GB-I00), "La mitografía antigua: fuentes orales y escritas" (PID2021-122594NB-I00).

¹ sacerbo@us.es.

² Sobre el relato de Ovidio, véase LABATE (1975); SEGAL (1978); FABRE (1988).

³ Para las representaciones vasculares, véase SIMANTONI-BOURNA (1992).

heredado de ellos. En tanto que elementos tradicionales, se consideraba que estos relatos se habían transmitido desde un pasado remoto⁴ y, de hecho, cada nueva interpretación de los mismos presuponía también una cierta continuidad con las anteriores⁵, como demuestra el hecho de que Céfalos aparezca, desde los primeros testimonios vasculares, como un cazador y que normalmente en las distintas versiones de su historia acabe siempre matando a Procris precisamente en un contexto relacionado con la caza.

Sin embargo, basta con consultar una obra cualquiera de referencia para darse cuenta de la cantidad de variaciones y contradicciones que existen entre unas fuentes y otras⁶, empezando por su genealogía⁷. Además, es muy difícil conciliar, como veremos, los relatos de su trágico matrimonio con Procris y la caza de la zorra de la Cadmea, los dos acontecimientos de los que Céfalos es protagonista⁸. Pero incluso si nos limitamos al relato de los acontecimientos que enmarcan su relación con Procris, las diferencias entre las distintas fuentes son múltiples. La traición inicial de la mujer hacia su esposo pudo ser inducida por el propio Céfalos⁹ o la infidelidad de Procris pudo también suceder de manera espontánea¹⁰. La heroína, una vez que logra huir, puede encontrarse

⁴ La definición de mito como relato tradicional es ampliamente compartida, por ejemplo, por BURKERT (1982) 23; BUXTON (2004) 18.

⁵ De hecho, hay que tener en cuenta que tanto el narrador como su público debían tener ya un cierto conocimiento del mito que se narraba y que este conocimiento contribuía a definir el horizonte de expectativas del público; se vea GOODY - WATT (1968).

⁶ Véase por ejemplo GANTZ (1993) 238-239; 245-247.

⁷ Hijo de Deyoneo (Hecat. fr.169 EGM; fr. Pherecyd. fr.34 EGM; Apollod. 2.58) o de Deyón (Paus. 1.37.6, Hyg. *Fab.* 188; 241; Apollod. 1.86; 3.198; Schol. E. *Hipp.* 455). Hijo de Hermes (Hyg. *Fab.* 241) y Herse (Apollod. 3.181) o Creúsa (Hyg. *Fab.* 270). Hijo de Pandión (Hyg. *Fab.* 270).

⁸ Véase DELATTRE (2009) 158. La identificación con el Céfalos raptado por Eos está presente en Ov. *Met.* 7.661-865. Ant.Lib. 41 e Hyg. *Fab.* 189, pero se ha considerado a menudo una construcción tardía; véase GANTZ (1993) 238; 246; FOWLER (2013) 461.

⁹ Según Pherecyd. fr. 34 EGM, Hyg. *Fab.* 189.3 y Ov. *Met.* 720-740 el propio Céfalos se disfrazó para poner a prueba a su esposa, mientras que según Ant.Lib. 41.2 utilizó a uno de sus sirvientes.

¹⁰ Apollod. 3.197.

con Minos en Creta¹¹ o con la diosa Ártemis¹². Tras la reconciliación, el trágico epílogo con el asesinato involuntario de Procris por parte de Céfaló puede, a su vez, haber sido provocado por los celos de la esposa¹³ o suceder simplemente por el hecho de que ambos salen juntos de caza¹⁴. A todo esto corresponde un horizonte geográfico muy complejo: Céfaló, a pesar de estar estrechamente relacionado con el *demos* de Tórico¹⁵ y el de Céfaló¹⁶, a menudo es mencionado como hijo de un rey de la Fócide¹⁷, completa sus hazañas heroicas en Beocia y es colonizador epónimo de Cefalonia y antepasado de Ulises¹⁸.

Ante un mosaico tan complejo de tradiciones e informaciones, los estudiosos han intentado a menudo destacar la presencia de temas recurrentes en las historias acerca de este personaje. Por ejemplo, Fontenrose ha llegado a hipotizar la existencia de una especie de estructura común de la que descenderían todas las tradiciones de cazadores y cazadoras de la mitología griega. Así, la historia de Procris y Céfaló se remontaría a un modelo en el que la cazadora castiga cruelmente al cazador por haberla traicionado¹⁹, aunque no hay ninguna fuente que atribuya directamente el asesinato de Céfaló a Procris.

Los estudios más recientes han destacado más bien la lógica interna de los diferentes relatos y la relativa autonomía de las diversas tradiciones inherentes a estos personajes²⁰, centrándose en los valores y significados que se encuentran dentro de cada texto, con una atención renovada hacia los relatos ofrecidos por los mitógrafos²¹. Así, Fowler ha detectado en el peculiar

¹¹ Apollod. 3. 197; Ant.Lib. 41.4.

¹² Hyg. *Fab.* 189.4; Ov. *Met.* 744-5.

¹³ Pherecyd. fr. 32 EGM; Hyg. *Fab.* 189.9 Ov. *Met.* 796-865.

¹⁴ Apollod. 3.198.

¹⁵ Apollod. 2.59; Ant.Lib. 4; Conon 7. En Pherecyd. fr. 34 EMG los manuscritos presentan la forma Θοσιέων que normalmente es corregido en Θοσικίων; véase FOWLER (2001) 296.

¹⁶ FOWLER (2013) 32, n. 10.

¹⁷ Su padre Deyoneo o Deyón es normalmente considerado un rey de la Fócide. Véase BROADBENT 1968, 256-262.

¹⁸ Céfaló como epónimo de Cefalonia es mencionado por Arist. fr. 54 Rose; véase SCAGLIOTTI 2006; FOWLER (2013) 463-464.

¹⁹ FONTENROSE (1981) 86-110.

²⁰ DELATTRE (2009).

²¹ Véase PÁMIAS (2006) 484.

relato de Ferécides una serie de elementos que parecen sugerir un rito destinado a favorecer la caída de las lluvias, en el que debía desempeñar un papel importante la celebración de un matrimonio sagrado²². Delattre, en cambio, ha puesto de relieve el carácter profundamente unitario del texto de Antonino Liberal, reconstruyendo la lógica que lo articula²³.

El presente estudio, así, se propone continuar el camino abierto por estas investigaciones, tomando en consideración el texto de la *Biblioteca*. En particular, se intentará mostrar cómo la obra de Apolodoro²⁴ ofrece una espléndida oportunidad para reconocer la pluralidad de valores y significados que pueden adquirir ciertos elementos de este relato mítico según el contexto en el que se encuentren²⁵.

1. Un personaje y muchas historias

En una obra como la *Biblioteca*, un excelente punto de partida para cualquier investigación lo proporcionan las conexiones establecidas por las líneas genealógicas²⁶. Gracias a ellas, cada personaje nombrado por el mitógrafo encuentra un lugar preciso en el espacio y el tiempo marcados por las generaciones heroicas. De este modo, también el relato de Procris representa un eslabón en el linaje de los reyes áticos, donde aparece como una de las hijas de Erecto y Prasitea (3.196)²⁷.

Sin embargo, hay algunos héroes, como Céfalo, que son mencionados por el mitógrafo en el marco de múltiples sagas heroicas, lo que hace que en

²² FOWLER (1993). Véase también PAMIAS (2013).

²³ DELATTRE (2010).

²⁴ Siguiendo a FOWLER (2013) 384, evitaré el nombre de “Pseudo Apolodoro”. Aunque no cabe duda de que el autor de la *Biblioteca* no puede ser el famoso Apolodoro de Atenas, no hay nada en el texto que indique un intento del autor de presentarse como el erudito ateniense, como ocurre en muchas de las obras espurias a las que se da el nombre de “Pseudo”.

²⁵ En este sentido, son muy útiles las investigaciones de Louis Gernet y, en particular, la idea de que las imágenes, es decir, las unidades mínimas del lenguaje mítico, son capaces de expresar nuevos significados según el contexto en el que se encuentren. Véase GERNET (2004) 23-60; DI DONATO (2013) 37-46.

²⁶ La *Biblioteca* se diferencia del resto de la producción mitográfica de la época imperial que podemos leer precisamente por su estructura genealógica. La peculiaridad de este trabajo ha sido destacada por DELATTRE (2013) 126; ACERBO (2019) 6-7.

²⁷ Sobre el linaje de los reyes de Atenas en la *Biblioteca* véase BRULÉ (1995).

torno a este personaje se establezca una complicada red de relaciones múltiples con diferentes lugares y personajes. Céfalos se menciona, en un primer momento, en el linaje de Deucalión, como hijo de Deyón, rey de Fócide, y de Diomedes, hija de Juto (1.86), según una construcción genealógica que une Fócide y Atenas²⁸. La mención del héroe va, aquí, acompañada de una breve nota, en la que se recuerda cómo Céfalos se casó primero con Procris y luego fue raptado por Eos. Volvemos a encontrar al héroe en la sección dedicada a Anfitrión, como uno de los personajes implicados en la caza de la zorra de la Cadmea y en la expedición contra los Telebeos (2.58-60). Por último, Céfalos es uno de los protagonistas del relato dedicado por el mitógrafo a Procris (3.196-198).

Los tres pasajes se refieren sin duda al mismo personaje, que siempre se considera hijo de Deyón²⁹ y marido de Procris. Sin embargo, esto no significa que se puedan combinar las diferentes informaciones que ofrecen en una única narración, ya que la materia recogida en la *Biblioteca* es heterogénea y en una sección determinada de la obra el mitógrafo podría estarse refiriendo a una tradición discordante de la que recoge en otro lugar³⁰. Lo que se dice de Céfalos en el relato dedicado a Procris presenta, en efecto, elementos irreconciliables con los otros dos pasajes en los que se menciona al héroe. Al distinguir al héroe amado por Eos del esposo de Procris (3.181), las genealogías áticas contradicen lo expuesto en la sección dedicada a los descendientes de Deucalión (1.86), mientras que la sentencia de destierro con la que concluye la narración relativa a Procris (3.198) no puede conciliarse con el episodio de la caza de la zorra de la Cadmea, en el que el héroe abandona el Ática por invitación de Anfitrión, y no por un castigo, y se traslada a una de las islas conquistadas por los Telebeos (2.58-50). Además, la introducción de un segundo Céfalos (3.181), perteneciente por vía materna al linaje real ateniense, permite situar su linaje y, en particular, el mito de Adonis dentro de la sección de la *Biblioteca* dedicada a la dinastía real de la ciudad del Ática³¹. En este sentido, la distinción entre las dos figuras no es

²⁸ BRANCACCIO (2012) cree que esta tradición surgió bajo Pisístrato en el Ática oriental.

²⁹ Apolodoro utiliza dos formas diferentes para referirse al padre de Céfalos: Δηιονεύς (2.58) y Δηίων (3.197).

³⁰ Sobre la cuestión de las fuentes del mitógrafo, véase HUYS (1997); CAMERON (2004) 94-104; CUARTERO (2010) 27-41; ACERBO (2019) 13-15.

³¹ Sobre esta genealogía de Apolodoro véase BROADBENT (1968) 255-256.

un hecho sin importancia, sino que tiene que ver con la propia organización de la materia por parte del mitógrafo y probablemente implica su elección.

Por lo tanto, parece aconsejable limitarse a analizar cada núcleo narrativo y, solo en una fase posterior, comparar las distintas narraciones para destacar las similitudes, pero también las diferencias. Mi análisis se centrará primero en la narración dedicada a Procris. Se trata de una breve sección narrativa que reúne diferentes episodios y, por tanto, se ha considerado a menudo como una combinación de diferentes tradiciones³². Ya Rapp en la entrada del Roescher dedicada a Céfalo creía que la huida de Procris a Creta era una creación secundaria, que tenía como finalidad unir la leyenda ática de Procris con la historia de la caza de la zorra de la Cadmea³³. Sin embargo, en las páginas siguientes me gustaría mostrar cómo esta idea de relato compuesto y artificial no parece ajustarse a la narración del mitógrafo, donde se puede encontrar una cierta coherencia temática que concierne a todos los elementos individuales que componen el relato.

2. Procris y Céfalo en las genealogías atenienses

Tras mencionar los nombres de las hijas de Erecteo y sus cónyuges, el mitógrafo abre la sección narrativa sobre Procris recordando la unión adúltera de la heroína, que a cambio de una corona de oro (χρυσσοῦς στέφανος) se entrega a Pteleón (3.197). En el texto del mitógrafo faltan indicaciones respecto a cualquier antecedente que pueda justificar tal gesto, a diferencia de lo que sucede en otras fuentes, donde intervienen factores como el engaño y la sospecha³⁴. La prosa rápida y concisa del mitógrafo ha sugerido a los investigadores la hipótesis de que el personaje de Pteleón podría estar oculto tras el sirviente de Céfalo que, según el texto de la *Biblioteca*, fue enviado por su señor para probar la fidelidad de la esposa y que, por tanto, el mitógrafo estaba en este punto siguiendo la misma tradición reportada por Antonino Liberal³⁵. Sin embargo,

³² Véase en particular DAVIDSON (1997) 178; contra PÀMIAS (2006).

³³ ROSCHER (1890–1894) 1090–1094. Según FOWLER (2013) 462 esta parte sería un elemento ornamental añadido a la historia. En cualquier caso, Paléfato 2 ya menciona que Procris había curado a Minos de su enfermedad a cambio del perro y la jabalina que el rey le regala.

³⁴ Véase nota 11.

³⁵ Véase HARD (1997) 245; PELLIZZER (2010) 90.

el nombre de Pteleón no parece ser el de un simple sirviente: dentro de las tradiciones áticas puede guardar relación con el demo de Ptelea, del que el personaje puede que sea el epónimo, pero al mismo tiempo puede ofrecer un vínculo con el relato tardío de Servio, que considera a Procris como la hija de Ificlo (A. 2.445), cuyo reino, en el catálogo homérico de las naves, incluía una ciudad llamada Ptéleo (Il. 2.697)³⁶.

Los estudiosos han tratado la conducta de la heroína, que, en cierto sentido, contrasta con la imagen de la esposa fiel descrita por Ovidio, pero también con la de la amante traicionada por el cazador, o la de la cazadora virgen hipotizada por Fontenrose y West respectivamente³⁷. En el relato de la *Biblioteca* a veces se ha visto la culminación de un proceso de transformación que lleva gradualmente a Procris a pasar de encarnar la figura de la cazadora virgen a convertirse en una heroína astuta y sexualmente activa³⁸.

Sin embargo, seguramente no sea del todo correcto establecer una distinción neta entre estos dos modelos de feminidad, ya que el salvajismo femenino puede expresarse no solo a través de la virginidad que rechaza el matrimonio, sino también adoptar la forma de una sexualidad excesiva que pone en peligro la supervivencia del οἶκος³⁹. Por otra parte, los dos aspectos están ya presentes en el testimonio de Ferécides⁴⁰, según el cual la heroína, obligada por la ausencia de su esposo a una virginidad prolongada mucho más allá de la boda, sucumbe a los halagos del propio Céfalos, que se presenta ante ella disfrazado, seducida por el precioso adorno (κόσμος) que le ofrece⁴¹.

En cualquier caso, es cierto que la ausencia de cualquier antecedente contribuye a que la traición cometida por Procris parezca aún más grave que en otras fuentes.

³⁶ Véase BROADBENT (1968) 271.

³⁷ FONTENROSE (1981) 86–110; WEST (1985) 106–107.

³⁸ Véase DAVIDSON (1997) 177.

³⁹ Por otra parte, este hecho ha sido reconocido por DAVIDSON (1997) 183 y BRANCACCIO (2014) 100–102, que se refieren explícitamente a VERNANT (1981) 144. Véase también VIDAL NAQUET (2006) 151.

⁴⁰ PAMIAS (2006) 487 señala cómo, desde un punto de vista sincrónico, la personalidad de Procris reúne diferentes manifestaciones de la sexualidad femenina.

⁴¹ La expresión “ἔχων κόσμον” indica aquí un regalo valioso, más que un adorno; véase DAVIDSON (1997) 171, n. 27.

2.1. La Corona de oro

Si el regalo de un κόσμος en Ferécides llevó a Davidson a comparar a Procris con Erífile⁴², la mayor precisión de Apolodoro sobre el tipo de objeto donado permite una asociación con un contexto mítico diferente. En los *Catasterismos* atribuidos a Eratóstenes (5.14 = Epimenid. fr. 3 EGM), una corona es el regalo (δῶρον) que Dioniso ofrece a Ariadna para seducirla de manera engañosa (ὥ ἡπατήθη ἡ Ἀριάδνη). Este relato se atribuye al autor de los *Crética*, normalmente identificado como Epiménides⁴³. Ariadna, al igual que Procris, sucumbe al encanto del objeto y se entrega a una unión que no se encuadra en el marco institucional del matrimonio. El uso del verbo φθείρω en Eratóstenes deja pocas dudas de que, según Epiménides, la corona implicaba una unión sexual no legítima. Higino recupera este relato de los *Catasterismos*⁴⁴ en su *De Astronomia* (2.5.1). También aquí la corona es el regalo ofrecido a Ariadna por Dionisio, deseoso de unirse a ella (*cogitans Ariadnen comprimere*). La doncella, seducida (*delectata*), acepta la unión concertada (*condicio*).

Los *Catasterismos*, de nuevo a través del testimonio de Higino, añaden otro elemento, probablemente también derivado de Epiménides, que podría ampliar la comparación con Procris: según esta versión de la historia, no habría sido el famoso hilo, sino que habría sido precisamente esta corona el objeto que permitió a Teseo escapar del laberinto, gracias a la luz emitida por el oro y las piedras de India con las que Hefesto la había fabricado.

De este modo, la corona parece haber cambiado de manos varias veces: después de haber sido entregada a Ariadna por Dionisio a cambio de consentir la unión con él, para que el objeto pueda ser utilizado por Teseo debe suponerse que en algún momento le fue entregado por Ariadna. Este último paso podría interpretarse, ciertamente, como una traición a Dioniso e incluso

⁴² DAVIDSON (1997) 173.

⁴³ Se trata con toda probabilidad de una obra pseudoepígrafa. La datación hacia finales del siglo IV a.C. es posible, pero no segura; véase FOWLER (2013) 649-651. Según WEST (1983) 49-53 la *Teogonía* de Epiménides puede haber empezado a circular ya en el siglo V a.C., pero es incierto si los *Crética* eran una parte de esta o una obra independiente.

⁴⁴ Véase ZUCKER (2015) 89.

podría explicar la petición del dios a Artemisa de matar a la doncella, como ya señala la *Odisea* (11.324-5)⁴⁵.

Incluso si nos limitamos a los relatos atribuidos explícitamente a los *Crética*, la similitud con el episodio narrado por la *Biblioteca* es notable: en ambos casos la corona, además de ser el objeto a cuyo encanto la mujer no puede resistirse, parece asociarse también a la idea de infidelidad. Este vínculo entre los dos núcleos míticos se encuentra ya en el testimonio más antiguo en el que aparece el nombre de Procris: la *Nekyia*. En el llamado «Catálogo de las Heroínas», Procris se menciona entre Fedra y Ariadna (*Od.* 11.321), las dos hijas de Minos. La autenticidad de este catálogo ha sido cuestionada⁴⁶; en concreto, los versos dedicados a Fedra, Ariadna y Procris han sido considerados una interpolación ateniense, ya que las tres heroínas están unidas no solo por el trágico destino que les ha tocado en suerte, sino también por el vínculo que las une a Atenas⁴⁷. Sin embargo, es posible que el hecho de que precisamente estas figuras femeninas aparezcan mencionadas entre otras, relacionadas con el Ática, se deba, más que a una cuestión geográfica, a la semejanza con las heroínas nombradas justo después, es decir, Mera⁴⁸, Clímene⁴⁹ y Erífile. El poeta se detiene en esta última, de la que menciona que aceptó oro a cambio de su esposo: ἡ χρυσὸν φίλον ὀλοόφρονος, ἀνδρὸς ἐδέξατο τιμήεντα (*Od.* 11.327). Procris y Ariadna aparecen, por tanto, situadas en un contexto en el que predomina la idea de la infidelidad y de la seducción que ejerce un objeto de lujo.

⁴⁵ Véase PRELLER (1855) 13; WEBSTER (1966), 25-26; ARMSTRONG (2006) 8; 312-313; GIUMAN-PALA (2010) 30.

⁴⁶ Para un análisis crítico de la cuestión, ZAMBARBIERI 2002 (812-4) y TSAGARAKIS (2000), 71-76. Este último rechaza los argumentos que harían de este catálogo una interpolación.

⁴⁷ Esta es la opinión de WILAMOWITZ (1884), 149-50; STANFORD (1965) 393. Ver también HEUBECK (1983) 285. TSAGARAKIS (2000) 87 no parece compartir las dudas sobre la autenticidad del pasaje.

⁴⁸ El escolio a este verso recuerda cómo, según Ferécides, Mera era devota de Artemisa y de la caza pero, tras haberse dejado seducir por Zeus, fue asesinada por la propia Ártemis.

⁴⁹ Nótese cómo según los *Nostoi* (fr. 5 PEG) Clímene habría engendrado a Ificles con Céfalos, hijo de Deyón.

Sin embargo, es significativo que en este verso Procris esté acompañada por dos heroínas cretenses, dos hijas de Minos. Las similitudes con Ariadna parecen remitir a la heroína a una serie de personajes femeninos que en el mito suele estar relacionada con la isla de Creta⁵⁰. En este sentido, el siguiente episodio de la narración de la *Biblioteca*, es decir, la huida hacia Minos, no parece un mero artificio construido para unir tradiciones originalmente independientes en relación con Céfalos, sino que contribuye en gran medida a situar a Procris en una determinada categoría mítica de lo femenino.

2.2. Los filtros de Circe y las pociones de Pasífae

Tras la infidelidad, Procris, descubierta por Céfalos, huye a Creta, hacia Minos. El soberano se enamora de ella y la heroína accede a la unión, desafiando, como veremos, la prohibición de Pasífae, a cambio de dos objetos que en ese momento estaban en posesión de Minos: un perro veloz y una jabalina infalible (3.198)⁵¹. La diferencia con las otras fuentes es notable. En los *Catasterismos* (33), el gobernante le regala los dos objetos como compensación por haberse curado de su enfermedad gracias a ella, sin ninguna referencia a una unión sexual. Asimismo, en Antonino Liberal (41.4), la cura tiene el preciso propósito de permitir que Minos y su esposa Pasífae se unan y tengan hijos.

También en este episodio, el relato de Apolodoro presenta, por tanto, una situación similar a la que narraba al comienzo. La heroína se entrega a una unión ilegítima a cambio de un valioso regalo. En la parte cretense del relato, sin embargo, interviene también otro motivo: la presencia de filtros mágicos, que Apolodoro asocia explícitamente con otra figura femenina del mito: Circe.

Minos no podía unirse a ningún mortal, ya que eyaculaba monstruos terribles a causa de la poción que Pasífae le había administrado para castigarlo por haber yacido con otras mujeres. Procris resuelve el problema administrándole otra poción, la de Circe (3.197), para que ella pueda unirse a él sin sufrir daños. La heroína se encuentra, aquí, actuando entre las dos hermanas, hijas del Sol, y parece asimilarse a ellas: dotada de una μηῆτις femenina capaz de hacer frente a las dificultades que encuentra, sabe seducir, pero también

⁵⁰ Véase ARMSTRONG (2006) 7-12.

⁵¹ Sobre el perro y la jabalina de Céfalos en las diferentes fuentes antiguas véase BRANCACCIO (2014). PÂMÍAS (2006) ofrece una interpretación trifuncional de estos objetos.

manejar la sexualidad masculina, gracias a la ayuda de filtros mágicos⁵². Su acción, aunque curativa, recuerda a la de Circe también por otro aspecto que debió parecer inquietante al público griego⁵³: la poción tiene el efecto de alejar a Minos de su οἶκος, al que Pasífae quiso en vano traerlo de vuelta.

Al igual que en el primer episodio, a la conducta infiel le sigue la huida de Procris, que, como especifica el mitógrafo, teme a la esposa de Minos (δεῖσασα δὲ αὐτοῖς τὴν Μίνως γυναῖκα). Se trata de un temor real, ya que, según Apolodoro, Pasífae es una mujer que puede utilizar su μήτις para golpear a sus rivales. La poción administrada a Minos, en lugar de producirle un daño a él, tuvo el efecto de matar a todas las mujeres que se unieron a él a partir de entonces (ὁπότε ἄλλη συνηυνάζετο, εἰς τὰ ἄρθρα ἐφίει θηρία, καὶ οὕτως ἀπώλλυντο 3.197). También este detalle pone de manifiesto la profunda unidad de este relato. La motivación que impulsa a la heroína a huir no parece, pues, un mero artificio utilizado por el mitógrafo para combinar dos secciones distintas, sino que contribuye a crear el contexto de peligro por la amenaza de otras mujeres que caracteriza la narración.

2.3. El perro y la jabalina

Antes de pasar al siguiente episodio, es necesario detenerse en los regalos que Procris obtuvo de Minos. El perro y la jabalina por lo general son mencionados en las fuentes por sus excepcionales poderes de naturaleza mágica: el perro, según la historia, era capaz de atrapar cualquier presa, mientras que a la jabalina, por su parte, no había errado jamás un objetivo⁵⁴. Algunos textos incluso atribuyen su fabricación a Hefesto y su posesión original a Zeus⁵⁵. Apolodoro también menciona el extraordinario poder del perro en el pasaje sobre la caza de la zorra de Cadmea (2.58), pero si limitamos nuestro análisis al relato dedicado a Procris en el tercer libro, podemos observar cómo el carácter mágico y milagroso de los dos objetos aparece, como mínimo, atenuado. No se dice nada sobre sus orígenes, y mientras el perro se define

⁵² Sobre las pociones de Circe véase BETTINI-FRANCO (2010) 36-47. Sobre la μήτις femenina, ver HOLMBERG (1997).

⁵³ Sobre el aspecto inquietante de la magia erótica femenina véase KUNST (2007) 153-155.

⁵⁴ Ver Hyg. *Fab.* 189.5; Ant.Lib. 41.5. Sobre los poderes mágicos de estos objetos, BRANCACCIO (2014).

⁵⁵ Poll. 5.38 = Nic. fr. 97.

simplemente como ταχύς ('rápido'), la jabalina (ἀκόντιος) va acompañada de un adjetivo bastante inusual: ἰθυβόλος, 'de golpe directo'. Este adjetivo indica ciertamente la capacidad de golpear directamente al objetivo, pero no presupone en sí mismo una infalibilidad milagrosa. De hecho, también podría utilizarse para indicar la capacidad de lanzar la jabalina que posee un simple ser humano⁵⁶.

Por otra parte, el propio contexto en el que los dos objetos hacen su aparición es bastante diferente de aquel en el que normalmente ejercen su poder. Su función es similar a la que realiza la corona de oro de Pteleón y, de hecho, una vez desprovistos de su carácter milagroso, aparecen simplemente como dos objetos de valor (ἀγάλατα), similares a la corona⁵⁷. Los perros de caza formaban parte del universo aristocrático y, según sus cualidades, podían alcanzar un valor considerable⁵⁸. Incluso la jabalina utilizada como arma arrojadiza⁵⁹ era un objeto tan poco despreciado que incluso podía atesorarse, como se puede ver en *Ifigenia en Táuride*, en la que el reconocimiento entre Orestes y su hermana se produce precisamente gracias a la mención de la lanza de Pélope, escondida, como un tesoro, en la habitación de Ifigenia (823-824)⁶⁰.

Sin embargo, no se debe subestimar la diferencia entre estos objetos y la corona. Si este último es un objeto que remite a una esfera propiamente femenina⁶¹, el perro y la jabalina pertenecen a una dimensión masculina en la que Procris se inmiscuye peligrosamente. Más adelante veremos cómo esta intromisión se hace aún más evidente en la continuación del relato, pero

⁵⁶ El adjetivo ἰθυβόλος es utilizado por Flavio Josefo en forma superlativa, "ἰθυβολώτατος", para referirse a la habilidad de Herodes en el lanzamiento de la jabalina (BI 1.430).

⁵⁷ Sobre los objetos como manifestaciones de la categoría del "valor" es todavía fundamental GERNET (1968) 121-179.

⁵⁸ Véase BARRINGER (2001) 88.

⁵⁹ Los términos utilizados por las distintas fuentes antiguas para indicar el objeto que poseía Procris son ἄκων o ἀκόντιος. Este objeto no solo se utilizaba en la caza, sino también en la guerra; cf. SNODGRASS (1991) 102.

⁶⁰ El término utilizado aquí es λόγχη y no ἀκόντιος, pero también indica un tipo de lanza que podía lanzarse contra el enemigo.

⁶¹ Como han subrayado GIUMAN-PALA (2010) 21.

ahora merece la pena destacar cómo en el episodio aquí analizado se conjugan en una unidad los distintos aspectos que caracterizan a la heroína: el perro y la jabalina, por un lado, son símbolos de la traición y del apetito por los objetos de valor, pero por otro, al mismo tiempo, remiten al ámbito masculino de la caza. Esta combinación demuestra una vez más que no hay ruptura entre la primera y la segunda parte del relato, ya que las representaciones y los valores transmitidos por las primeras imágenes míticas presentan considerables conexiones con los episodios posteriores.

2.4. El final de la historia

La segunda parte de la breve sección dedicada a Procris en la *Biblioteca* es un ejemplo de las soluciones adoptadas por Apolodoro y, en general, por la mitografía imperial para presentar el material mítico de forma ordenada y clara. La reconciliación con Céfalos, que en otros textos ocupa una parte considerable de la narración, se expresa aquí únicamente con el participio διαλλαγεῖσα, al que sigue inmediatamente la introducción del episodio que concluirá el relato, es decir, la trágica salida de caza junto a Céfalos: μετὰ τούτου παραγίνεται ἐπὶ θήραν (3.198). El mitógrafo aplica una técnica narrativa que normalmente es eficaz⁶², pero en este caso le lleva a descuidar elementos necesarios para la plena comprensión del relato, hasta el punto de impulsarle a insertar una especie de nota explicativa (ἣν γὰρ θηρευτική) que, al menos en parte, atenúa el abrupto pasaje con el que la narración empieza a hablar de la mortal cacería. Sin embargo, la reconciliación sigue sin estar motivada en el texto y la forma en la que se produce no se describe de manera explícita: se puede suponer razonablemente que la referencia anterior a los regalos de Minos implica su posterior transmisión de Procris a Céfalos, como ocurre en las demás fuentes, y es precisamente la reconciliación la que se presenta normalmente como la ocasión en la que se produce.

Estas omisiones dificultan el análisis del último episodio del relato y obligan al estudioso a plantear algunas hipótesis. En primer lugar, cabe preguntarse qué papel desempeñaron aquí los objetos donados por Minos y, en particular, si hay una relación entre la jabalina de Minos y el arma con la que se mata a la heroína. La *Biblioteca* menciona, de hecho, una segunda arma

⁶² Sobre el estilo de Apolodoro véase PAGÈS (2017) 77-79.

arrojadiza: Céfalos, mientras persigue una presa en la maleza, lanza al parecer un dardo (ἀκοντίζει) a Procris al no haberla reconocido y acaba matándola. Sin embargo, si, como se ha supuesto, la reconciliación entre los dos cónyuges había implicado la entrega de regalos a Céfalos, cabe suponer que el objeto lanzado por el héroe fuera en realidad la jabalina que Procris había obtenido del rey de Creta por haberse unido a él⁶³.

Si así fuera, el poder nefasto inherente a este objeto se estaría revelando también en este contexto, lo que permite de nuevo establecer asociaciones entre el mito de Procris y el de Erifile. Al igual que el famoso collar regalado a Erifile, que pone en marcha una serie de desgracias que no solo afectan a la heroína, sino también a su marido Anfiarao, obligado a participar en la expedición tebana y a perder la vida, y a su hijo Alcmeón, obligado a exiliarse por haber matado a su madre⁶⁴, la jabalina de Procris supondría, también, no solo la muerte de ésta, sino además la expulsión de Céfalos de Atenas. El relato de Apolodoro concluye, en efecto, con la sentencia de condena al destierro pronunciada en el Areópago (3.198).

2.5. Primeras conclusiones

El estudio del pasaje dedicado por Apolodoro a Procris nos ha llevado a detectar la presencia de ciertos temas recurrentes, que estructuran la sintaxis del relato. Estos temas están, en parte, también presentes en otras fuentes, pero solo en la *Biblioteca* encuentran un desarrollo tan coherente, incluso a costa de otros aspectos de la historia. En las acciones de Procris parecen materializarse algunas de las representaciones más nefastas que suelen atribuirse a las figuras femeninas del mito, a saber, el exceso de apetito sexual y la atracción por los objetos de lujo. También se ha mostrado cómo estos temas, pese a lo que pueda parecer, no están en contradicción con la segunda mitad del relato, donde la doncella aparece como cazadora. Esta continuidad narrativa se ve acentuada, además, por los regalos de Minos que, si bien

⁶³ En las fuentes latinas, donde el perro y la jabalina son regalos de Diana, el arma con la que Céfalos mata a su esposa es la misma que recibió de ella. Véase Ov. *Met.* 7.796 ss; Hyg. *Fab.* 188.9. BRANCACCIO (2014) 86 observa cómo el relato de Apolodoro también responde a la misma lógica de los autores latinos.

⁶⁴ Sobre el valor nefasto del collar de Erifile, véase GERNET (1968) 141.

traducen valores similares a los de la corona de oro, se refieren ya al ámbito masculino de la caza y adelantan la segunda parte de la narración.

Además, si, como parece posible, se reconoce en el arma fatal para Procris la jabalina que le regaló Minos, lo que sigue a la reconciliación entre los dos cónyuges estaría también marcado por los acontecimientos precedentes, que revelarían sus valores nefastos en la conclusión misma del relato.

Estos temas encajan perfectamente en la realidad ateniense a la que se refieren tanto el contexto genealógico en el que se sitúa el relato como las referencias al Areópago. La idea de la mujer como un ser incapaz de dominar su apetito por los placeres y el lujo encuentra amplio eco en la propia Atenas en la reflexión filosófica, en el discurso político-judicial y en el teatro⁶⁵.

3. El perro de Céfalos y la caza de la zorra

Céfalos es también protagonista de una narración en la sección de la *Biblioteca* dedicada a Anfitríon y a los acontecimientos que condujeron al nacimiento de Heracles. Como ya se ha señalado, esta narración no es del todo conciliable con el relato dedicado a Procris en el Libro 3, ya que presupone un traslado directo de Céfalos desde Atenas a las islas de los Telebeos, donde después se establece, sin que haya modo posible de integrar en el relato la muerte de la esposa y el posterior exilio desde el Ática⁶⁶.

El mitógrafo cuenta que Alcmena había pedido a Anfitríon, como condición para casarse con ella, que vengara a sus hermanos asesinados por los Telebeos. Anfitríon, habiendo prometido hacer la guerra contra estos últimos, pidió a Creonte, su huésped en Tebas, que se uniera a él en la expedición. Creonte prometió ayudar a Anfitríon si éste, a su vez, liberaba la Cadmea de la terrible zorra, que estaba predestinada a no poder ser atrapada por nadie y a la que los tebanos se veían obligados a ofrecer uno de sus hijos cada mes. En este entrelazamiento entre diferentes sagas míticas, también se recurre a Céfalos, a quien Anfitríon acude para pedirle que guíe a su perro en la cacería

⁶⁵ Véase JUST (1989) 111-136.

⁶⁶ BRANCACCIO (2014) 87 n. 23 cree que Apolodoro sitúa este episodio antes de la muerte de Procris y de que Céfalos fuera condenado por el Areópago. Sin embargo, en realidad al final del episodio del libro segundo Céfalos se instala en las islas de los Telebeos y no regresa a Atenas.

a cambio de parte del botín arrebatado a los Telebeos (2.57-58). De nuevo, el perro procede de Creta y de Procris, de quien se dice que lo obtuvo de Minos, aunque se omiten las circunstancias en las que esto habría ocurrido. Sin embargo, la descripción del animal es muy diferente a la del pasaje antes examinado: si en el tercer libro se le define simplemente como «veloz», ταχύς, aquí, como en las otras fuentes, se le atribuye el prodigioso poder de atrapar todo lo que persigue (ἦν δὲ καὶ τούτῳ πεπρωμένον πᾶν, ὅτι ἂν διώκη, λαμβάνειν).

Tal carácter prodigioso emerge aún más claramente en el siguiente episodio: mientras el perro perseguía a la zorra, Zeus convirtió a ambos animales en piedra (2.59). Esta metamorfosis también es mencionada por Antonino Liberal, donde la petrificación se presenta como un medio utilizado por Zeus para salir de la situación sin salida creada por el hecho de que la zorra no pudiera ser atrapada y el perro no pudiera perder su presa (41.10). En la *Biblioteca*, al no explicitarse las razones de la acción de Zeus, los valores que transmite la imagen de la petrificación del perro y la zorra solo pueden reconocerse a partir de la conexión que se establece con los demás episodios que forman el contexto en el que se enmarca.

En efecto, hay que observar cómo en este caso, a diferencia de lo que ocurre en el texto de Antonino Liberal, Zeus no es un personaje externo a los hechos narrados: después de la expedición contra los Telebeos, Zeus acude a Alcmena bajo la apariencia de su marido y se une a ella durante la noche, que es en esta ocasión extraordinariamente larga por obra del dios (2.61). La voluntad del dios era engendrar al rey de Micenas, tal como él mismo afirma ante los demás dioses, permitiendo así a Hera adelantarse y asegurarse de que fuera Euristeo quien se convirtiese en rey. (2.53). En este sentido, la petrificación de la zorra representa un eslabón en la cadena de acontecimientos que deberían conducir a la realización del plan del dios: en efecto, solo a través de la eliminación de la zorra Anfitríon podía contar con la ayuda de Creonte y así derrotar a los Telebeos, y es precisamente la noticia de esta victoria la que hará que Alcmena esté dispuesta a unirse a Zeus, creyendo que es Anfitríon⁶⁷.

⁶⁷ Alcmena había prometido no unirse a su marido hasta que éste hubiera vengado el asesinato de sus hermanos a manos de los Telebeos (Apollod. 2.57).

El carácter extraordinario del perro de Céfalos y el prodigio del que es protagonista son, por tanto, el medio para que los acontecimientos sigan el orden establecido por Zeus. Si comparamos este relato con los que encontramos en las genealogías áticas, donde los regalos de Minos tenían una función seductora y un poder nefasto, se hace evidente que un mismo elemento mítico puede cambiar considerablemente su valor dependiendo del contexto narrativo en el que se encuentre, incluso dentro de la misma obra.

Se pueden hacer consideraciones similares con respecto a la figura Céfalos: mientras que en el relato contenido en la sección ateniense el personaje desempeña un papel en gran medida pasivo y es víctima de Procris, aquí, sin embargo, sigue un camino de crecimiento que parte de una condición de relativa marginalidad. Al principio, Céfalos es un cazador, como indica el hecho de que posea el extraordinario perro de caza. Sin embargo, el lugar en el que se encuentra demuestra que no es un soberano, como la mayoría de los otros héroes que se encuentran en la *Biblioteca*. Apolodoro asocia Céfalos a Tórico⁶⁸. Sabemos que la conexión entre Céfalos y este demo del Ática era fuerte y antigua y que el héroe recibía allí ofrendas junto a Procris⁶⁹. En cualquier caso, Tórico es un lugar descentrado de la sede del poder. Los únicos βασιλείς del Ática mencionados en la *Biblioteca* residen en Atenas. Además de Céfalos, hay otro héroe en el catálogo de participantes que procede de un centro que no es la sede del βασιλεύς de la región, concretamente Heleo, de la ciudad de Helo⁷⁰. Precisamente Céfalos y Heleo, a diferencia de sus compañeros, no regresan a sus lugares de origen una vez terminada la expedición, sino que se instalan en las tierras conquistadas y fundan allí ciudades que llevan sus nombres (2.60). Esto demuestra que también este relato tiene su propia lógica. Según esta lógica, Céfalos, situándose en un contexto de caza colectiva y expedición militar, muy diferente de su trágica relación con

⁶⁸ El lugar de origen de cada uno de los miembros de la expedición se recoge en una especie de breve catálogo (Apollod. 2.59-60).

⁶⁹ Se vean KEARNS (1989) 177, 195 y DELATTRE (2009) 154-155.

⁷⁰ Helo es un centro menor en la Argólida. Según el relato de la *Biblioteca*, Esténelo ejercía el poder sobre toda esta región, como lo demuestra el hecho de que expulsase a Anfitríon de sus fronteras (Apollod. 2.57).

Procris, sigue un camino que le lleva de ser un simple cazador a convertirse primero en guerrero y luego en héroe fundador⁷¹.

Conclusiones

A raíz de lo visto en los últimos párrafos, se hace evidente el carácter ambivalente y ambiguo de los objetos entregados por Minos a Procris. Como se ha señalado acertadamente en un estudio reciente, son objetos prodigiosos, pero al mismo tiempo ponen de manifiesto una crisis en las relaciones matrimoniales⁷². Esta polivalencia, sin embargo, no se manifiesta siempre de la misma manera; al contrario, según el contexto en que se encuentren, ciertos valores emergen con más fuerza en detrimento de otros.

Queda subrayar que, en el caso de la *Biblioteca*, que recupera una estructura del mito común en época arcaica y clásica, tales contextos corresponden a las diferentes secciones genealógicas. En sí mismos, los sucesos atenienses de Céfalo y la posterior expedición con Anfitrón habrían sido perfectamente conciliables pero, como hemos visto, la mención del exilio de Céfalo por parte del Areópago en el tercer libro de la *Biblioteca* entra en contradicción con el hecho de que, en el segundo libro, el héroe se una a la expedición partiendo desde el Ática.

El mitógrafo no parece, por tanto, interesado en preservar la coherencia entre las diferentes secciones de su obra; por el contrario, en cada una de ellas recoge y destaca lo que resultaba funcional para su propia estructura genealógica. Dentro del apartado dedicado a la dinastía real ateniense, la unión de Procris y Céfalo no es productiva, pues no da lugar a que la hija de Erecteo genere descendencia. Al mismo tiempo, como se ha mencionado anteriormente, esta sección distingue al esposo de Procris de otro Céfalo que, como hijo de Herse, pertenecía a las genealogías de Atenas. Esto explica por qué esta sección se interesa por la progenie de este otro Céfalo (3.181-185), pero no por el destino del esposo de Procris, que pertenece a otro árbol genea-

⁷¹ La actividad cinegética se consideraba el mejor entrenamiento para la guerra. Además, las cacerías colectivas podían servir para probar las cualidades de un joven e incluso su dignidad para ejercer el poder real; ver SCHNAPP-GOURBEILLON (1990) 302-303.

⁷² Véase BRANCACCIO (2014).

lógico. El exilio, por tanto, trunca la narración allí donde deja de tener interés para la historia mítica de Atenas.

La historia del segundo libro, en cambio, se sitúa en un contexto genealógico en el que la función fundadora de Céfalos tiene una importancia considerable. Céfalos y Heleo, al nombrar las ciudades de las islas que les fueron asignadas, completan un proceso que se había abierto unos párrafos antes con la historia de Tafio (2.50-51). Tafio, que pertenece al árbol genealógico en el que encaja la historia de la zorra de la Cadmea, había dado, anteriormente, su nombre a estas mismas islas a las que había sido transportado.

Al ofrecernos una concatenación continua y completa de las genealogías y los acontecimientos míticos desde el nacimiento de los dioses hasta el regreso de los héroes de Troya, la *Biblioteca* de Apolodoro resulta, por tanto, un testimonio insustituible para investigar los posibles valores de muchos elementos míticos.

Bibliografía

- ACERBO, S. (2019), *La tradizioni mitiche nella Biblioteca dello ps. Apollodoro. Percorsi nella mitografia di età imperiale*. Amsterdam, Hakkert.
- ARMSTRONG, R. (2006), *Cretan Women. Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*. Oxford, Oxford University Press.
- BARRINGER, J. M. (2001), *The Hunt in Ancient Greece*. Baltimore-Londres, Johns Hopkins University Press.
- BETTINI, M. – FRANCO, C. (2010), *Il mito di Circe: Immagini e racconti dalla Grecia antica a oggi*. Torino, Einaudi.
- BRANCACCIO, I. (2012), "Parentele mitiche e rapporti geopolitici tra Attica e Grecia continentale. L'eroe Kephalos e il filone attico": *Annuario della Scuola Italiana ad Atene* 90 (2012) 9-31.
- BRANCACCIO, I. (2014), "Animali magici e prodigiosi strumenti di caccia: il cane Lailaps e il giavellotto infallibile": *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique* 17 (2014) 83-104.
- BROADBENT, M. (1968), *Studies in Greek Genealogy*. Leiden, Brill.
- BRULE, P. (1995), "La liste des premiers rois d'Athènes dans la Bibliothèque d'Apollodore. Histoire et politique": MACTOUX, M.-M., *Discours religieux*

- dans l'Antiquité. Actes du colloque de Besançon, 27-28 janvier 1995.* Besançon, Université de Franche-Comté, 209-240.
- BURKERT, W. (1982), *Structure and History in Greek Mythology and Ritual.* Berkeley, University of California Press.
- BUXTON, R. (2004), *The Complete World of the Greek Mythology.* London, Thames & Hudson.
- CAMERON, A. (2004), *Greek Mythography in the Roman World.* Oxford, Oxford University Press.
- CUARTERO, F. J. (2010), *Pseudo-Apollodor. Biblioteca. Vol. 1.* Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- DAVIDSON, J. (1997), "Antoninus Liberalis and the Story of Prokris": *Mnemosyne* 50 (1997) 165-184.
- DELATTRE, C. (2009), "Képhalos tricéphale : unité et unicité d'un personnage en mythologie": *Revue des Études Anciennes* 111 (2009) 97-117.
- DELATTRE, C. (2010), "Le renard de Teumesse chez Antoninus Liberalis (Mét., XLI). Formes et structure d'une narration" : *Revue des Études Grecques* 123 (2010) 91-111.
- DI DONATO, R. (2013), *Per una storia culturale dell'antico. Contributi a una antropologia storica.* Pisa, ETS.
- FABRE, J. (1988), "La chasse amoureuse : à propos de l'épisode de Céphale et Procris (Mét., VII, 690-862)": *Revue des Études Latines* 66 (1988) 122-138.
- FONTENROSE, E. (1981), *Orion: The Myth of the Hunter and the Huntress.* Berkeley, University of California Press.
- FOWLER, R. L. (1993), "The Myth of Kephalos as an Aition of Rain-Magic (Pherekydes FGGrHist 3 F 34)": *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 97 (1993) 29-42.
- FOWLER, R. L. (2001), *Early Greek Mythography, I: Texts.* Oxford, Oxford University Press.
- FOWLER, R. L. (2013), *Early Greek Mythography, II: Commentary.* Oxford, Oxford University Press.
- GANTZ, T. (1993), *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources.* Baltimore, John Hopkins University Press.
- GERNET, L. (1968), *Anthropologie de la Grèce antique.* Paris, Maspéro.
- GERNET, L. (2004), *Polyvalence des images. Testi e frammenti sulla leggenda greca.* Pisa, ETS.
- GIUMAN, M. – PALA, E. (2010), "Arianna, Medea e le altre. L'astuzia al femminile": *ArcheoArte. Rivista elettronica di archeologia e arte* 1 (2010) 19-43.

- GOODY, I. – WATT, I. (1968), “The Consequences of Literacy”: J. GOODY (coord.), *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge, Cambridge University Press, 27-84.
- HARD, R. (1997), *The Library of Greek Mythology*. Oxford-New York, Oxford University Press.
- HEUBECK, A. (1983), *Omero, Odissea, II: Libri IX-XII*. Milano, Mondadori.
- HOLMBERG, I. E. (1997), “The Sign of Μῆτις”: *Arethusa* 30 (1997) 1-33.
- HUYS, M. (1997), “125 Years of Scholarship on Apollodoros the Mythographer: A Bibliographical Survey”: *Antiquité Classique* 66 (1997) 319-351.
- JUST, R. (1989), *Women in Athenian Law and Life*. London-New York, Routledge.
- KEARNS, E. (1989), *The Heroes of Attica*. London, Institute of Classical Studies.
- KUNST, C. (2007), “The Daughters of Medea: Enchanting Women in the Greco-Hellenistic World”: M. LABAHN, L. J. LIETAERT PEERBOLTE (coord.), *A Kind of Magic. Understanding Magic in the New Testament and its Religious Environment*. London-New York, T&T Clark, 147-159.
- LABATE, M. (1975), “Amore coniugale e amore 'elegiaco' nell'episodio di Cefalo e Procri”: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 5 (1975) 103-128.
- PAGÈS, J. (2017), “Apollodorus' Bibliotheca and the Mythographus Homericus: An Intertextual Approach”: J. PÀMIAS (coord.), *Apollodoriana. Ancient Myths, New Crossroads*. Berlin-Boston, De Gruyter, 66-81.
- PÀMIAS, J. (2006), “Dumézil, el perro y la jabalina. Un mito de transferencia”: *Revue des Études Anciennes* 108 (2006) 483-492.
- PÀMIAS, J. (2013), “Zeus y Alcmena, magia y misterio (Pherecyd. fr. 13)”: E. SUÁREZ DE LA TORRE, A. PÉREZ JIMÉNEZ (coord.), *Mito y Magia en Grecia y Roma*. Zaragoza, Pórtico, 25-36.
- PELLIZER, E. (2010), *Antonino Liberale. Metamorfosi*. Fagagna, 2010.
- PRELLER, L. (1855), “Der Kretischer Dionysos”: *Archaeologische Zeitung* 13 (1855) 11-15.
- ROSCHER, H. (1890-1894), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Erste Band*, Leipzig, Teubner, 1894-1890.
- SCAGLIOTTI, O. (2006), “Il primo Cefalo e le isole ioniche”: ὄρμος. *Quaderni dell'Istituto di Storia Antica* 8 (2006) 151-163.
- SCHNAPP, A. (1999), “Chasse. Ses héros et ses mythes en Grèce ancienne”: Y. BONNEFOY (coord.), *Dictionnaire des mythologies*. Paris, Flammarion, 300-303.

- SEGAL, C. (1978), "Ovid's Cephalus and Procris. Myth and tragedy": *Grazer Beitrage* 7 (1978) 175–205.
- SIMANTONI-BOURNA, E. (1992), "Kephalos": LIMC VI, 1, 1992, 1-6.
- SNODGRASS, A. M. (1991), *Armi ed Armature dei Greci*, Roma, Erma di Bretschneider, 1991.
- STANFORD, W. B. (1968), *The Ulysses Theme*. Oxford, Oxford University Press.
- SUTTON, D. F. (1984), *The Lost Sophocles*. Lanham, University Press of America.
- TSAGARAKIS, O. (2000), *Studies in Odyssey 11*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- VERNANT, J. P. (1981), *Mito e società nella Grecia antica*, Torino, Einaudi.
- VIDAL NAQUET, P. (2006), *Il cacciatore nero: forme di pensiero e forme di articolazione sociale nel mondo greco antico*, Milano, Mondadori.
- WEBSTER, T. B. L. (1966), "The Myth of Ariadne from Homer to Catullus": *Greece & Rome* 13 (1966) 22-31.
- WEST, M. L. (1983), *The Orphic Poems*. Oxford, Oxford University Press.
- WEST, M. L. (1985), *The Hesiodic Catalogue of Women. Its Nature, Structure, and Origins*. Oxford, Oxford University Press.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U. von (1884), *Homerische Untersuchungen*. Berlin, Weidmann.
- ZAMBARBIERI, M. (2002), *L'Odissea com'è. Lettura critica. Volume I. Canti I-XII*. Milano, LED.
- ZUCKER, A. (2015), "Hygin et Eratosthène : variation mythographique ou restitution d'un original perdu": *Polymnia* 1 (2015) 83-125.

Resumo: Este artigo examina as duas histórias que a *Biblioteca* oferece nas quais Céfaló é o protagonista, destacando a coerência interna de cada uma delas, bem como a independência de uma em relação à outra. Nas genealogias atenienses, Céfaló é o infeliz marido de Prócris: é vítima do caráter ameaçador de sua mulher e do poder nefasto de seus presentes. No episódio da caça à raposa de Cadmo, que antecede a concepção de Héracles, a história destaca o caráter prodigioso do cão, essencial no plano de Zeus, e o destino de Céfaló, que se transforma num herói fundador.

Palavras-chave: *Biblioteca* de Apolodoro; mitografia; genealogias; Céfaló; objetos de valor; caça.

Resumen: El artículo examina los dos relatos que la *Biblioteca* ofrece de los que Céfaló es protagonista, destacando la coherencia interna de cada uno de ellos, así como la independencia de uno respecto al otro. Dentro de las genealogías atenienses, Céfaló es el desafortunado esposo de Procris: es víctima del carácter amenazante de su mujer y del poder nefasto de sus regalos. En el episodio de la caza de la zorra cadmea, que precede a la concepción de Hércules, el relato destaca el carácter prodigioso del perro, esencial en el plan de Zeus, y el destino de Céfaló, que se convierte en un héroe fundador.

Palabras clave: *Biblioteca* de Apolodoro; mitografía; genealogias; Céfaló; objetos de valor; caza.

Résumé : Cet article examine les deux récits que la *Bibliothèque* propose et dont Céphale est le protagoniste. Il met en évidence la cohérence interne de chacun d'eux, ainsi que l'indépendance de l'un par rapport à l'autre. Dans les généalogies athéniennes, Céphale est le mari malheureux de Procris : il est victime du caractère menaçant de sa femme et de la puissance néfaste de ses dons. Dans l'épisode de la chasse au renard à Cadmée, qui précède la conception d'Héraclès, le récit met en évidence le caractère prodigieux du chien, essentiel au plan de Zeus, et le destin de Céphale, qui devient un héros fondateur.

Mots-clefs : *Bibliothèque* d'Apollodore ; mythographie ; généalogies ; Céphale ; objets de valeur ; chasse.

Ariadne em cena: teatralidade na *Epistula 10* das *Heroides* de Ovídio

Ariadne in the stage: theatricality in Ovid's *Heroides* 10

CAROL MARTINS DA ROCHA / JÉSSICA RODRIGUES DE OLIVEIRA¹ (*Universidade Federal de Juiz de Fora — Brasil*)

Abstract: Based on excerpts selected from Ovid's *Heroides* 10, this article analyses the effects that arise from the poet's use of a mixture of poetic genres. In our view, this Ovidian work explores not only the relationship between epistle and elegy, but also some features of drama, such as dramatic irony. We argue, therefore, that Ariadne, who is both the heroine and author of the missive, through her writing and feminine voice, sets the boundaries of her scenic space and positions herself in it, performing her amorous quarrel through a literary piece that links dramatic genre to epistolary elegy.

Keywords: Ovid; *Heroides*; generic-mixture; dramatic irony; drama; female authorship.

Introdução

No contato com a bibliografia secundária relacionada à obra ovidiana *Heroides*, é possível notar a frequência com que, de modo geral, se entende esta como uma obra monótona². Isso, em parte, se deve ao fato de que Públio Ovídio Nasão (43 A.E.C. — 17/18 E.C.), muitas vezes, reproduz em dísticos elegíacos um característico tom de lamento do gênero, cujas raízes advêm das antigas canções entoadas nos ritos fúnebres (Ov. *Am.* 3.9.1-4)³. No caso das *Heroides*, compostas por elegias em formato epistolar, esse teor queixoso das mulheres,

Texto recebido em 29.09.2022 e aceite para publicação em 04.12.2022. Este texto discute resultados de projeto de Iniciação Científica desenvolvido junto ao Programa de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal de Juiz de Fora (BIC/UFJF) entre outubro de 2021 e agosto de 2022, com financiamento do referido Programa, sob orientação da Profa. Dra. Carol Martins da Rocha (UFJF).

¹ carol.rocha@ufjf.br / oliveira.jessica@estudante.ufjf.br.

² A tradicional abordagem das *Heroides* como uma composição monótona se deve, para CONTE (1994) 348-349, aos limites impostos pelo próprio gênero epistolar, esse de que trataremos mais adiante. De todo modo, o estudioso registra que os poemas são monológicos, formando textos sempre “fechados” e que não esperam resposta.

³ HEISE (2020) 2-5, admitindo o caráter lastimoso da elegia, discute sua origem na literatura grega como poesia de lamento fúnebre e observa a mudança de conteúdo para o lamento erótico na literatura latina.

que reclamam da partida e da consequente ausência de seus amados — aliando, assim, lamento e conteúdo amoroso —, fez com que a recepção da obra na modernidade por muito tempo a abordasse como meros exercícios de retórica, ou, ainda, designasse a coletânea como composições ineficazes de uma perspectiva pragmática⁴. Parte dessa percepção se deve à impressão de que tal correspondência não teria um efeito prático, de fato, sobre seus destinatários: para boa parte das cartas, não há uma resposta⁵, e, como sabemos, os desfechos dos mitos ali representados já estão perpetrados.

Mais recentemente, as *Heroides* têm despertado leituras que vão num outro sentido⁶. Privilegia-se, por exemplo, o fato de que, nessa coletânea de cartas, personagens da mitologia da tradição greco-latina — em sua maioria mulheres⁷ — têm a chance particular de escreverem suas perspectivas de histórias conceituadas pela expressiva transmissão desses mitos. Nesse sentido, conforme caracteriza FULKERSON (2005) ao explorar tal obra pela via dos estudos de gênero, a voz mitológica das personagens femininas, cujas histórias na tradição foram protagonizadas não por elas, mas sim por seus amados heróis,

⁴ KENNEDY (2002) 219-220 comenta alguns estudos que fizeram leituras mais tradicionais da coletânea ovidiana. Nessa linha, FULKERSON (2005) 3 inclui também as leituras de WILKINSON (1955), JACOBSON (1974) e VERDUCCI (1985). MYERS (2014) 14 estende o entendimento das epístolas como inefetivas e sem propósito também aos poemas de exílio de Ovídio, compostos por missivas que exprimem seu sofrimento em relação ao desterro e buscam, sem sucesso, o perdão pelo seu *error* e a revogação da sua condição.

⁵ A primeira seção das *Heroides* contém as chamadas “cartas simples” (numeradas de 1 a 15), aquelas que não trazem a resposta dos heróis. Já na segunda parte da obra, encontramos as “cartas duplas” (de 16 a 21), que oferecem a correspondência entre Páris e Helena, Leandro e Hero e Acôncio e Cidipe.

⁶ Nesse sentido, cf., por exemplo, o estudo de Joseph FARRELL (1998), que propõe deixar de lado as questões relativas à autenticidade da obra para se privilegiar o caráter metalinguístico da coletânea de epístolas.

⁷ São autores também heróis míticos e ainda Safo, única figura histórica presente no *corpus*. Sobre a discussão em relação à autoria da carta de Safo a Fáon (com indicação de bibliografia sobre a transmissão do texto), cf. KNOX (1995) 12-14. Cf. ainda a discussão de TARRANT (1981) sobre a autenticidade da carta. Na edição que estabeleceu para as *Heroides*, DÖRRIE (1971) 287-296 dedica uma parte do seu estudo para apresentar de forma pormenorizada os problemas de transmissão da epístola de Safo. O autor ainda elaborou um comentário crítico-literário para essa missiva (DÖRRIE 1975) e um estudo focado na própria tradição manuscrita das *epistulae* (DÖRRIE 1960).

acaba por estruturar uma comunidade autoral de escrita feminina na coleção⁸. Como mesmo a criação de uma comunidade literária pela atividade escrita seja um ponto chave para a interpretação da poética ovidiana como um todo, a estudiosa intenta observar na coletânea

The ways in which the poems set themselves up against one another, demand to be read and reread, in order and out of order, and constantly allude not only to the canonical versions of their own stories, but also the stories of other heroines and the actual texts of the other poems in the collection (FULKERSON (2005) 17).

Desse modo, segundo FULKERSON (2005) 16-18, podemos pensar que a voz poética das personagens estabelece um diálogo intratextual na obra, constituindo uma rede feminina de leitura e escrita ficcional. Isso porque as mulheres, enquanto autoras e também leitoras mútuas dessas produções, servem de modelo literário umas às outras (cf. também UGARTEMENDÍA (2017)). Ovídio teria, então, emprestado um poder autoral, textual e discursivo a essa rede feminina de heroínas-autoras, de modo que o conteúdo por elas selecionado, como, por exemplo, o sofrimento erótico por que passaram em outros poemas da tradição literária antiga, fosse agora comunicado a partir de suas próprias perspectivas e diretamente por suas vozes — ainda que atravessadas pela masculinidade ovidiana.

Essa rede de elegias *al femminile*, como propõe ROSATI (1992)⁹, como dissemos, é composta em formato epistolar, gênero esse que se caracteriza por uma mensagem trocada entre dois interlocutores que se encontram ne-

⁸ Podemos ainda citar como exemplo de estudos sob a perspectiva dos *gender studies* voltados para as *Heroides* os trabalhos de SPENTZOU (2003) e LINDHEIM (2003).

⁹ ROSATI (1992) 85, fazendo referência à composição elegíaca conferida a mulheres “solitárias e sofredoras”, indica que, para além da mudança da voz poética nas *Heroides*, haveria elementos que caracterizariam um discurso intrinsecamente feminino nesses poemas. Nas palavras do autor, as “elegias ao feminino” não se restringem à voz lírica, mas Ovídio “vuoi anche mostrare come l'elegia, l'ideologia di cui essa è espressione, sia più coerente come ideologia femminile, come voce delle donne, dei loro valori, della loro sensibilità, della loro condizione” (ROSATI (1992) 93). Nesse sentido, ao trocar a *persona* poética masculina pela feminina, Ovídio evidencia as situações vividas pelas mulheres na história da mitologia, “a conferma che è appunto questa la condizione abituale, ‘storica’, la subordinazione della donna all'uomo” (ROSATI (1992) 93). Feita essa observação, sublinhamos nossa discordância em relação a esse aspecto defendido pelo estudioso e adotamos aqui a expressão de Rosati somente como uma caracterização da voz elegíaca feminina da obra.

cessariamente afastados um do outro pelo espaço e, de certo modo, também pelo tempo¹⁰. Assim, podemos dizer que mesmo sem receber resposta a suas missivas, as heroínas fazem um uso efetivo do gênero epistolar, pois a mensagem transmitida em suas composições desempenha a função de compensar a ausência instituída pela distância entre remetente e destinatário. Sendo assim, a noção de “falta” é, nesse caso, aquilo que dá origem à própria escrita epistolar: escreve-se uma carta apenas para alguém que se encontra distante, *in absentia*, como notamos nas *Heroides*¹¹. A despeito da ausência das cartas dos heróis em correspondência direta às epístolas simples, podemos considerar as missivas das mulheres válidas e bem sucedidas a partir das convenções da própria epistolografia. Em outros termos, a leitura das *Heroides*, antes resumida a uma suposta monotonia e ineficácia, se beneficia por um crivo em que os códigos literários do gênero são observados tanto pelos leitores modernos em seu manejo da obra quanto pelas heroínas em seu lugar de autoria.

¹⁰ Estudiosos como TRAPP (2003) e EDWARDS (2005) examinam, entre outros, esse aspecto da escrita epistolar (antiga e moderna) nos textos greco-romanos e o consideram como o mais crucial para o gênero. Entre os próprios antigos, porém, o elemento fundamental da escrita epistolar parece ser o estilo do *sermo*, sendo este um ponto convergente nos poucos manuais retóricos da Antiguidade que mencionam as características do gênero epistolográfico. Alguns preceitos são recuperados no tratado de Demétrio de Falero “Sobre o Estilo”, provavelmente escrito no período helenístico, segundo FREITAS (2011) 17. Entre os latinos, eles são mencionados na *Ars Rhetorica* de Caio Júlio Vítor e em algumas passagens da *Institutio Oratoria* de Quintiliano, conforme lembra KERR (2017) 38-39. Ainda que de forma resumida, os referidos autores antigos arrolam alguns aspectos da epístola para além da elocução simples e da proximidade com o ato da conversação: a preocupação com a cordialidade, a extensão curta do texto (*breuitas*), a exposição de um assunto despretensioso, a unidade temática da epístola, a adequação tanto do assunto ao gênero quanto da linguagem da missiva ao destinatário e um cuidado em justa medida com o texto escrito. Essas e outras marcas do gênero epistolográfico, como o uso de fórmulas (*inscriptio* e *subscriptio*), a recorrência de *tópoi* e a própria escrita propiciada pela distância, são ainda compartilhadas entre os epistológrafos latinos do período clássico e recuperadas a partir de conteúdo metalinguístico nas cartas de Cícero, Sêneca, Plínio o Jovem, e até mesmo nas epístolas poéticas de Ovídio e Horácio, de acordo com KERR (2016) 1138-1144. Cf. ROSATI (2005) sobre as dinâmicas tempo-espaciais presentes na epistolografia das *Heroides*.

¹¹ Sobre o modo como Ovídio explora recursos do gênero epistolográfico em relação à ausência (transformada em presença no ato da escrita), cf. HARDIE (2002) 106-142.

Na esteira de estudos como os de FULKERSON (2005) e UGARTEMENDÍA (2017), buscando contribuir para a valorização da leitura desta obra ovidiana, discutimos neste artigo um aspecto da já bastante reconhecida mistura de gêneros que perpassa a obra do poeta augustano¹². Nosso foco nessa intersecção recai não só sobre aspectos elegíacos e epistolares, cuja presença nas *Heroides* comentamos há pouco, mas também sobre o gênero dramático, em vistas de verificar como Ovídio mobiliza também este gênero nesse conjunto de cartas.

Investigaremos, então, como a presença de recursos dramáticos nas *Heroides*, descortinados de forma ampla, sem nos determos necessariamente no gênero trágico ou cômico, pode entrelaçar a epístola elegíaca e o campo do teatro. Nossa hipótese é a de que certos aspectos desse gênero podem promover, entre outros efeitos, a expansão da narrativa de determinada personagem e novos alcances de sentido para o lamento veiculado pela primeira pessoa poética na elegia epistolar. Valendo-nos sobretudo de alguns dos critérios estabelecidos por CURLEY (2013), de que trataremos na próxima seção, cotejamos a carta 10, de Ariadne a Teseu, e buscamos observar nessa epístola a manifestação de elementos tipicamente teatrais como, por exemplo, a ironia dramática, avaliando de que modo tal ironia se instaura na carta e que novas significações proporciona à narrativa mitológica representada pela personagem.

1. Teatro e elegia

Para investigar a forma com que elementos do gênero dramático se apresentam na obra de Ovídio em cotejo, consideramos importante sondar outros estudos que já trataram da relação entre teatro e elegia. Ainda que, dentre as análises aqui destacadas, a abordagem adotada não seja precisamente a que privilegiamos em nossa discussão, parece-nos relevante observar que aspectos das produções do poeta augustano já suscitaram tal discussão.

¹² Para além da elegia epistolar das *Heroides*, podemos perceber o jogo ovidiano com os gêneros literários também em outros trabalhos. Observamos, por exemplo, a combinação da elegia à poesia didático-preceptística na *Ars Amatoria*. Nota-se ainda a mistura genérica nos *Fasti*, um poema que se mescla ao calendário romano, e no *Ibis* (aceita a autoria ovidiana), que constitui um poema invectivo também em dísticos elegíacos. Registramos agradecimento à Profa. Dra. Charlene Martins Miotti (UFJF), que nos lembrou da presença de tal recurso também em outras obras de Ovídio.

O primeiro estudo que destacamos é o de Guilherme DUQUE (2019), intitulado *Teatro, discurso amoroso e sedução em Plauto e Ovídio*, que explora elos entre elementos dramáticos e outra obra ovidiana, a *Ars Amatoria*. Mais especificamente, o estudioso examina a poesia erotodidática de nosso poeta e sua relação com aspectos da comédia¹³ — sobretudo da peça *Mercator*, de Tito Mácio Plauto (230-180 A.E.C.). Em sua investigação, Duque procura mostrar como ambas as composições exploram o viés do discurso amoroso e os jogos de sedução, motivos presentes tanto nos códigos elegíacos quanto nos teatrais¹⁴. O autor destaca, então, recursos análogos nos dois textos no que diz respeito ao conteúdo do amor, como, por exemplo, a manipulação das situações para o favorecimento da conquista amorosa, os hábitos retóricos de expressão erótica dos amantes elegíacos e cômicos, considerando o valor expressivo-patético desses textos, e, inclusive, as personagens-tipo e suas funções centrais na comédia e no influxo elegíaco.

Assim como em trabalhos apontados em nossa introdução, também a discussão sobre gênero suscita o interesse de Duque. Trata-se da questão da violência sexual presente seja na elegia ovidiana, seja na peça plautina. Em casos de insucesso da tentativa de conquista amorosa a partir da linguagem, ou a não obtenção da relação desejada, a *Ars Amatoria* apresenta e endossa a prática desse tipo de violência (cf. DUQUE (2019) 142). Como aponta Duque,

¹³ Também no Brasil, a relação entre a tragédia e as obras elegíacas ovidianas foi alvo de estudo; cf. SILVA (2008).

¹⁴ LEO (1900) 606, comentando a presença de elementos teatrais na elegia erótica helenística (da qual deriva a elegia erótica romana), registra que, na poética dramática, o gênero cômico geralmente seleciona material erótico comum e cotidiano, ao passo que a tragédia aponta para a predileção pelos motivos eróticos mitológicos. Nesse sentido, para o filólogo alemão, a elegia erótica do período helenístico comporta de maneira mais equilibrada os traços cômicos, pois, da mesma forma, compartilha do repertório poético amoroso designado pela realidade corriqueira e objetiva. Em outras palavras, o gênero elegíaco forma um elo poético mais próximo e irrefletido com a comédia do que com a tragédia. Considerando a postulação de Leo, pode-se dizer que Ovídio, que herdou junto a outros poetas elegíacos latinos tal tradição literária helenística, teria unido, na composição das *Heroides*, material elegíaco e trágico. Isso se dá pelo fato de o poeta trazer para o contexto da elegia as heroínas e heróis mitológicos (excetuando-se a controvérsia em relação à figura de Safo), elaborando, assim, um movimento poético mais ousado e menos imediato em termos de conjugação dos gêneros dramático e elegíaco.

embora a relação sem consentimento em *Mercator* não derive da frustração da sedução empreendida, o que a propicia é a vulnerabilidade socioeconômica das mulheres violentadas e de suas famílias. O *stuprum* configura ainda um quadro que, na maioria das peças cômicas, culmina no casamento entre os envolvidos como forma de resolução do conflito erótico.

Outro exemplo de estudo que privilegia a relação entre a elegia ovidiana e o drama, com enfoque neste caso no gênero trágico, é o de Dan CURLEY (2013). Em seu trabalho, o estudioso parte do pressuposto de que a tragédia *Medea* de Ovídio, infelizmente perdida, teria inspirado no poeta um interesse vitalício pelo drama, demarcando sua primeira tentativa de se colocar como tragediógrafo (CURLEY (2013) vii). Desse modo, para Curley, as *Metamorphoses* e as *Heroides*, por exemplo, também denotariam a inclinação de Ovídio como poeta trágico para além do seu status bem consolidado de elegista e comporiam um arco intratextual de narrativas trágicas. A partir dessa premissa, o mencionado estudo tem como escopo discutir, no que diz respeito às *Metamorphoses*, como essa epopeia ovidiana oferece uma visão panorâmica das origens dramáticas das personagens. Já quanto à coleção epistolográfica do poeta, o estudioso entende que as heroínas e heróis míticos representam suas experiências eróticas via escrita epistolar.

A partir de sua premissa, envolvendo a *Medea*, de que dispomos de apenas poucos fragmentos, Curley agrupa cinco parâmetros críticos que, na sua visão, são compartilhados entre as convenções da elegia erótica ovidiana e as da tragédia. Parte dos preceitos que envolvem essa articulação diz respeito ao entrelaçamento do formato epistolar e de características particulares do teatro. O primeiro parâmetro trata dos limites que cerceiam o dramático: no teatro físico, tais limites são traçados num determinado espaço-tempo do enredo em função da encenação das *personae* e se constituem no palco; no caso da epístola, são configurados a partir da escrita subjetiva, delimitados pelo espaço do suporte material e pelo tempo narrativo em que escreve a personagem. Um segundo parâmetro são as perspectivas das personagens que habitam os mundos da tragédia e da epistolografia. Tal perspectiva se deve ao fato de que, bem como as personagens trágicas, as heroínas são narradoras internas, comentando as histórias nas quais elas mesmas participam a partir de dados e circunstâncias

particulares¹⁵. Em seguida, CURLEY (2013) 68 aponta o parâmetro do sofrimento erótico como um elemento que une a tragédia e a elegia, já que o *páthos* é uma fixação dos textos trágicos, trazendo a angústia das personagens à tona durante a representação. Nas *Heroides*, as cartas documentam a condição desventurada das heroínas, que dão significado às suas dores através do ato da escrita¹⁶. Como quarto parâmetro, o estudioso (2013) 75-76 registra o uso do mito em ambos os gêneros. Segundo Curley, a mitologia, como uma codificação de símbolos, padrões e estruturas culturais, permite que o autor do texto trágico e sua audiência examinem valores culturalmente compartilhados e representados no palco. Analogamente, no texto elegíaco de Ovídio, o fato de personagens míticas estarem em cena leva a elegia em direção a algo tão solene quanto a tragédia, apresentando o mesmo exagero do *páthos* erótico trágico na escrita das personagens e gerando efeitos literários que se tornam proporcionais à natureza do mito, mais ampla que a "vida real". Por fim, CURLEY (2013) 79 destaca a presença da ironia, critério que, para o autor, talvez evoque a tragédia de maneira mais imediata. Isso porque, como sabemos, a ironia se verifica quando a audiência ou o leitorado de uma peça trágica está mais bem informado acerca da narrativa do que as personagens em questão. Nas *Heroides* ocorre o mesmo tipo de manobra irônica, visto que o leitor pode localizar o espaço-tempo narrativo em um contexto externo à carta, essa que se torna, assim, um episódio dentro de um mito maior, ao que emergem situações irônicas.

Ao elencar esses cinco critérios para análise e aproximação do teatro e da elegia, Curley procura mostrar como eles promovem uma convenção harmoniosa entre os dois gêneros. Diante da reconhecida combinação genérica na mesma composição literária — mescla profundamente explorada por

¹⁵ Nesse sentido assinala EDWARDS (2005) 270: "Letters involve writing for a specific occasion; they are the product of particular circumstances. Hence the frequent association of letters, as opposed to other kinds of text, with spontaneity, sincerity".

¹⁶ Curley, como outros críticos que mencionamos na introdução de nosso texto, reconhece que o sofrimento amoroso expresso pelas personagens das *Heroides* é uma matéria adequada ao texto elegíaco. Porém, o estudioso parece não vincular esse tipo de expressão exclusivamente à mulher: "The expression of pathos is doubly appropriate for elegy. On the one hand, the suffering of any given heroine or hero is predicated upon love. On the other hand, their suffering often finds expression as lamentation, which recalls the genre's original funereal traditions" (CURLEY (2013) 68).

Ovídio, que realiza atravessamentos genéricos e dispõe suas composições como um único *corpus* autorreferencial (cf. UGARTEMENDÍA (2017) 51-52) —, entendemos que são frutíferos os recursos metodológicos adotados por Curley. Isso porque privilegiar a relação entre a elegia e o drama nas *Heroides* evoca não apenas a ideia de intratextualidade, mas também de autotextualidade¹⁷, e ajuda a evidenciar a originalidade de nosso poeta.

Tendo isso em mente é que nos dedicamos a observar como se apresentam recursos teatrais nas *Heroides*. A leitura de uma teatralidade na coleção, a nosso ver, valoriza a performance da voz poética feminina, fazendo alusão ao poder autoral concedido por Ovídio às heroínas-autoras das epístolas. Podemos pensar que isso é algo que de imediato constitui uma *nouitas*, uma vez que as heroínas se apropriam de uma autoridade verbal antes reservada à voz lírica masculina do texto elegíaco¹⁸. Ainda pensando nas características que manifestam a originalidade das *Heroides*, mesmo CURLEY (2013) 59-62 considera que a articulação entre os gêneros elegíaco, epistolar e dramático gera uma possibilidade de leitura para o que Ovídio chama de *ignotum opus* ao se referir à coletânea na *Ars Amatoria* (3.339-346), fazendo jus à sua imagem quando se descreve vestido como dramaturgo nos *Amores*, embora sem pretender abdicar do seu compromisso com a poesia amatória enquanto elegista (*Am.* 2.18.13-18).

¹⁷ Para discussão sobre intertextualidade e autotextualidade especificamente na poesia ovidiana de exílio, cf. os estudos de PRATA (2007), AVELLAR (2015), AVELLAR (2018) e SANTOS (2019).

¹⁸ CORDEIRO (2013) 4 registra a peculiar inversão dos papéis sociais de gênero na tradição elegíaca, em que, ainda que o autor elegíaco tenha o poder e a autoridade da palavra poética, ele acaba por colocar o eu lírico como um *seruus amoris*, submisso e entregue à amada, essa sendo a *domina*, que tem a autoridade erótica sobre o poeta, o que vai de encontro às normas sociais da época. No caso das *Heroides*, notamos que boa parte das mulheres representam a si mesmas como autoridades eróticas e muitas vezes censuram, com seu poder literário, as atitudes dos amados. Ou seja, Ovídio as apresenta como *dominae* míticas que gozam de poderio tanto erótico quanto autoral. Segundo UGARTEMENDÍA (2017) 35, as nuances em relação a gênero e autoria são ensejadas a partir de um olhar para a obra que parta do *locus* poético-mítico feminino, abordando as epístolas elegíacas como monólogos subjetivos que poetizam o despeito sofrido pelas mulheres.

2. Ironia dramática na carta de Ariadne a Teseu (*Heroides* 10)

Nossa escolha pela epístola 10, de Ariadne a Teseu, se deve ao fato de que, por um lado, sua autoria é legítima¹⁹, e de que, por outro, esta carta é atribuída a uma heroína cuja tradição literária não possui antecedentes dramáticos (caso contrário, acreditamos que a relação entre teatro e elegia poderia já se dar de antemão)²⁰. Apesar de haver versões dessemelhantes a depender da tradição mitológica que se escolhe seguir (Cf. GRIMAL (2005) 45-46 e 439-443), a narrativa que nos é mais conhecida — e à qual corresponde este enredo ovidiano — conta que Ariadne era filha do rei Minos e da rainha Pasífae, soberanos na ilha de Creta. Quando Teseu lá desembarcou para cumprir um tributo por ordem de Minos, a princesa cretense se apaixona pelo herói ateniense. A ordem dada pelo rei era que Teseu lutasse contra o Minotauro: irmão de Ariadne, o monstro metade homem, metade touro, havia sido aprisionado num imenso labirinto pela humilhação que conferia à corte. Movida pela paixão, a heroína oferece ajuda a Teseu, dando ao herói um rolo de fio que mostraria o caminho de saída do labirinto. Porém, a assistência de Ariadne tinha uma condição: Teseu a desposaria e a levaria consigo para sua pátria. Após derrotar o Minotauro, o herói sabotava os navios de Creta para evitar a perseguição de Minos e lança-se ao mar junto de Ariadne e de sua frota, cumprindo sua promessa e esquivando-se da ira do rei. No entanto, numa certa noite, a tripulação faz uma escala na ilha de Naxos e lá Teseu abandona Ariadne adormecida, motivado seja pelo amor por outra mulher, seja pela interdição por parte dos deuses em relação à sua união com Ariadne.

O ponto narrativo em que se insere a elegia ovidiana é precisamente o momento em que a jovem desperta na ilha, percebe-se relegada e avista ao longe o navio de seu amado se afastando da costa. Em sua epístola, Ariadne alega que escreve a Teseu para expressar sua angústia a respeito da condição

¹⁹ Nesse ponto, retornamos aos *Amores*, em que Ovídio menciona nove epístolas míticas que estaria compondo em paralelo a essas outras elegias eróticas (cf. *Am.* 2.18.19 ss). As cartas listadas são as de Penélope, Fílis, Fedra, Enone, Hipsípíle, Dido, Ariadne, Cànace e Safo (sobre a carta de Safo ser espúria, comentamos acima).

²⁰ Como sabemos, o mito de Ariadne e Teseu já havia sido transmitido por mitógrafos gregos e, na tradição latina, é reproduzido tanto no gênero épico das *Metamorphoses* de Ovídio quanto na célebre elegia 64 de Catulo e, claro, nessa epístola ovidiana.

em que se encontra e a fim de tentar persuadir o amado a manobrar o navio de volta à ilha. Teseu, assim como ocorre com os demais destinatários das *Heroides*, está resoluto em abandonar a jovem. Ele não retornará, quebrando a referida promessa de amor. É essa traição da *fides* erótica — um *tópos* do gênero elegíaco²¹ — que gera sofrimento e furor em Ariadne, que, ao se perceber abandonada por completo, cercada por uma ilha deserta, vê na escrita de uma carta (Ov. *Her.* 10.140) sua única alternativa de alcançar o amado distante.

A tentativa de diálogo entre Ariadne e Teseu é tensionada pelo que, *a priori*, motivou a escrita da heroína. A partida mesma do jovem é confrontada e criticada pela filha de Minos. Ariadne, em determinados momentos da carta, despreza a conduta pérfida de Teseu, alegando que o rapaz usufruiu de seus favores para se pôr à prova no labirinto e, em troca, fez uma promessa vã (Ov. *Her.* 10.116), já que não pretendia corresponder ao seu amor. Por isso, Ariadne o descreve como um criminoso (Ov. *Her.* 10.35) e vale-se da carta também para defender a própria honra e reivindicar sua dignidade, quando lembra que é filha de um rei e neta de um deus (Ov. *Her.* 10.91)²².

Ariadne não tem ciência da macronarrativa mitológica de que faz parte: ela ignora que o episódio do labirinto é apenas uma das aventuras da jornada heróica de Teseu. A inutilidade de seus pedidos pelo retorno do amado e a falta de perspectiva acerca do seu próprio futuro, que, no momento da escrita, são dados evidentemente desconhecidos pela heroína, ensejam uma leitura irônica de sua epístola. Desse modo, assim como ocorre no teatro, quando em dada situação uma personagem tem conhecimento limitado sobre a trama, Ariadne, ao escrever, não está ciente dos desdobramentos do episódio mítico em que ela própria está inserida. O leitor consegue detectar os aspectos irônicos dessa trama, mas a própria autora do texto não.

²¹ CORDEIRO (2013) 22-47 reúne em seu estudo outros *tópoi* elegíacos que se apresentam na coletânea de cartas.

²² BATTISTELLA (2010) 83 nota que Ariadne, antes de referir-se à sua linhagem como forma de protesto, ainda descreve sua postura como oposta ao *tópos* do *seruitium amoris* ao formular em texto elegíaco uma clara aversão a ser tomada como escrava. A menção às obrigações das mulheres fiandeiras corrobora a objeção da heroína: *neue traham serua grandia pensa manu* (Ov. *Her.* 10.90).

Em vistas de avaliar situações de ironia dramática na missiva de Ariadne, interessa-nos observar ainda outros aspectos determinados pelo formato epistolar das *Heroides*. Vejamos, assim, como agem as noções de tempo e espaço literários, determinadas pelas margens que emolduram a perspectiva de um aqui e agora em que atua a *persona* poética. Com efeito, como nos mostra ALTMAN (1982) 119, “escrever uma carta é mapear as próprias coordenadas — temporais, espaciais, emocionais, intelectuais — em ordem de dizer a alguma outra pessoa onde se está localizado num determinado momento”²³.

O elemento da ironia dramática, então, sendo um artifício que promove jogos teatrais entre a narrativa representada em questão e a audiência ou o leitorado, se entremeia com o gênero epistolográfico da coletânea. Podemos pensar que a heroína-autora de Creta, dispondo apenas da epístola — em termos de limitação espacial, tão “aqui” quanto a ilha de Naxos — enquanto meio de comunicação e de expressão poética, é condicionada pelo seu momento presente — o “agora” —, em que experimenta fúria e desespero por estar isolada numa ilha inabitada. Dessa maneira, ela está restrita não só pelas margens do papiro e da demarcação do verso elegíaco quanto por limites físicos, acentuados pelo isolamento em Naxos²⁴.

Desse modo, a filha de Minos seleciona para sua escrita a circunstância do seu sofrimento erótico, sendo o conteúdo tipicamente elegíaco também um material designado pelo recorte episódico da personagem dentro de seu enredo mitológico maior. Embora a perspectiva do aqui e agora de Ariadne

²³ “To write a letter is to map one's coordinates — temporal, spatial, emotional, intellectual — in order to tell some-one else where one is located at a particular time”, ALTMAN (1982) 119. A tradução de textos em língua moderna é nossa.

²⁴ CURLEY (2013) 63 remete à ideia de que, ao escrever, algumas heroínas se esforçam para transcender possíveis isolamentos físicos, os expandindo na epístola. Indicamos, nessa linha, um ponto chave da presença da ironia dramática no texto: uma vez que a heroína se encontra abandonada numa ilha deserta, o seu próprio enredo mitológico implica uma limitação de recursos para o envio da missiva. Nessa mesma passagem, o estudioso ainda considera o panorama da ilha isolada de Naxos como um espelho do estado de espírito de Ariadne. Nesse sentido, podemos recuperar um preceito de Demétrio em “Sobre o Estilo” (§ 227), que caracteriza a carta como um espelho da alma do remetente, preconizando que o gênero epistolográfico tem a capacidade de revelar o estado de então e o caráter do autor de maneira mais fidedigna que qualquer outro tipo de texto.

não lhe permita ter conhecimento completo sobre seu mito, por outro lado, permite-lhe escrever e experimentar um lugar de autoria, no qual inclusive ela corresponde, enquanto *persona* lírica, às convenções dos gêneros que mobiliza, como indicamos em nossa introdução. Por outro lado, considerando a abordagem do leitor, a ironia dramática se infiltra numa interpretação que suspende as noções tempo-espaciais concretas e consente ao tempo e ao lugar da personagem fictícia sustentar e promover o texto elegíaco. As histórias prestigiadas pela tradição ganham, a partir dessa leitura das *Heroides*, mobilidade, dinâmica e elasticidade, enquanto as heroínas instituem a teatralização do lamento amoroso.

Para além do teor queixoso, também a perspectiva da primeira pessoa poética é um elemento unificador da poesia elegíaca. Essa perspectiva, que reivindica a mesma centralidade do eu dramático e do remetente epistolar, é, como vimos, um dos parâmetros de CURLEY (2013) 64. Na obra ovidiana, no momento em que escreve, a autora mítica possui a consciência narrativa. Não é o caso, porém, dos leitores modernos: estes podem acessar o pano de fundo intertextual que, para a linha narrativa em que está inserida a heroína, ainda é futuro. Nesse mesmo sentido, destacamos BARCHIESI (2001) 30-32, quando designa os efeitos da redução da perspectiva narrativa àquela da *persona* poética ao dissertar sobre as convenções do gênero elegíaco. O estudioso afirma que

(...) the narrative autonomy of the letter is curiously interwoven with its pragmatic impotence, and the impotence implied by the context moves every letter into the realm of illusion. The lover is dead, gone, in love with someone else, he has left and will not return, or, if he does — in a more subtly ironic variant — it will be for some other reason, some chain of causation over which the letter has no control. The reader's narrative competence puts him or her in a state of ironic superiority compared to the limited field of vision of the first-person narrator (BARCHIESI (2001) 30).

Também ROSATI (2005) 161 chama a atenção para a superioridade irônica que nós, leitores, exercemos em relação ao texto enquanto as heroínas escrevem:

Siccome le storie che le eroine raccontano sono storie già scritte (da Omero, Euripide, Virgilio etc.), che il lettore esterno conosce, il poeta (cioè lo scrivente esterno) mette in bocca al suo personaggio dei riferimenti [...] a quanto accadrà in seguito, che il lettore ovidiano decrypta 'sopra le spalle' del personaggio stesso, contrastando le aspirazioni, i sogni, le paure dell'eroína che scrive con quello che egli, in virtù della

sua competenza intertestuale, sa che 'realmente' accadrà. L'ironia drammatica è insomma lo strumento che nelle Heroides permette di narrare il futuro.

Portanto, entendemos que a redução da narrativa à voz da heroína, que escreve restrita às margens da epístola (seja enquanto gênero textual, seja enquanto suporte), constitui certa ironia dramática pelo fato de que o texto é apresentado a um leitor externo que já conhece a versão mais difundida do mito na tradição²⁵. Esse elemento e o fato de que as epístolas são monológicas, o que entendemos como o espaço para a expressão de uma única voz poética, oferecem um ambiente potencialmente dramático do qual podem se apropriar as mulheres enquanto autoras míticas. Então, os códigos do gênero epistolar, que podem dificultar o desempenho literário de uma heroína bem consolidada em suas próprias convenções e colocada agora no texto elegíaco²⁶, podem, em outros casos, possibilitar a difusão literária das mulheres, em que a dramatização associada ao discurso lamentoso da elegia e ao formato epistolar dos poemas aprimora a escrita das heroínas-autoras e expande suas narrativas.

3. Naxos como palco de Ariadne

Para além do processo de formação da ironia dramática como uma operação teatral no *corpus* ovidiano por nós selecionado, avaliamos que a mensagem da filha de Minos na epístola em cotejo parece-nos apresentar ainda outro elemento que aludiria ao gênero dramático: a instituição de um espaço cênico.

Logo no início do poema, há uma descrição do ambiente da ilha em que a heroína-autora se encontra abandonada. Vejamos alguns dos versos iniciais da carta:

²⁵ Nesse ponto, agradecemos pela observação da Profa. Dra. Júlia Batista Castilho de Avellar (UFU), que nos chamou a atenção para o fato de que as situações irônicas somente irrompem da ilusão que circunscreve as mulheres se tomarmos como parâmetro as versões consagradas (e geralmente masculinas) dos mitos.

²⁶ UGARTEMENDÍA (2017) 41-48 assinala Medeia como heroína que, por estar inserida em sólidas narrativas trágicas na tradição poética, demonstra dificuldade, na sua epístola a Jasão, de manter o esperado *éthos* da *puella simplex* elegíaca (Ov. *Her.* 12.89-90). A princesa da Cólquida descreve-se abertamente como *femina iamque nocens* (Ov. *Her.* 12.118), deixando escapar vestígios das convenções trágicas nas quais fora inserida anteriormente e instituindo, desse modo, um confronto genérico na carta.

*Tempus erat, uitrea quo primum terra pruina
spargitur et tectae fronde queruntur aues;
incertum uigilans a somno languida moui
Thesea prensuras semisupina manus:
Nullus erat. Referoque manus iterumque retempto
perque torum moueo bracchia: Nullus erat.
Excussere metus somnum; conterrita surgo
membraque sunt uiduo praecipitata toro. (Ov. Her. 10.7-14)²⁷*

Como vemos, Ariadne abre sua carta delimitando não só um ponto na linha temporal, mas também o espaço físico da ilha de Naxos (Ov. Her. 10.7-8). A heroína ainda detalha a transição do seu despertar vagaroso para o comportamento alvoroçado, ao perceber que Teseu não estava ao seu lado. Poucos versos depois, a princesa cretense segue descrevendo o quadro em que está inserida:

*Luna fuit; specto si quid nisi litora cernam;
quod uideant oculi, nil nisi litus habent.
Nunc huc, nunc illuc et utroque sine ordine curro,
alta puellares tardat harena pedes. (Ov. Her. 10.17-20)*

Como autora, a heroína discute os eventos internos de que participa também enquanto personagem: Ariadne relata sua dificuldade em discernir a vista devido à neblina da manhã, embora indique com segurança que está num litoral ermo²⁸. Além disso, descreve o seu caminhar atônito, como se procurasse o amado de modo espontâneo, e a forma como a areia da praia detia seus pés nesse ir e vir. Essa parece-nos ser uma estratégia composicional da heroína, que, mapeando primeiramente os referenciais da narração, chama a atenção do leitor para o local em que está e, depois de feita a descrição, expõe pormenorizadamente os seus próprios atos na cena por ela delineada. O mesmo tipo de operação ocorre mais adiante na epístola:

*Mons fuit; apparent frutices in uertice rari;
hinc scopulus raucis pendet adesus aquis.*

²⁷ O texto latino que seguimos é da edição de DÖRRIE (1971).

²⁸ KNOX (1995) 237 chama a atenção para os cuidados com que a Ariadne ovidiana combina elementos para ser uma narradora convincente. Para um leitor que questionasse a possibilidade de se enxergar em meio à penumbra que antecede o amanhecer, a autora se antecipa ao mencionar a *luna*: provavelmente na fase gibosa minguante, que surge no céu logo na alvorada, é essa a fonte de iluminação de que a heroína precisa para enxergar a ilha.

*Adscendo; uires animus dabat; atque ita late
aequora prospectu metior alta meo. (Ov. Her. 10.25-28)*

Nesse trecho, percebemos que Ariadne mais uma vez caracteriza o ambiente da praia e, em seguida, retrata suas ações nesse espaço instituído, isso pelo fato de a ilha de Naxos delimitar precisamente o universo no qual a jovem está isolada. Dessa forma, o espaço físico cria fronteiras não só para o mundo que a heroína pode acessar, mas também para o próprio material literário que ela possui, formatando seu cenário no momento presente de sua escrita. A nosso ver, a interação poética de Ariadne com as imagens da ilha registradas na epístola edifica um palco imaginário para a performance do lamento erótico da heroína-autora.

Também a repetição de um tipo de formulação parece contribuir, como uma espécie de marcador cênico, para esse delineamento. A construção é a seguinte: abre o verso, em destaque, um elemento natural que dá o mote do que será descrito e segue-se uma forma do verbo *sum*. No primeiro terço da epístola, essa fórmula é explorada em abundância: *tempus erat* (v. 7); *nullus erat* (v. 11-12); *luna fuit* (v. 17) e *mons fuit* (v. 25)²⁹. O recurso primeiramente dimensiona o espaço cênico. Segue-se a ele a performance (quase sempre hiperbólica e desesperada) da heroína, como dissemos. O crescendo descritivo nos leva à própria Ariadne, centro desta narrativa: *haec ego* (v. 37; grifo nosso)³⁰.

²⁹ CURLEY (2013) 97-98 atenta para a variedade de *loci* estabelecidos por Ovídio nas *Metamorphoses* (as fórmulas sendo do mesmo tipo das que vemos na epístola de Ariadne), uma vez que o panorama épico permite a mudança de espaços onde as histórias acontecem: alguns são as montanhas, bosques, grutas, nascentes etc. Esse artifício não apenas serve de prelúdio (talvez até à maneira de prólogo teatral, pensamos) para as ações que se seguirão, como também faz do leitor espectador de determinado lugar, que compartilhe a visão desse espaço com as personagens nele envolvidas.

³⁰ Conforme expusemos em nosso estudo, o palco de Ariadne é formatado a partir de uma série de delimitações (espaço-temporais, literárias, psíquicas, narrativas) que instituem a teatralização do sofrimento erótico e valorizam o protagonismo da heroína. Porém, mesmo essa posição de centralidade da personagem feminina não escapa ao artifício da ironia dramática adotado por Ovídio na composição da carta selecionada. Considerando a materialidade do texto como um dos níveis de limitação para o estabelecimento do teatro epistolar, observamos que o par de versos que se encontra na exata metade da epístola de Ariadne chama ao palco outra figura: *Vivimus et non sum, Theseu, tua, si modo uiuis,/ femina periuri fraude sepulta uiri* (Ov. Her. 10.75-76). Como a heroína configura o ambiente cênico na epístola

É razoável interpretar tal dinâmica como um tipo de consecução dramática, em que a instituição do “palco” é feita pela própria personagem via escrita epistolar elegíaca.

Nesse sentido, retomamos o critério da delimitação tempo-espaacial estabelecido por CURLEY (2013) 62-68 para examinar esse aspecto teatral da carta. Como lembra o estudioso, o espaço do autor e do ator é sempre aqui, o tempo para ambos é sempre agora. No caso da heroína, sendo uma autora ficcional, os limites da epístola simbolizam o espaço confinado no qual a mulher escreve. A nosso ver, a instituição de um aqui e agora pode servir como referência espaço-temporal tanto para as personagens no palco que é a página quanto para o leitor na instância da narrativa. Toda a descrição poética que Ariadne faz do ambiente da ilha de Naxos e de como experiencia esse cenário se deve à restrição que o espaço e o tempo narrativos impõem à heroína, operando estes como coordenadas dramatúrgicas para um palco cerceado (e erigido) pelo papel.

Mais ao fim da epístola, Ariadne, tendo estabelecido referenciais cênicos, faz um pedido para que Teseu olhe (ainda que não com os olhos) para a heroína em seu palco:

*Nunc quoque non oculis, sed qua potes, adspice mente
haerentem scopulo quem uaga pulsat aqua;
adspice demissos lugentis more capillos
et tunicas lacrimis sicut ab imbre graues!*³¹ (Ov. Her. 10.135-138)

a partir de diversos recursos do drama, é irônico que o nome de Teseu seja apresentado no meio do palco que é a página, vindo no vocativo ao centro do hexâmetro datílico. Além disso, no pentâmetro é notável também a centralidade da *fraus* erótica, estando a *femina* e o *uir* distanciados, um em cada margem do verso (ou do papiro, de forma mais materialmente amplificada), e os respectivos adjetivos em estrutura quiástica, como nota também BATTISTELLA (2005) 76-77. Entendemos, com efeito, que a ironia na carta 10 seja não somente dramática, mas também metalinguística. Ariadne combina elementos literários em vistas de protagonizar sua carta enquanto autoridade poética feminina, mas parece não conseguir se desvencilhar do vulto de Teseu, que representa uma ausência (fundamental à epistolografia, como antes dissemos) que é também textualmente presente.

³¹ BATTISTELLA (2010) 101-103, sob uma perspectiva intratextual, chama atenção para o *lugentis mos* da jovem, comentando ser um detalhe que “denuncia a tipicidade da situação do gesto, a ‘maneira’ da manifestação da dor, própria do *papel que Ariadne está interpretando*” (grifo nosso). Adiante, observa que a cena descrita por Ariadne se aproxima da *scribentis imago* de Dido (Ov. Her. 7.185) e Cànace (Ov. Her. 11.7): as três heroínas se descre-

Ao pedir que Teseu dirija sua visão (ainda que de maneira mental, via pensamento) para ela, Ariadne, como num gesto metateatral, chama a atenção para seu estado, sua ação e sua vestimenta, colocando-se no centro narrativo da mesma maneira como o faz uma personagem no palco durante sua encenação. Considerando ainda o viés da ironia dramática, como nos lembra BATTISTELLA (2010) 63, se Teseu mudasse a direção do navio³² e retornasse à costa, isso significaria que o herói teria também mudado de *ideia* acerca da decisão de abandonar a jovem na ilha. É a confiança cega de Ariadne na *mens* do amado que a impede de elucubrar que o objetivo de Teseu era, de fato, abandoná-la. A própria mente do herói, mais que os olhos, está cega para a falta de ciência da jovem em relação à imutabilidade de sua decisão: essa *mens* não poderia, em hipótese alguma, dirigir-se (*adspicere*) à jovem agarrada à pedra. Mas esta é uma informação que a heroína ignora, enquanto o leitor em posição de superioridade é capaz de recuperar a partir do conhecimento da tradição do mito.

Por fim, recortamos ainda outras passagens em que Ariadne, localizada num momento específico da narrativa, não conhece as próximas cenas de sua própria história. Podemos pensar, por exemplo, nas antecipações que a heroína inconscientemente faz em relação ao seu futuro báquico, uma vez que logo mais será encontrada na ilha de Naxos por Dioniso:

*Aut ego diffusis erravi sola capillis,
qualis ab Ogygio concita Baccha deo;
aut mare prospiciens in saxo frigida sedi,
quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui. (Ov. Her. 10.47-50)*

Na passagem destacada, a heroína-autora relata os gestos ainda vacilantes (*aut... aut*) devido à agitação por perceber que Teseu seguiu viagem sem sua companhia. KNOX (1995) 241-242 comenta que não são incomuns as comparações entre as bacantes e as mulheres delirantes de amor. Soma-se a

vem com um espectador pressuposto, o que, no trecho destacado da carta da princesa cretense, é reforçado pelo imperativo *adspice*, registrado duas vezes (cf. ainda Ov. Her. 10.135-137; Ov. Her. 7.185; Ov. Her. 11.9).

³² Isso porque, segundo a estudiosa, o excerto reitera um pedido já feito por Ariadne em 10.36, '[...] *Flecte ratem!*', quando gritava o nome de Teseu e gesticulava do alto do rochedo para ser vista pela tripulação.

isso também o fato de que as sacerdotisas de Baco são geralmente retratadas na arte e na literatura usando os cabelos soltos, tal qual se descreve a coma de Ariadne. Dessa forma, embora Ariadne ainda não saiba que o deus a desposará, a heroína faz referências nas entrelinhas da sua carta que a associam a Dioniso. O deus do teatro antigo ainda é prefigurado quando a filha de Minos indica seu temor em relação às feras que podem habitar a ilha de Naxos:

Quis scit an haec saeuae tigridas ^tinsula habet^t. (Ov. Her. 10.86)

Embora o verso acima seja bastante corrompido e suscite disputa entre os editores, BATTISTELLA (2010) 82, aceitando a referência aos tigres (*saeuae tigridas*), lembra que esses são os mesmos animais que no futuro mitológico trariam Dioniso até Ariadne. A estudiosa (2010) 85-86 ainda nota que a heroína antecipa mais uma vez seu desfecho báquico alguns versos depois:

*Caelum restabat; timeo simulacra deorum;
destituor rabidis praeda cibusque feris. (Ov. Her. 10.95-96).*

A ironia dramática dessa passagem reside no fato de que os *simulacra* podem assumir a acepção de “constelações”; um sentido bastante oportuno ao se ter em mente o destino “sideral” de Ariadne. A autora ficcional não tem ciência disso, mas o leitor externo à epístola pode estabelecer a relação entre o seu discurso e a sua futura apoteose, ou, em outra versão do mito, o catasterismo representado pela coroa com a qual Dioniso presenteará a princesa cretense.

4. Considerações finais

A partir desses exemplos e da discussão proposta, esperamos ter dado uma amostra de uma leitura da teatralidade nas *Heroides*. Acreditamos que pressupor a presença dos códigos dramáticos no *corpus* permite observar, por um lado, o modo como aspectos formais e formulares dos três gêneros mobilizados (elegia, epístola e drama) se combinam e, por outro lado, as novas dimensões que essa teatralização do sofrimento erótico viabiliza para a história narrada pela voz da personagem mítica feminina.

Vimos que a heroína cretense, por exemplo, escreve num momento específico dos eventos e tem, conseqüentemente, uma consciência restrita do desenrolar dos fatos. Fazendo uso de códigos teatrais, como a delimitação do

espaço cênico, Ariadne traça o ponto da narrativa e performa seu sofrimento amoroso circunscrita por margens temporais e espaciais e até mesmo psicológicas e linguísticas. Por outro lado, nós, enquanto leitores, em posição de superioridade, podemos identificar as esferas de ilusão e ironia dramática em cena. Essa dinâmica oferece à coletânea uma possibilidade de leitura que valoriza a perspectiva da personagem e amplifica a voz das heroínas, considerando a precisão com que podemos identificar o aqui e o agora em que as mulheres escrevem e seu quadro emocional-psicológico delimitado nessa margem.

Bibliografia

- ALTMAN, J. G. (1982), *Epistolarity. Approaches to a form*. Columbus, Ohio State University Press.
- AVELLAR, J. B. C. (2018), “Intervenções ‘autorais’ e ‘editoriais’ de Ovídio nos *Tristia*: ficcionalizações da escrita e poemas perdidos”: *Nuntius Antiquus* 14, 2 (2018) 155-179. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17068/13839>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- AVELLAR, J. B. C. de (2015), *As Metamorfoses do Eu e do Texto: o jogo ficcional nos Tristia de Ovídio*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- BARCHIESI, A. (2001), *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*. London, Duckworth.
- BATTISTELLA, C. (2010), *P. Ovidii Nasonis, Heroidum Epistula 10: Ariadne Theseo*. Texte und Kommentare, vol. 35, Berlin, New York, De Gruyter.
- CONTE, G. B. (1994), *Latin Literature — A History*. Baltimore, Londres, The Johns Hopkins University Press.
- CORDEIRO, W. P. (2013), *Tópoi elegíacos nas Heroides de Ovídio*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- CURLEY, D. (2013), *Tragedy in Ovid*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DÖRRIE, H. (1975), *P. Ovidius Naso, der Brief der Sappho an Phaon. Mit literarischem und kritischem Kommentar im Rahmen einer motivgeschichtlichen Studie (=Zetemata 58)*. München, Beck.
- DÖRRIE, H. (1971), *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum (quas ad fidem codicum edidit)*. Texte und Kommentare, vol. 6. Berlin; New York: De Gruyter.

- DÖRRIE, H. (1960), *Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte von Ovids Epistulae Heroidum*. Göttingen.
- DUQUE, G. H. (2019), *Teatro, discurso amoroso e sedução em Plauto e Ovídio*. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- EDWARDS, C. (2005), "Epistolography": S. HARRISON (Ed.) (2005), *A Companion to Latin Literature*. Oxford, Blackwell, 270-283.
- FARRELL, J. (1998), "Reading and writing the *Heroides*". *HSCP* 98 (1998) 307-338.
- FREITAS, G. A. de (2011), *Sobre o Estilo de Demétrio — Um olhar crítico sobre a Literatura Grega* (Tradução e estudo introdutório do tratado). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- FULKERSON, L. (2005), *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GRIMAL, P. (2005), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- HARDIE, P. (2002), *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HEISE, P. F. (2020), "Das origens do gênero elegíaco até a ruptura de Ovídio nas *Heroides*": *PhaoS: Revista de Estudos Clássicos* 20 (2020) 1-21. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/11551>>. Acesso em: 16 jul. 2022.
- JACOBSON, H. (1974) *Ovid's Heroides*. Princeton: Princeton University Press.
- KENNEDY, D. F. (2002), "Epistolarity: the *Heroides*": P. Hardie (Ed.) (2002), *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, Cambridge University Press, 217-232.
- KERR, L. de S. L. (2017), *O gênero epistolográfico segundo Plínio o Jovem: epístolas selecionadas*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- KERR, L. de S. L. (2016), "Si uales, bene est, ego ualeo: algumas concepções sobre o gênero epistolográfico greco-romano". *Estudos Linguísticos*, São Paulo 45 (3) (2016) 1133-1146.
- KNOX, P. E. (1995), *Heroides: select epistles / Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEO, F. (1900), "Elegie und Komödie". *RhM* 55 (1900) 604-611.
- LINDHEIM, S. H. (2003), *Mail and Female: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides*. Madison: The University of Wisconsin Press.

- MYERS, K. S. (2014), "Ovid's self-reception in his exile poetry": John. F. MILLER & C. E. NEWLANDS (ed.). (2014), *A Handbook to the Reception of Ovid*. Malden: Wiley-Blackwell, 8-21.
- PRATA, P. (2007), *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- ROSATI, G. (1992), "L'elegia al femminile: le *Heroides* di Ovidio (e altre heroides)": *MD* 29 (1992) 71-94.
- ROSATI, G. (2005), "Dinamiche temporali nelle *Heroides*": J. P. SCHWINDT (Ed.) (2005), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne, Zur Poetik der Zeit in augusteischer Dichtung*. Heidelberg, 159-175.
- SILVA, M. R. de F. da (2008), *O trágico nas Heroides de Ovídio*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- SANTOS, L. S. dos (2019), *Apropriação cultural, autotextualidade e carreira poética em Tristes e Pônticas de Ovídio*. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- SPENTZOU, E. (2003), *Readers and Writers in Ovid's Heroides — Transgressions of Genre and Gender*. Oxford: Oxford University Press.
- TARRANT, R. J. (1981), "The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (*Heroides* XV)": *HSPH* 85 (1981) 133-153.
- TRAPP, M. (2003), *Greek and Latin letters — an anthology, with translation*. Cambridge, Cambridge University Press.
- UGARTEMENDÍA, C. M. (2017), *A exemplaridade do abandono: epístola elegíaca e intratextualidade nas Heroides de Ovídio*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- VERDUCCI, F. (1985) *Ovid's Toyshop of the Heart*. Princeton: Princeton University Press.
- WILKINSON, L. P. (1955) *Ovid Recalled*. Cambridge: Cambridge University Press.

* * * * *

Resumo: Neste artigo, a partir de excertos selecionados da carta 10 das *Heroides* de Ovídio, procuramos perceber efeitos do modo como o poeta se vale da mescla de gêneros poéticos. A nosso ver, nesta obra ovidiana explora-se não apenas a relação entre epístola e elegia, mas também recursos do drama, como a ironia dramática. Postulamos, assim, que Ariadne, heroína autora da missiva, com sua escrita e voz feminina, estabelece coordenadas para delimitar seu espaço cênico e nele se coloca para performar sua desavença amorosa por meio de uma peça literária que concilia gênero dramático e elegia epistolar.

Palavras-chave: Ovídio; *Heroides*; mescla genérica; ironia dramática; teatro; autoria feminina.

Resumen: En este artículo, basado en fragmentos seleccionados de la carta 10 de las *Heroidas* de Ovidio, buscamos desentrañar los mecanismos formales de los que el poeta se vale al mezclar géneros poéticos. En nuestra opinión, esta obra ovidiana explota no sólo la relación entre epístola y elegía, sino también elementos compostivos del drama, como la ironía dramática. Postulamos, así, que Ariadna, heroína autora de la misiva, con su escritura y voz femenina, establece coordenadas para delimitar su espacio escénico y se inscribe en él para representar su desencuentro amoroso a través de una obra literaria que concilia género dramático y elegía epistolar.

Palabras clave: Ovídio; *Heroidas*; mezcla genérica; ironía dramática; teatro; autoría femenina.

Résumé : À partir d'extraits sélectionnés dans la lettre 10 des *Héroïdes* d'Ovide, nous tenterons d'interpréter dans cet article les effets employés par le poète pour le mélange de genres poétiques. Selon nous, cette œuvre ovidienne explore non seulement la relation entre épître et élégie, mais aussi le drame et l'ironie dramatique. Nous émettons ainsi l'hypothèse qu'Ariane, héroïne et auteure de la missive, à travers son écriture et sa voix féminine, délimite un espace scénique, où elle se situe pour actualiser son désaccord amoureux, au moyen d'une œuvre littéraire qui concilie genre dramatique et élégie épistolaire.

Mots-clés : Ovide ; *Héroïdes* ; mélange de genres ; ironie dramatique ; théâtre ; autorialité féminine.

Vingança e (des)amor. Cartas de denúncia e adultério na literatura greco-latina

Revenge and Love(lessness). Letters of Complaint and Adultery in Ancient Greek and Latin Literature

RUI TAVARES DE FARIA¹ (*Universidade dos Açores, CECH – Universidade de Coimbra – Portugal*)

Abstract: Acts of denunciation are among the communication intentions that preside over epistolary writing. In this context, classical literature bequeathed some examples that, under the topic of adultery, constitute, on the one hand, true death sentences, and, on the other, authentic pledges of love and seduction. In this perspective, we propose to analyse and comment on three epistolary messages, two of them implicit — the “ominous signs” written on a double-sided tablet that Preto sends to his father-in-law, King Iobates (*Iliad* 6.157-17), and the accusation left behind by Phaedra to her husband Theseus (Euripides, *Hippolytus* 857-887) —, the third being an explicit letter: the one that Ovid imagined Phaedra would write to her lover Hippolytus (*Epistulae heroidum*, 4).

Keywords: Letter; Complaint; Adultery; Message; Love.

1. Introdução

Entre as formas de comunicação que os homens estabelecem entre e para si está o registo epistolar, que data seguramente dos primórdios da escrita. Daí se pressupõe a inscrição da mensagem num dado suporte ou material e a arqueologia dá conta de achados que confirmam o recurso às tabuinhas e aos pergaminhos². Apesar de muitas anotações epigráficas terem sido feitas num objeto, edifício ou monumento³, assumi-las como elementos unicamente decorativos, porque desprovidas de um contexto, é pôr de parte o valor comunicacional da mensagem que pode estar contida nos caracteres inscritos ou desenhados. Havelock contraria esta assunção, pois reconhece que “o hábito de confiar na inscrição gravada propositadamente para a infor-

Texto recebido em 10.05.2022 e aceite para publicação em 17.11.2022.

¹ rui.mv.faria@uac.pt.

² Vide ROCHA PEREIRA (1993) 15-28.

³ Atente-se nos numerosos pictogramas e outros símbolos, ainda hoje indecifráveis, que ornem, por exemplo, ânforas e vasos como os que se encontram no Museu Arqueológico de Heraclião, em Creta (cf. o disco de Festos que data de c. 1600 a.C.).

mação pública em Atenas parece ter perdurado no século V a.C., sendo um exemplo flagrante o delineamento do código legal ateniense no fim do século”⁴. Se esta constatação se aplica ao domínio público, não é de todo despidendo considerar que, também no âmbito privado, a troca de correspondência sobre os mais diversos assuntos se tenha feito através de registos em tabuinhas e/ou em rolos de pergaminhos.

Na verdade, embora não tenha sido descoberto nenhum exemplo epistolar nas tabuinhas do Período Micénico, é curioso verificar que na *Iliada*, precisamente “o primeiro livro da literatura europeia”⁵, se faz menção a uma carta que Preto, rei de Tirinte, envia a Ióbates, soberano lício e seu sogro, pela mão de Belerofonte, cujo conteúdo é do domínio privado, mas com implicações políticas. Aí se denuncia um caso de adultério. Assumindo-se esta mensagem também como o primeiro exemplo de uma epístola que não se dirige *a priori* a um destinatário coletivo e/ou público, importa destacar desde logo o carácter calunioso que lhe subjaz: prioriza-se a intencionalidade comunicativa que preside aos objetivos do remetente. A denúncia de um crime de natureza sexual fora do casamento é, com efeito, uma condenação pública dos envolvidos no adultério como amantes, e uma afronta e humilhação — igualmente pública — aos que se tomam por vítimas de uma situação que no fundo lhes está fora do controlo. Este é, em traços gerais, o cenário exposto na carta referida por Glauco, no poema homérico (*Iliada* 6. 157-170).

Sob a mesma temática, também a tragédia recorre à epístola para sentenciar os amantes adúlteros. É o caso do registo que Eurípides recria em *Hipólito* (877-887) pela mão de Fedra que, antes de pôr fim à vida, deixa ao marido uma carta a dar conta de uma traição que não foi consumada. Apesar do distanciamento cronológico entre a *Iliada* e *Hipólito*, os motivos que estão na base da redação das duas cartas são os mesmos: em primeiro lugar, a denúncia de adultério — mesmo que falso — e, por conseguinte, a calúnia do amante masculino por parte da mulher, que se traduz numa verdadeira sentença de morte. Em ambos os episódios, a figura feminina vê recusada a relação amorosa, sobretudo por razões de ordem familiar e moral, e a carta é o meio de que

⁴ HAVELOCK (1996) 103.

⁵ LOURENÇO (2019) 9.

se serve para dar voz à vingança. Para além disso, estes dois espécimes epistolares da literatura grega são referenciados — e não transcritos — e envolvem mais do que os tradicionais dois intervenientes que a carta impõe. No caso da *Ilíada*, o remetente é Preto, o marido traído, e o destinatário, Ióbates, pai de Estenebeia, sua mulher. Cabe a Belerofonte, o desejado amante, levar a carta ao rei da Lícia, desconhecendo o conteúdo que lhe dita a respetiva sentença de morte. No caso de *Hipólito*, quem escreve a missiva é Fedra. Apaixonada pelo enteado Hipólito e vendo-se preterida por ele, denuncia-o falsamente a Teseu, seu marido, pelo crime de adultério. Qualquer uma das cartas envolve o triângulo amoroso e serve-se da calúnia como forma de vingança.

Mas por que razão estes escritos epistolares são referidos pelos poetas e não chegam a ser transcritos? Será por causa do conteúdo que deles se infere? Quanto à *Ilíada*, a resposta é evidente. A não transcrição da carta na narrativa épica prende-se com aspetos discursivos que à poesia dizem respeito. Se para os contemporâneos o texto poético se caracteriza, em termos formais, pelo ritmo e pela musicalidade que daí resulta, “para los griegos, cuya métrica era de base cuantitativa (según la cantidad, larga o breve, de las sílabas, y no según la cualidade, el acento, de las sílabas), la poesía era voz y música, canto: desde cualquier género épico a cualquier género lírico”⁶, logo a inclusão de um modelo epistolar pode comprometer a natureza oral a que se sujeita o poema homérico. Além disso, a informação relativa à carta que Preto escreve a Ióbates é dada por um enunciador externo ao universo comunicativo da própria missiva. Trata-se de Glauco, rei de Corinto e filho de Hipóloco, que dá conta da sua linhagem até Diomedes. Acede-se indiretamente à existência de uma mensagem que foi escrita por um remetente a um destinatário e deduz-se o que nela se trata a partir do relato do soberano coríntio: Belerofonte é sentenciado à morte, acusado falsamente de adultério, por ter rejeitado o amor de Estenebeia. Em relação a *Hipólito*, Eurípides intensifica o crescendo trágico da ação dramática não transcrevendo as palavras de Fedra a Teseu. O suspense está montado. O público assiste ao suicídio da filha de Minos e infere o assunto da carta que o marido em breve lerá. São, pois, os comportamentos em cena de um homem

⁶ LÓPEZ FÉREZ (2015) 11.

que se pensa traído pela esposa e pelo próprio filho que levam a depreender (ou confirmar) o conteúdo inscrito no pergaminho.

Esta não é, porém, condição hermenêutica exigida por outra carta: a que Ovídio imaginou que Fedra escreveria a Hipólito. Trata-se de uma denúncia explícita de adultério consumado, mas não alimentada pelo desejo de vingança, pois a heroide “declare avec frénésie et détermination son désir à Hypolyte”⁷. A remetente assume a culpa do seu ato, “é adultério, sem dúvida, mas é fogo digno e, portanto, tem essa legitimidade que o amor, só ele, confere”⁸. Assiste-se, então, na recriação ovidiana, a uma correspondência comprometida que atribui ao amor que Fedra sente por Hipólito a causa do comportamento adúltero, como se isso a ilibasse da responsabilidade de ter destruído a relação conjugal.

2. A denúncia de um adultério não consumado

A menção à carta — precisamente denunciadora de um caso falso de adultério na *Iliáda* — não só é a primeira referência a um texto epistolar na literatura europeia, como é também a única referência à escrita na epopeia homérica⁹. É no canto VI da *Iliáda* que Glauco, expondo a sua linhagem a Diomedes, alude à missiva que Preto enviou a Ióbates (6.157-170):

ἀντάρ οἱ Προΐτος κακὰ μήσατο θυμῶ,
ὅς ῥ' ἐκ δήμου ἔλασσε,ν, ἐπεὶ πολὺν φέρτερος ἦεν,
Ἀργείων· Ζεὺς γάρ οἱ ὑπὸ σκῆπτρῳ ἐδάμασσε.
τῷ δὲ γυνὴ Προΐτου ἐπεμήνατο, δι' Ἄντεια,
κρυπταδίῃ φιλότῃ μιγήμεναι· ἀλλὰ τὸν οὐ τι
πεῖθ' ἀγαθὰ φρινέοντα, daίφρονα Βελλεροφόντην.
ἡ δὲ ψευσαμένη Προΐτον βασιλῆα προσήυδα·
'τεθναίης, ὦ Προῖτ', ἡ κάκτανε Βελλεροφόντην,
ὅς μ' ἔθελεν φιλότῃ μιγήμεναι οὐκ ἐθελούσῃ.
ὥς φάτο, τὸν δὲ ἄνακτα χόλος λάβεν, οἷον ἄκουσεν·
κτείνειν μὲν ῥ' ἀλέεινε, σεβάσσατο γὰρ τό γε θυμῶ,
πέμπε δὲ μιν Λυκίηνδε, πόρεν δ' ὅ γε σήματα λυγρὰ

⁷ ROBERT (2006) 20.

⁸ ANDRÉ (2016) 17.

⁹ WILLCOCK (1996) 245.

γράφας ἐν πίνακι πτυκτῶ θυμοφθόρα πολλά,
δεῖξαι δ' ἡνώγει ᾧ πενθερῶ, ὅφρ' ἀπόλοιτο¹⁰.

*Mas contra ele planeou Preto no coração coisas malévolas
e afastou-o, porque era muito mais forte, da terra dos Argivos:
é que Zeus os fizera súbditos do seu cetro. Ora com ele
estava a esposa de Preto, a divina Anteia, louca para se deitar
em oculto amor; mas de forma alguma logrou convencer
quem albergava bons pensamentos: o fogoso Belerofonte.
Ao rei Preto assim falou depois a mulher mentirosa:
“Morre tu, ó Preto, ou então mata Belerofonte,
que comigo à minha revelia quis deitar-se em amor.”
Assim falou; e do soberano se apoderou a fúria, assim que tal ouviu.
Absteve-se de o matar, pois disso sentia respeito no coração.
Mandou-o para a Lícia; e deu-lhe para levar sinais ominosos,
escrevendo muitos e mortíferos numa tabuinha de aba dupla:
mandou que os mostrasse a seu sogro, para que ele o matasse.¹¹*

Em termos estruturais, a carta, por estar implícita, não apresenta traços formais como a saudação inicial ou a fórmula de despedida; trata-se de *σήματα λυγρά* (168), i.e., “sinais ominosos”, a expressão utilizada pelo poeta para designar as palavras escritas. Por algum tempo, estes versos intrigaram os tradutores e comentadores de Homero; e estes “sinais ominosos” foram interpretados como desenhos inscritos numa tabuinha e não como escrita alfabética¹². Sabe-se hoje, porém, que a escrita era conhecida antes da epopeia homérica¹³, pelo que o sintagma a que se referem estes símbolos é na verdade a revelação da existência de uma epístola.

Além disso, o recurso à forma participial do verbo *γράφω* (cf. *γράφας*) e a alusão ao material onde se inscreve os *σήματα λυγρά* (*ἐν πίνακι πτυκτῶ*) viabilizam a existência de uma carta que foi efetivamente escrita. E que conteúdo preenche a tabuinha de aba dupla que Preto destina ao seu sogro? Pelas palavras de Glauco, que reconta a Diomedes as “coisas malévolas” que o remente planeou contra o próprio portador da carta, é lícito afirmar que essa men-

¹⁰ Segue-se o original grego fixado por M. M. WILLCOCK.

¹¹ Segue-se a tradução portuguesa de Frederico Lourenço tendo-se alterado a forma do nome próprio Proito para Preto.

¹² MAZON (2012) 258.

¹³ HAVELOCK (1981) 24-65.

sagem expõe o adultério de que falsamente acusou Belerofonte, porque este não cedeu aos seus encantos. É com base nas palavras que a própria rainha dirige ao marido (τεθναίης, ὦ Προῖτ', ἧ κάκτανε Βελλεροφόντην, / ὅς μ' ἔθελεν φιλότῃτι μιγήμεναι οὐκ ἐθελοῦση.) que se pode deduzir o escrito de Preto. Ao informar o sogro de que a mulher havia sido vítima de uma investida do “fogososo Belerofonte”, o remetente dos “sinais ominosos” delega no destinatário a função de lavar a sua honra, matando o mensageiro de tal denúncia.

Tratando-se do primeiro registo epistolar de que há conhecimento, importa atentar nos mediadores desse processo comunicativo e salientar a utilidade deste género textual. Em primeiro lugar, tanto o remetente como o destinatário são *áristoi*, o que permite assinalar desde já que o estatuto social dos intervenientes é uma condição relevante para a redação de uma carta, pois implica o conhecimento da escrita¹⁴. O estabelecimento de contatos entre soberanos não passa apenas pela transmissão oral de informação através de mensageiros, o recurso à escrita epistolar é também outra medida. Em segundo lugar, quanto aos propósitos subjacentes, os “sinais ominosos” mencionados na *Ilíada* mostram que não se trata de um assunto exclusivamente político entre os reis de Tirinte e da Lícia. A razão que preside à escrita desta carta é a calúnia, a que se alia o ditame da sentença de morte do seu portador, tido por vítima de uma falsa acusação de adultério. Veja-se, portanto, que o objetivo principal daquela que se crê ser a primeira epístola literária, embora implícita, é a denúncia.

É de pressupor que as formas de tratamento entre os dois soberanos, Preto no papel de remetente e Ióbates, no de destinatário, obedeçam a um certo protocolo e é de crer, também, que a declaração epistolar siga um registo ponderado e até subtil, porque Belerofonte, na qualidade de mensageiro dos *σήματα λυγρά*, pode aceder ao conteúdo da inscrição contida na tabuinha de aba dupla que transporta consigo. Estas suposições, que podem parecer absurdas dada a natureza implícita desta carta, encontram certo fundamento no relato de Glauco.

Tendo por base a tradição épica, Eurípides apropria-se do exemplo da carta caluniosa de Preto e recria-o na tragédia *Hipólito*, peça representada em

¹⁴ Leia-se, a propósito, KITZINGER (1988) 397-419.

428 a.C. O episódio ocorre quando Teseu se depara com Fedra, sua mulher, morta. Na mão da filha de Minos há uma tabuinha da qual o herói rapidamente se apropria, num ato impulsivo de curiosidade (856-865, 877-890):

Θησεύς

ἔα ἔα:

τί δὴ ποθ' ἦδε δέλτος ἐκ φίλης χειρὸς
ῥητημένη; θέλει τι σημῆναι νέον;
ἀλλ' ἢ λέχους μοι καὶ τέκνων ἐπιστολὰς
ἔγραψεν ἡ δύστηνος, ἐξαιτουμένη;
θάρσει, τάλαινα: λέκτρα γὰρ τὰ Θησέως
οὐκ ἔστι δῶμά θ' ἥτις εἴσεισιν γυνή.
καὶ μὴν τύποι γε σφενδόνης χρυσηλάτου
τῆς οὐκέτ' οὔσης οἶδε προσσαίνουσί με.
φέρ' ἐξελίσξας περιβολὰς σφραγισμάτων
ἴδω τί λέξαι δέλτος ἦδε μοι θέλει.

[...]

Θησεύς

βοᾷ βοᾷ δέλτος ἄλαστα. πᾶ φύγω
βάρος κακῶν; ἀπὸ γὰρ ὀλόμενος οἴχομαι,
οἶον οἶον εἶδον γραφαῖς μέλος
φθεγγόμενον τλάμων.

Χορός

αἰαῖ, κακῶν ἀρχηγὸν ἐκφαίνεις λόγον.

Θησεύς

τόδε μὲν οὐκέτι στόματος ἐν πύλαις
καθέξω δυσεκπέρατον ὀλοὸν
κακόν: ἰὼ πόλις.
Ἰππόλυτος εὐνῆς τῆς ἐμῆς ἔτλη θιγεῖν
βία, τὸ σεμνὸν Ζηνὸς ὄμμι' ἀτιμάσας.
ἀλλ', ὦ πάτερ Πόσειδον, ἄς ἐμοί ποτε
ἀράς ὑπέσχου τρεῖς, μιᾷ κατέργασαι
τούτων ἐμὸν παῖδ', ἡμέραν δὲ μὴ φύγοι
τήνδ', εἶπερ ἡμῖν ὥπασας σαφεῖς ἀράς.¹⁵

Teseu

Que será esta tabuinha dependurada da sua querida mão? Quererá indicar algo de novo? Ou terá a pobre escrito uma mensagem, pedindo-me qualquer coisa em relação ao nosso casamento ou aos filhos? Infeliz mulher, podes estar descansada: na

¹⁵ Edição de David KOVACS.

cama de Teseu e em sua casa não haverá outra mulher. Até parece que me afaga a marca do sinete dourado da que já não existe! Pois bem, vou desatar o fio dos selos para que possa ler o que esta tabuinha me quer dizer.

[...]

Teseu

Esta tabuinha grita – grita coisas horrendas! Para onde poderei fugir ao peso dos sofrimentos? Pois estou arruinado, destruído, tal é a melodia que, tendo por voz estas linhas, vi, pobre de mim, a ressoar.

Coro

Ai, ai! Pareces estar a dar início a um rol de desgraças.

Teseu

Já não vou reter, nos portões da minha boca, esta abominação insuportável e fatal. Ó cidade!

*Hipólito atreveu-se a tocar à força na companheira da minha cama, desprezando a vista de Zeus. Mas, ó pai Posídon, as três imprecções que outrora me prometeste – com uma delas aniquila o meu filho! Que ele não sobreviva a este dia, se são seguras as imprecções que me concedestes!*¹⁶

A tabuinha que grita, às mãos e aos olhos de Teseu, é uma carta de denúncia, “composição escrita de uma mensagem deixada por uma mulher morta que incrimina (falsamente) o seu enteado” e “a presença da tabuinha em que está escrita é efetivamente dramatizada, permanecendo sobre o peito do cadáver”¹⁷.

À semelhança do que sucede com a missiva de Preto, também o registo deixado por Fedra não está acessível nem ao público, nem ao leitor. É o destinatário quem dá conta da existência da tabuinha (*δέλτος*) no qual estão inscritas coisas horrendas. Desconhece-se a forma de tratamento com que a remetente se dirige ao marido, mas depreende-se o conteúdo através das palavras, atitudes e comportamentos de Teseu. Esta carta, deixada em mão, é portadora de notícias comprometedoras e caluniosas. Se na *Ilíada* é o marido falsamente traído quem assume a denúncia, em *Hipólito* é a mulher preterida quem malsina o rapaz, atribuindo-lhe um crime que ele não cometeu *de facto*. O registo epistolar assume, em ambos os casos, a função de culpar injustamente um jovem pelo delito de adultério. No caso particular da peça euripi-

¹⁶ Tradução portuguesa de Frederico LOURENÇO.

¹⁷ HAVELOCK (1996) 34.

diana, acede-se à reação do destinatário, que é diretamente visado com a desonra que lhe é transmitida pela carta de Fedra. No poema homérico, ao desmerecido marido a impreciação é feita oralmente por Estenebeia¹⁸ e ele tê-la-á inscrito na tabuinha de aba dupla. O resultado que se prevê das duas cartas é a punição de morte.

Por outro lado, a carta de Fedra reveste-se de singularidades que a distanciam da composição de Preto. Tratando-se de um remetente feminino, que age sob a revolta da incorrespondência amorosa ao ponto de pôr fim à própria vida, espera-se um discurso fortemente emotivo, bem diferente do registro protocolar de uma missiva com fins políticos. E tudo isso tem que ver com a relação que se estabelece entre os intervenientes epistolares. Primeiramente, Hipólito, o suposto amante acusado por Fedra, é filho daquele a quem se destina a falsa revelação; em segundo lugar, Teseu sofre com as coisas horrendas que lê na tabuinha encontrada junto ao cadáver da mulher e debate-se com uma situação que abala diretamente a sua condição de pai, de marido e de amante; por fim, a remetente iliba-se de qualquer constrangimento porque se suicida. A denúncia é falsamente feita e não deixa dúvidas a Teseu de que é verdadeira, pois a carta é mesmo de sua mulher, como confirma a marca do sinete dourado da remetente. Fedra é escrupulosamente cruel¹⁹ e serve-se de uma epístola mentirosa para sentenciar à morte o enteado.

Há a considerar, ainda, o efeito teatral da carta na peça de Eurípides. Apresentada como o testemunho de uma personagem morta, a mensagem de Fedra ganha vida e voz na cena trágica. Apesar de inacessível, é o seu conteúdo um momento decisivo para a tensão dramática: a incriminação iníqua de Hipólito não é proferida por quem o acusa, mas aplicada por quem recebe e lê as palavras inscritas na tabuinha selada, i. e., Teseu, a vítima de todo o processo. O aparato que a sua reação causa, depois de conhecida a denúncia de adultério, desperta no coro e no público piedade e compaixão. O modo como Eurípides recria a calúnia por meio da carta revela-se eficaz e inovador, portanto.

¹⁸ Cf. *Il.* 6. 164-165.

¹⁹ Vide SILVA (2005) 167-193.

3. A denúncia de um adultério consumado: amor e sedução

Ainda sob o tópico do adultério, a carta que Ovídio pressupõe que Fedra escreveria a Hipólito é um registo explícito e longo, que se distingue das missivas de denúncia antes comentadas e das restantes epístolas do autor da *Arte de Amar*, pois “Phaedra is the only heroine in Ovid’s *Heroides* who writes to man with whom she is in love, but by whom she is not loved back”²⁰. Mas a remetente ovidiana afasta-se da Fedra euripidiana, porque o poeta das *Heroides* não procura a dimensão da tragédia, mas antes a força do Amor. Apesar de Lucílio, Catulo, Horácio e Propércio terem também cultivado, no âmbito da literatura latina, as epístolas elegíacas — ou elegias epistolares —, cabe a Ovídio a originalidade de colocar na pena de personagens míticas e ficcionais a expressão e confissão de sentimentos — de amor, de saudade, de vingança, de ausência — através da carta em versos elegíacos. É igualmente original o protagonismo que o poeta dá à figura feminina, porque é ela quem, na maior parte dos casos, assume o papel de remetente. No fundo, é como se Ovídio atribuísse à mulher, mesmo que no âmbito mitológico ou no universo da ficção literária, o talento poético que no passado tinha sido reconhecido ao homem, e recorresse à carta como meio de expressão lírica do seu íntimo. Assim, “Ovid’s epistles differ at least in this respect, that they deal with fictional persons and situations”²¹.

E que vozes são estas que confessam e remetem sentimentos através de uma carta? A quem se destinam? De que situações tratam? Que remédios esperam? Conhecedor da tradição grega e latina, desde a épica à tragédia, Ovídio transpõe para o domínio da epistolografia amorosa as personagens que instituíram o elenco de heróis e heroínas e persistem na criação literária, desde a Antiguidade à Contemporaneidade. Daí o título *Epistulae heroidum*, “cartas de heroínas”, ou tão simplesmente *Heroides*. Penélope, Filis, Briseida, Fedra, Enone, entre outras tantas, são as vozes femininas que escrevem cartas aos seus amados/amantes — os que estão longe, os que não regressaram, os que estão ao seu lado, os que as traíram. São diversas situações amorosas as que preenchem grande parte do corpo das cartas e, por este meio, acede-se ao mundo sentimental das grandes heroínas da tradição, através da recriação

²⁰ LAURIOLA (2015) 451.

²¹ BACA (1969) 2.

e do relato de episódios que estiveram na base da matéria épica ou da cena trágica. Ao contrário do que sucede com *Amores* e com a *Arte de Amar*, as *Heroides* não dispõem de um apontamento preambular acerca do conteúdo da obra; o autor ausenta-se da enunciação e as heroínas assumem a total responsabilidade pelo ato epistolar.

A carta de Fedra a Hipólito é a quarta do conjunto das *Epistulae heroidum* e, diferentemente das três primeiras composições, “esta não é uma carta de ausência, mas, muito simplesmente, uma carta de amor, pese embora, à luz dos códigos epocais, um amor contra-natura e sacrílego”²², pois a remetente confessa o adultério e tenta seduzir o destinatário no sentido de ele ceder à sua vontade, procurando, como se verá, argumentar contra a culpa que tal amor, no fundo, não acarreta. Lauriola sugere que “in this way Ovid was perhaps just ‘restoring’ Euripides’ lost first *Hippolytus* rather than appropriating and newly transforming the model”²³. Tendo por base a Fedra da tradição euripidiana, note-se que, na carta de Ovídio, a remetente ousa declarar a sua paixão ao destinatário, tal como sucedera na primeira versão de *Hipólito*. Na segunda versão da peça, esta ousadia desapareceu. É a Ama quem assume o papel de intermediária entre os amantes, dando a conhecer a Hipólito os sentimentos da sua senhora. Esta, como se analisou, limita-se a deixar uma carta escrita ao marido, denunciando o falso adultério.

Contrariamente às cartas implícitas na *Ilíada* e no *Hipólito*, a epístola de Fedra obedece à convenção do estilo epistolar. Sugere, em termos estruturais, uma saudação inicial, na qual se identifica remetente e destinatário de forma indireta, recorrendo a patronímicos (1-3):

Quam ni tu dederis, caritura est ipsa, salutem

Mittit Amazonio Cressa puella viro.

*Perlege, quodcumque est: quid epistula lecta nocebit?*²⁴

*A saudação que, se lha não enviares tu, vai faltar-lhe a ela,
é o que envia a mulher de Creta ao varão filho da Amazona.*

*Lê-a por inteiro, seja como for. Em que é que a leitura de uma carta pode ser penosa?*²⁵

²² ANDRÉ (2016) 16.

²³ LAURIOLA (2015) 451.

²⁴ Edição de Danièle ROBERT.

²⁵ Tradução portuguesa de Carlos Ascenso ANDRÉ.

Embora haja algumas dissidências quanto à utilização do termo *salutem* (1), e do seu significado no âmbito da tipologia epistolar²⁶, a enunciação da carta processa-se de modo inequívoco em relação ao destinatário: dirige-se a uma segunda pessoa do singular, expressa pelos deícticos pessoais *tu* e *dederis*, mas não há, ainda nos primeiros cinco versos, marcas linguísticas do *eu*, uma vez que a remetente se apresenta na terceira pessoa do singular. Ela é a *Cressa puella* e ele, o *Amazonio viro*. Além das características enunciativas do género epistolar, há a destacar, também nestas linhas iniciais, o vocabulário do campo lexical da carta, como as formas verbais *mittit* e *perlege* ou o nome *epistula* e o particípio *lecta*.

Não restam, por isso, dúvidas quanto ao estabelecimento deste texto como sendo uma carta, desde o início, que é escrita com o objetivo de ser enviada a um destinatário. Tal como sucede com as demais *Epistulae heroidum*, “o destinatário não só não replica (nem há réplica de uma carta, pelo menos dentro dela), como não se supõe que o faça. A voz é dela [da remetente] por inteiro. É um discurso de um só sentido”²⁷. E o sentido que desde logo se lhe impõe é a denúncia confessional de um adultério consumado. Suplicante e apaixonada, Fedra assume que esta carta é uma ordem do Amor e transcreve-a no corpo da sua mensagem (13-14):

*Ille Mihi primo dubitanti scribere dixit:
“Scribe: dabit victas ferreus ille manus.”*

*Ele, no começo, ante a minha hesitação em escrever, disse-me:
“Escreve. Aquele homem de coração de ferro há de estender-te as mãos de vencido.”*

²⁶ Enquanto o tradutor português assume o termo por “saudação”, Danièle Robert, na edição bilingue, defende que a palavra *salutem* não deve ser traduzida, “comme dans la plupart des autres lettres, par ‘salut’ car, dans ce cas, la proposition relative qui suit devient une lapalissade (si le terme est pris au sens de ‘bonjour’) ou une référence religieuse (s’il s’agit du salut éternel), toutes deux étranges dans la bouche de Phèdre et sous la plume d’Ovide; le traduire en revanche par ‘santé’ me semble plus juste (sens premier du mot) et plus en rapport avec les deux verbes utilisés par le poète: *dedere salutem* (Phèdre attend d’Hippolyte qu’il lui donne la santé qu’elle a perdue, en proie à une passion dévorante) et *mittere salutem*: adresser des vœux de bonne santé, comme il se doit quando on écrit une lettre” (2006) 604-605.

²⁷ ANDRÉ (2016) 17.

Passar para a escrita epistolar a emoção e a confissão de um crime é tarefa dura, segundo se depreende das palavras de Fedra. É a força da paixão que vence a hesitação e o medo de deixar registada a denúncia de um amor adúltero. E aliada a este sentimento surge, no corpo da carta, toda uma argumentação válida no sentido de demonstrar que a união entre Fedra e Hipólito não é incestuosa, logo não criminosa. Por isso, a remetente assume que arde de um fogo digno, pois “faz pior que o adultério o adúltero com vergonha” (*Heroides* 4. 34). Valoriza-se a tradicional força do Amor, que nem aos deuses poupa.

Convencida de que o adultério e, por extensão, o incesto, não é um crime aos olhos do Amor, até porque os próprios deuses o praticam, impunes (35), Fedra expressa o desejo de se unir a Hipólito e, assim, o corpo da carta funciona ora como uma súplica, ora como um jogo de sedução que visa tão-somente submeter o destinatário à vontade da remetente. Se estas intencionalidades se tornam frequentes no género epistolar do tipo amoroso, deve-se sublinhar que a carta de Fedra segue também outros propósitos. Depois de aludir à sua linhagem, igualmente divina (55-63), Fedra desenha na missiva que escreve o retrato físico de Hipólito, colorindo traços e gestos do amado e reproduzindo-se a si própria na descrição, num atentado constante à descriminalização do adultério (71-78):

*Candida vestis erat, praecincti flore capilli,
Flava verecundus tinxerat ora rubor
Quemque vocant aliae vultum rigidumque trucemque,
Pro rígido Phaedra iudice fortis erat.
Sint procul a nobis juvenes ut femina compti!
Fine coli modico forma virilis amat.
Te tuus iste rigor positique sine arte capilli
Et levis egregio pulvis in ore decet.*

*vestias de um branco resplandecente, tinhas os cabelos cingidos de flores,
as faces coravam, tingidas de um rubor envergonhado,
e o rosto, que as outras diziam duro e temível,
em vez de duro, no dizer de Fedra, era de um valente.
Fiquem longe de mim os jovens aperaltados como mulheres;
alindar-se dentro de modestos limites é o que a beleza vil aprecia.
A ti, esse teu ar duro e os cabelos penteados sem arte
e uma mancha de poeira na nobreza do rosto, eis o que te fica bem.*

A enumeração dos traços fisionómicos de Hipólito interrompe a súplica da remetente para dar lugar à recriação da imagem do amante, aquele que ela tanto deseja. A carta perde, assim, a plangência do início e aquela de quem “ficou, colada, sem préstimo/a língua, três vezes, à entrada da boca” (7-8) entrega-se à sedução, imprimindo à epístola um tom sensual. Da descrição sedutora do corpo do destinatário, Fedra passa ao convite para a união amorosa, tentando convencer o seu interlocutor de que, sob a proteção de Júpiter e Vénus (133-140), o adultério não se aplica ao amor dos dois (141-146):

*Non tibi per tenebras duri reseranda mariti
Janua, non custos decipiendus erit;
[Ut tenuit domus una duos, domus una tenebit;
Oscula aperta dabas, oscula aperta dabis;]
Tutus eris mecum laudemque merebere culpa,
Tu licet in lecto conspiciare meo.*

*Não terás de abrir, no escuro da noite, a porta
de um marido severo, não terás de iludir a vigilância de um guarda;
como uma casa, apenas, tem acolhido os dois, uma casa, apenas, nos acolherá;
os beijos que me davas às claras, esses beijos às claras me darás;
comigo, estarás em segurança, e a culpa, o que vai merecer é elogios,
ainda que sejas visto no meu leito.*

A instrução de Fedra é evidente: o adultério antes consumado deve ser assumido, agora, como uma manifestação do amor às claras. Se, em tempos, a transgressão dependeu de um marido severo e de um guarda vigilante, no momento presente, é a segurança do amor da remetente a garantia para que ambos se sintam livres da culpa e do crime. Esta “invitation à une relation ouverte bien loin de l’alcôve secrète”²⁸ torna a carta de Fedra numa denúncia do adultério consumado.

E a composição termina precisamente com um pedido de perdão pela confissão *ipsis verbis* do adultério por parte da remetente (155-174), evocando de novo alguns episódios amorosos dos seus antepassados, com o objetivo de obter do destinatário a correspondência amorosa e de justificar, como uma tendência congénita, o que pode parecer um desvio. Se a carta se inicia com palavras que sugerem uma espécie de saudação, a despedida é dada por (175-176)

²⁸ CASANOVA-ROBIN (2007) 57.

Verba precantis

Perlegis, at lacrimas finge videre meas.

Palavras de uma suplicante,

É o que acabas de ler; mas finge que vês as minhas lágrimas.

destacando-se, novamente, a forma do verbo *perlegere*, e encerrando-se a carta num tom de queixume, bem ao jeito do género elegíaco.

Ao contrário da carta de Preto a Ióbates, baseada na calúnia de Estenebeia, e da de Fedra a Teseu, marcada pelo desejo de vingança pela não consumação do adultério desejado, a epístola ovidiana de Fedra a Hipólito regista contornos diferentes. Não se expressa rancor nem tão pouco anseio de retaliação, é uma súplica de amor, “plena de vigor, de força, de vontade, de energia. É uma voz feminina inteira, senhora de si e que se quer, também, senhora das rédeas do seu destino”²⁹; para a remetente da carta, perdida a vergonha e assumido o pecado, proclamar o amor que sente pelo enteado não parece comprometer nem a sua honra ou reputação, ao invés da Fedra euripídiana da segunda versão de *Hipólito*, que “fails to save her reputation through silence [and] turns to the complementary solution that she had planned, i.e., death.”

Fica-se com a ideia de que a carta de Ovídio é uma espécie de análise crítica da posição que Fedra adota nas duas versões da tragédia euripídiana. No primeiro *Hipólito* ela não hesita em proclamar o amor adúltero que sente pelo enteado, como ocorre na quarta *Epistula heroidum*. Na segunda versão da tragédia, “all seems to be played around being silent and being compelled to talk and communicate: Phaedra does not want to tell the nurse the cause of her anguish, but she is compelled to by the peculiar form of communication that the nurse adopts, i.e., the supplication (*Hippolytus* 325, 330, 335)”³⁰. Ora, a carta de Ovídio é também uma súplica e aí se verifica como o poeta recriou a personagem de Eurípides: imprime-lhe a ousadia, por um lado, e não lhe retira o tom suplicante, por outro. A inovação que se processa resulta precisamente do conhecimento que o poeta das *Heroides* tem da Fedra da tradição trágica.

²⁹ ANDRÉ (2016) 17.

³⁰ LAURIOLA (2015) 447.

4. Considerações finais

Através dos exemplos analisados, deve reiterar-se, em primeiro lugar, que o género da carta é de facto um dos primeiros registos que garantiu a comunicação escrita entre vários intervenientes. Em concomitância, não é menos importante considerar que o *tópos* da primeira epístola de que se tem menção se baseia na denúncia falsa de um caso de adultério. Entre os objetivos subjacentes à intenção comunicativa dos autores das cartas está a calúnia, acusação que fere a honra e a reputação de um dos intervenientes no processo epistolar. A carta adquire, assim, uma natureza política e moral.

Em segundo lugar, a condição social do remetente e do destinatário é um aspeto que merece atenção. São reis, rainhas, príncipes e princesas os que intervêm nestas cartas de denúncia e de adultério, porque sabem ler e escrever. E daí se conclui que a escrita e a leitura estão ao alcance de uma parcela social reduzida, os *áristoi*. Logo, o conteúdo das epístolas que entre eles se trocam dá conta de situações que se circunscrevem ao seu meio e não podem, por isso, ser generalizadas a toda a sociedade antiga.

Além disso, os agentes envolvidos nestas missivas de calúnia e sedução são heróis da épica e tragédia e é curioso notar como Fedra e Hipólito persistem ao longo da tradição, ao ponto de Ovídio, um poeta cronologicamente bastante posterior a Eurípides, por exemplo, ter recriado através de uma carta a paixão ardorosa da madrasta pelo enteado. Tudo isso confirma, por um lado, a versatilidade do registo epistolar e, por outro, o interesse que, ao longo de séculos, sempre a carta despertou a poetas épicos, trágicos e líricos.

Bibliografia

Edições, traduções e comentários

- ANDRÉ, C. A. (2016), *Ovídio. Heroides*. Lisboa, Cotovia.
- COVACS, D. (1995), *Euripide. Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba*. Harvard, Loeb Classical Library.
- MAZON, P. (2012), *Homère. Iliade. Chants I à VIII*. Paris, Les Belles Lettres.
- LOURENÇO, F. (2010), *Hipólito: Maria de Fátima SILVA, Eurípides. Tragédias II*. Lisboa, INCM.
- LOURENÇO, F. (2019), *Iliada. Homero*. Lisboa, Quetzal.

- ROBERT, D. (2006), *Ovide. Lettres d'amour, lettres d'exil*. Édition bilingue. Paris, "Thesaurus" Actes Sud.
- WILLCOCK, M. M. (1996, reimpr. 2001), *Homer. Iliad I-XII*. London, Bristol Classical Press.

Estudos

- BACA, A. R. (1969), "Ovid's Claim to Originality and *Heroides* I.": *Transactions of the American Philological Association* 100 (1969) 1-10.
- CASANOVA-ROBIN, H. (2007). *Amor Scribendi. Lectures des Héroïdes d'Ovide*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon.
- HAVELOCK, E. A. (1981). *Aux origins de la civilisation écrite en Occident*. Paris, Maspero.
- HAVELOCK, E. A. (1996). *A Musa aprende a escrever. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*. Lisboa, Gradiva.
- KITZINGER, R., (1988). "Alphabets and writing": M. GRANT & R. KITZINGER (1988), *Civilization of the Ancient Mediterranean. Greece and Rome*. Volume 1. New York, Charles Scribner's Sons, 397-419
- LAURIOLA, R. (2015), "Hippolytus": R. LAURIOLA & K. N. DEMETRIOU (2015), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*. Brill, Leiden/Boston, 443-503.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (Ed.) (2015), *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Cátedra.
- ROCHA PEREIRA, M. H. (1993), *Estudos de História da Cultura Clássica. I volume. Cultura Grega*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SILVA, M. F. (2005), *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia.
- SILVA, M. F. (2008), "Mensagens, cartas e livros no teatro grego antigo": *Helénicos. Estudos em homenagem do Prof. Jean-Pierre Vernant (1914-2007)* (2008), Lisboa, Edições Távola Redonda, 227-260.

Resumo: Entre as intencionalidades comunicativas que presidem à escrita epistolar estão os atos de denúncia. Neste âmbito, a literatura clássica legou alguns exemplos que, sob o *topos* do adultério, constituem, por um lado, verdadeiras sentenças de morte, e, por outro, autênticas juras de amor e sedução. É nesta perspetiva que se impõe analisar e comentar, no presente artigo, três mensagens epistolares, duas implícitas — os “sinais ominosos” escritos numa tabuinha de aba dupla que Preto envia ao sogro Ióbates (*Iliada* 6. 157-170) e a acusação deixada por Fedra ao marido, Teseu (Eurípides, *Hipólito* 857-887) — e uma explícita: a carta que Ovídio imaginou que Fedra escreveria ao seu amado/amante Hipólito (*Heróides*, 4).

Palavras-chave: carta; denúncia; adultério; relato; amor.

Resumen: Entre los propósitos comunicativos que presiden la escritura epistolar se encuentran los actos de denuncia. En este campo, la literatura clásica nos ha legado algunos ejemplos que, bajo el *topos* de adulterio, constituyen, por un lado, verdaderas sentencias de muerte y, por otro, auténticas ofrendas de amor y seducción. Desde esta perspectiva pretendemos analizar y comentar, en este artículo, tres mensajes epistolares, dos implícitos —los “signos ominosos” escritos en una tablilla doble que Proteo envía a su suegro Ióbates (*Iliada* 6. 157-170) y la acusación lanzada por Fedra a su marido, Teseo (Eurípides, *Hipólito* 857-887)— y uno explícito: la carta que Ovidio imaginó que Fedra escribiría a su amante Hipólito (*Heroidas*, 4).

Palabras clave: carta; denuncia; adulterio; relato; amor.

Résumé : Parmi les intentionnalités communicatives qui président à l'écriture épistolaire figurent les actes de dénonciation. Dans ce domaine, la littérature classique nous a donné quelques exemples qui, suivant le *topos* de l'adultère sont, d'une part, de véritables condamnations à mort et, d'autre part, d'authentiques promesses d'amour et de séduction. C'est dans cette perspective que nous analyserons et commenterons trois messages épistolaires. Nous examinerons deux messages implicites : les "signes sinistres" écrits sur la tablette que Proétos envoie à son beau-père Iobatès (*Iliade* 6. 157-170) et l'accusation de Phèdre à l'encontre de son mari Thésée (Euripide, *Hippolyte* 857-887), puis un message explicite : la lettre qu'Ovide imagine que Phèdre écrirait à son aimé/amant Hippolyte (*Héroïdes*, 4).

Mots-clés : lettre ; dénonciation ; adultère ; récit ; amour.

Le Fr. 41 (Ernout) de Pétrone (= *Anth.* 465 [Riese]): Un poème et ses intentions

Petronius' Fr. 41 (Ernout) (= *Anth.* 465 [Riese]): A Poem and Its Intentions

PIERRE-JACQUES DEHON¹ (*Faculté de Lettres, Traduction et Communication, Département de
Langues et Lettres, Université Libre de Bruxelles — Belgique*)

Abstract: This paper focuses on *Anth.* 465 (Riese), a short poem which is believed to be a fragment from Petronius' works, since Scaliger first attributed it to the author of the *Satiricon*. An in-depth analysis of the form and content of this small piece helps to identify the craft of the poet who wrote the lines and better understand its intentions. An internal review of the poem and a comparison with other texts tend to confirm the attribution to Petronius and allow to go beyond the strictly parodic or satirical purpose that some critics have attributed to the fragment.

Keywords: Petronius; *Anthologia Latina*; *Satiricon*; parody; satire.

Parmi de nombreuses pièces de forme et d'époque diverses, l'*Anthologia Latina* renferme un petit poème de 5 hexamètres dactyliques, édité sous le numéro 465 par RIESE (1894) 343 et, plus récemment, sous le numéro 463 par SHACKLETON BAILEY (1982) 346. Depuis Scaliger, la critique a pris l'habitude de l'attribuer à Pétrone et de l'intégrer au corpus des fragments de l'auteur du *Satiricon*. Ainsi porte-t-il le numéro 41 dans le recueil d'ERNOUT (1923) 196 et le numéro 27 dans ceux de MÜLLER (2009) 184 et de SCHMELING (2020) 430.

Il s'agit d'une description imagée de l'automne ou plus exactement de la transition entre l'automne et l'hiver:

*Iam nunc ardentes autumnus fregerat umbras,
Atque hiemem tepidis spectabat Phoebus habenis:
Iam platanus iactare comas, iam coeperat uuas
Adnumerare suas defecto palmitis uitis:
Ante oculos stabat quicquid promiserat annus².*

Texte reçu le 07.05.2022 et accepté pour publication le 09.10.2022.

¹ Pierre-Jacques.Dehon@ulb.be.

² Je reproduis le texte retenu par Ernout, à la suite de Riese. Sur les questions d'édition posées par le vers 1, voir e.g. TANDOI (1962) 116-118; COURTNEY (1991) 49; BRUGNOLI (2003) 333; ZURLI (2020) 67-69 (qui préconise une reconstruction différente): *ardentes* remplace usuellement le fautif *argentes* du Vossianus; la correction *fregerat* de la vulgate s'impose pour

L'identification de l'écrivain qui a composé ces vers n'est pas absolument garantie³. Elle demeure néanmoins tout à fait vraisemblable en raison de leur *color Petronianus* et de leur parenté avec une autre poésie en hexamètres dactyliques du *Satiricon* (131.8⁴) qui fait allusion au platane en des termes voisins: l'arbre est d'ailleurs un élément récurrent du décor de tout cet épisode du roman, surtout en raison de ses connotations érotiques⁵. On relèvera en particulier la structure, les sonorités et la finale du vers 1, qui font écho à la composition du premier hexamètre du Fr. 41 (E.):

Mobilis aestiuas platanus diffuderat umbras
Et bacis redimita Daphne tremulaeque cupressus
Et circum tonsae trepidanti uertice pinus (131.8.1-3).

En dépit de sa forme romanesque, le *Satiricon* alterne les sections en prose et en vers; il constitue ainsi une véritable *satura* au sens étymologique, plus ou moins proche du genre de la satire ménippée selon les critiques que l'on consulte et les époques où ils écrivent⁶. Il n'est dès lors pas du tout exclu que le fragment ait appartenu à une section non conservée de cette oeuvre même⁷ et qu'il en ait été détaché pour aller enrichir les recueils, compilations

regerat, métriquement impossible (la première syllabe est brève quand le mètre exige une longue) et offrant peu de sens; je préfère enfin, comme Riese et Ernout, préserver la leçon *umbras* du Vossianus, plutôt que d'y substituer sans nécessité *horas*, avec Housman, Shackleton Bailey, Courtney, Müller ou Schmeling: le parallèle avec 131.8.1 plaide en faveur de *umbras* alors que le remplacement par *horas* s'appuie sur des exemples plus lointains, tels que Luc., 1.16 (*Quaque dies medius flagrantibus aestuat horis*), Plin., Nat. 31.27 (*feruentissimo aestu... dieique horis ardentissimis*), voire même la correction proposée pour Sen., Apoc. 2.1.51 (*Iam Phoebus breuiore uia contraxerat horas*) par SCHÄUBLIN (1987). Voir aussi NOVÁKOVÁ (1957) 93.

³ Voir e.g. BÜCHELER (1963) 221; SULLIVAN (1968) 77; SCHMELING (2020) 21-22 et 24.

⁴ Sur ce *locus amoenus*, voir e.g. SOCHATOFF (1970) 340; CONNORS (1998) 71-72; REPATH (2010) 586-590.

⁵ Cf. 126.12 et 131.1 (*platanona*); voir e.g. BORGHINI (1988) 385-386; BERNARD GARNEAU (2008) 107; REPATH (2010); SETAIOLI (2010).

⁶ Voir e.g. PERRY (1925) 32-36; CONNORS (1998) 6-19; MARTIN (1999) 16-17; CHRISTENSEN – TORLONE (2002) 135 et 152-153; SCHMELING (2020) 7-8. Sur la poésie de Pétrone, voir aussi e.g. THOMAS (1912) 75-91; STUBBE (1933); LEEMAN (1968); CORBETT (1970) 112-115; SOCHATOFF (1970); SOVERINI (1985) 1738-1779.

⁷ Voir e.g. COURTNEY (1991) 8-9; BERNARD GARNEAU (2008) 29, 35 et 107; ZURLI (2020) 67.

ou anthologies de poèmes. Cette hypothèse semble d'ailleurs la plus vraisemblable dans la mesure où la chute de la pièce (v. 5) tombe un peu à plat à défaut d'un contexte plus large dans lequel s'insérer. Une autre solution serait d'imaginer qu'il s'agisse du fragment d'un poème plutôt que d'un poème complet, mais cette solution n'est pas réellement en ligne avec la pratique qui a présidé à la constitution de l'*Anthologia Latina*, laquelle est une compilation de pièces à part entière⁸.

Les critiques⁹ ont été frappés par la similitude entre notre poème et un passage de l'*Apocoloquintose* de Sénèque, autre ouvrage prosimétrique qui n'est pas sans affinités avec le *Satiricon*¹⁰, mais dont FERREIRA (2000) 27 et 30 a raison de rappeler qu'il manifeste un penchant satirique plus marqué que l'œuvre de Pétrone. Le morceau en question est le premier en vers du pamphlet et déroule une poésie de 6 hexamètres dactyliques:

Iam Phoebus breuiore uia contraxerat ortum
Lucis et obscuri crescebant tempora somni;
Iamque suum uictrix augebat Cynthia regnum,
Et deformis Hiemps gratos carpebat honores
Diuitis Autumni, iussoque senescere Baccho
Carpebat raras serus uindemitor uuas (2.1.1-6).

Le style de ce morceau et le contexte dans lequel il s'intègre confirment indiscutablement les intentions parodiques de l'auteur¹¹: les périphrases astronomiques alambiquées, à peine compréhensibles et d'une longueur excessive (trois vers, de 1 à 3), les tournures rares et imagées (v. 1 et 5), les nombreuses figures de style (personnifications et métonymies, v. 1, 3, 4, 5 et peut-être 2), l'abondance, voire l'abus des épithètes ornementales, parfois gratuites (v. 2, 4, 5 et 6), et, bien entendu, le commentaire en prose, cinglant et ironique, qui fait suite à la pièce (2.2: *Puto magis intellegi..., i.e. "Pour faire clair..."*).

⁸ Voir e.g. SHACKLETON BAILEY (1982) III-IV; BERGASA – WOLFF (2016) IX-XVII; BREITENBACH (2017) 361-363 et 373-374. Sur la question de cette poésie prétendument "mineure" qui alimente les anthologies, on lira avec profit les réflexions d'EDMUNDS (2010).

⁹ Voir e.g. COURTNEY (1991) 8; BERNARD GARNEAU (2008) 108; ZURLI (2020) 67 et 69.

¹⁰ Voir e.g. CONNORS (1998) 14-16 et CHRISTESEN – TORLONE (2002) 164-167.

¹¹ Voir e.g. ROSS, Jr (1975) 245-246; CORTÉS TOVÁR (1986) 143-150; DEHON (1993) 269-270.

Ce rapprochement entre les deux passages¹² a conduit les commentateurs à voir dans celui attribué à Pétrone des intentions parodiques identiques à celles qui se dégagent de celui de Sénèque. On n'oubliera pas d'ailleurs, comme l'a démontré FERREIRA (2003), que la parodie littéraire peut se révéler à la fois un genre à part entière ou une catégorie littéraire transversalement présente dans différents genres: à ce titre, elle peut donc très bien se manifester au détour d'un texte relevant a priori d'un tout autre registre. Cependant, si l'on se réfère à la définition de CÈBE (1966) 9-12, pour pouvoir confirmer cette analyse et parler de parodie, c'est-à-dire d'"imitation dérisoire", nous devrions être en mesure d'identifier dans le texte ou son contexte, comme c'est le cas dans l'extrait de l'*Apocoloquintose*, des indices clairs nous permettant de nous prononcer en faveur d'un propos moqueur ou caricatural.

Quelques points communs évidents avec le parallèle sénécien pourraient nous conduire à nous engager sur cette voie:

- le choix du mètre est identique : des hexamètres dactyliques dans les deux cas;
- le vocabulaire et même certains sons présentent une parenté indiscutable¹³;
- les deux extraits sont construits sur une structure identique: *iam* + verbes à l'imparfait et au plus-que-parfait;
- l'un et l'autre identifient et décrivent de façon imagée une saison de l'année;
- les deux poètes, pour dater le récit, font appel à une périphrase astronomique impliquant Phébus;
- ils évoquent dans le même ordre la chute des feuilles d'abord¹⁴, puis la maturité du raisin.

¹² On pourrait comparer aussi *Apoc.* 2.4.1-2 (*Iam medium curru Phoebus diuiserat orbem / Et propior nocti fessas quatiebat habenas*), où *habenas* vient s'ajouter au vocabulaire partagé par les deux auteurs.

¹³ J'ai mis en évidence le vocabulaire et les sons communs entre les deux pièces dans l'extrait de l'*Apocoloquintose*; à souligner également la finale *-uitis* (v. 5), que l'on retrouve dans *uitis*, vocable à part entière chez Pétrone (v. 4), et la déclinaison et la position identiques de *uuas* dans les deux textes (v. 6 chez Sénèque et v. 3 chez Pétrone).

¹⁴ RAT (s.d.) 373 traduit *platanus iactare comas... coeperat* (v. 3) par "le platane avait commencé à déployer sa chevelure". Toutefois, on s'explique mal pourquoi le platane

À première vue donc, l'on conçoit que les critiques aient rangé le poème pétronien au nombre des pièces à portée parodique, lesquelles ne manquent certes pas dans le *Satiricon*¹⁵. Je pense malgré tout que c'est aller un peu vite en besogne. Si l'on veut bien éviter de se fier aux apparences et y regarder de plus près, l'on constate que les deux morceaux offrent aussi des différences, qui plus est des différences fondamentales.

Sur le plan de la forme tout d'abord, le poème attribué à Pétrone ne présente nullement la surabondance d'ornements et d'effets littéraires qui caractérise les vers du Cordouan. On n'y trouve pas cette accentuation ou cette exagération des traits qui est l'un des aspects attendus et typiques du registre parodique¹⁶:

— l'auteur, qui ne cherche pas à offrir une datation précise, ne recourt pas aux périphrases astronomiques complexes et hermétiques de l'*Apocoloquintose*;

— les personnifications des saisons, à supposer que ce soient vraiment des personnifications puisqu'il n'y a pas d'indication très nette en ce sens, demeurent discrètes (cf. *autumnus fregerat umbras*, v. 1, qui pourrait impliquer un rôle actif de l'automne, et *hiemem... spectabat Phoebus*, v. 2, où l'hiver est seulement l'objet du regard physique ou de la vision mentale de Phébus¹⁷);

— l'unique allusion mythologique du récit intervient avec *Phoebus* (v. 2) et demeure assez conventionnelle pour passer inaperçue (à l'inverse du duo *Phoebus*, v. 1/*Cynthia*, v. 3, appuyé encore par *Bacchus*, v. 5, en métonymie, chez Sénèque);

étendrait plus particulièrement son feuillage à l'automne: comme en témoigne 131.8.1, c'est en été que l'ombre des platanes est remarquable. Il convient donc de donner ici à *iactare* la signification de "disperser, répandre, semer" (pour ce sens, voir e.g. *Ov.*, *Tr.* 4.2.50 et *Plin.*, *Nat.* 18.157).

¹⁵ Voir e.g. PERRY (1925) 37-38; CONNORS (1998) 20-49; MARTIN (1999) 45-47; FERREIRA (2000); DEHON (2001) 317; SOMMARIVA (2004) 23-24, 87, 142-143, 150-151 et 158-159.

¹⁶ Voir e.g. LELIÈVRE (1954) 67-68 et ROSS, Jr (1975) 242-243, 255 et 258; sur le registre de la parodie, voir aussi HOUSEHOLDER, Jr (1944) 1-2; FERREIRA (2000) 15-30 et (2003).

¹⁷ On rapprochera peut-être le tableau, ni comique ni satirique, représentant Phébus entouré des quatre Saisons, donc aussi de l'Automne et de l'Hiver, dans l'épisode de Phaéton des *Métamorphoses* ovidiennes (2.25-30): cf. *Phoebus* (v. 24), *Autumnus* (v. 29) et *Hiems* (v. 30).

— le passage est très avare d'épithètes, aucune d'entre elles n'a de valeur purement ornementale et les deux seules présentes sont utiles au sens car elles permettent de fixer et de saisir l'atmosphère du tableau et le contexte météorologique (*ardentes... umbras*, v. 1 et *tepidis... habenis*, v. 2);

— bien sûr, des formules aussi imagées que *ardentes... fregerat umbras* (v. 1) et *uuas / adnumerare suas... uitis* (v. 3-4) peuvent sembler hardies, mais, l'audace étant le propre des poètes, on ne s'étonnera pas de leur trouver des parallèles dans une poésie latine qui n'a pas nécessairement une portée satirique ou parodique¹⁸; pour le reste, l'auteur du poème 465 se montre relativement sobre et les quelques touches descriptives qui relèvent son portrait de l'automne sont tout à fait bienvenues (cf. *platanus iactare comas*, v. 3 et *defecto palmite*, v. 4).

Le contenu des deux morceaux n'est pas non plus exactement le même et le moment visé par la vignette saisonnière est en réalité distinct: Sénèque envisage la période de l'année où l'hiver déjà supplante l'automne (*deformis Hiemps gratos carpebat honores / Diuitis Autumni*, v. 4-5); le Fr. 41 (E.) se cantonne à l'automne tandis que l'hiver, même s'il est cité, demeure bien à l'écart (*iam nunc... autumnus*, v. 1); l'automne, saison mixte et tempérée, intermédiaire entre les chaleurs de l'été (saison révolue: *ardentes... fregerat umbras*, v. 1) et les frimas de l'hiver (saison à venir: *atque hiemem... spectabat*, v. 2), se définit par sa tiédeur (*tepidis*, v. 2).

Pour mitiger encore les accents parodiques que l'on a voulu trouver dans la pièce attribuée à Pétrone, j'ajouterai que si les tournures de type *iam* + imparfait/plus-que-parfait sont effectivement employées avec une visée humoristique dans l'*Apocoloquintose* ou même aussi dans le *Moretum* (v. 1-2: *Iam nox hibernas bis quinque peregerat horas / Excubitorque diem cantu praedixerat ales*)¹⁹, c'est avant tout le contexte ou le contenu des images qu'elles renferment qui permet de leur donner une couleur satirique. Elles sont utilisées très régulière-

¹⁸ Le ThLL VI 1240-1253, s.v. *frango* ne signale pas d'autre exemple de *frangere umbras*, mais l'expression est formée par analogie avec e.g. *calor se frangat* (Cic., *De orat.* 1.265), *Oceanus... / franget uapores* (Sen., *Her. O.* 1366-1367) et *aestus... franges* (Mart., 1.49.15), où *frangere* a le sens d'"adoucir, affaiblir, atténuer". Pour *adnumerare*, cf. *Nux* 92: *plenos fructus adnumerare potest* (à propos d'un arbre).

¹⁹ Voir e.g. HERRMANN (1951) 87; ROSS, Jr (1975) 245-246; DEHON (2018) 342-343.

ment et sans ambiguïté aucune chez des poètes recourant à l'hexamètre et faisant appel à un style des plus sérieux: c'est le cas par exemple chez Virgile²⁰, Ovide²¹, Lucain²², Valerius Flaccus²³, Silius Italicus²⁴ ou Stace²⁵, notamment dans des périphrases astronomiques typiques de l'épopée²⁶. On peut dès lors tout aussi bien retourner l'argument tiré de telles formules. Pétrone lui-même y recourt de manière répétée dans sa narration pour seulement marquer la transition entre différentes séquences²⁷ et SETAIOLI (2010) 173 a souligné que le plus-que-parfait *diffuderat* employé, certes sans *iam*, dans le poème "parallèle" du *Satiricon* (131.8.1) s'expliquait par la forme narrative du roman lui-même. Il faut noter finalement que ces tournures se rencontrent dans les deux plus

²⁰ Cf. A. 2.801-802 (*Iamque iugis summae surgebat Lucifer Idae / Ducebatque diem*); 5.835-836 (*Iamque fere mediam caeli Nox umida metam / Contigerat*); 9.459-460 (*Et iam prima nouo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile*).

²¹ Cf. Met. 3.144-145 (*Iamque dies medius rerum contraxerat umbras / Et sol ex aequo meta distabat utraque*) et 7.234-235 (*Et iam nona dies curru pennisque draconum / Nonaque nox omnes lustrantem uiderat agros*).

²² Cf. 2.691-692 (*Iam coeperat ultima Virgo / Phoebum laturas ortu praecedere Chelas*) et 5.3-6 (*Iam sparserat Haemo / Bruma niues gelidoque cadens Atlantis Olympo, / Instabatque dies qui dat noua nomina fastis / Quique colit primus ducentem tempora Ianum*).

²³ Cf. 3.1-2 (*Tertia iam gelidas Tithonia soluerat umbras / Exueratque polum; Tiphyn placida alta uocabant*) et 4.391-392 (*Iamque refecta Ioui paulatim in imagine prisca / Ibat agris Io uictrix Iunonis*).

²⁴ Cf. 4.88-89 (*Iamque sub extremum noctis fugientibus umbris / Lux aderat, Somnusque suas confecerat horas*) et 5.24-26 (*Et iam curriculo nigram nox roscida metam / Stringebat, nec se thalamis Tithonia coniunx / Protulerat stabatque nitens in limine primo*).

²⁵ Cf. Theb. 1.336-338 (*Iamque per emeriti surgens confinia Phoebi / Titanis late, mundo subuecta silenti, / Rorifera gelidum tenuauerat aera biga*); 6.238-240 (*Roscida iam nouies caelo dimiserat astra / Lucifer et totidem Lunae praeuenerat ignes / Mutato nocturnus equo*); 12.228-229 (*Iam pater Hesperio flagrantem gurgite currum / Abdiderat Titan, aliis rediturus ab undis*).

²⁶ Quintilien (*Inst.* 1.4.4) insiste sur le fait que ces images sont un procédé favori des poètes; voir aussi ROSS, Jr (1975) 246 et LAUSBERG (1990) § 907 (453: *synecdoche*). Pour les expressions formulaires utilisées dans les descriptions épiques d'aurores et de crépuscules, voir en particulier la thèse non publiée de TOMCIK (2021) 15-57.

²⁷ E.g. 12.1 (*Veniebamus in forum deficiente iam die*); 26.1 (*Iam Psyche puellae caput inuoluerat flammeo, iam embasicoetas praeferebat facem, iam ebriae mulieres longum agmen plaudentes fecerant*) et 7 (*Venerat iam tertius dies*); 64.2 (*Et sane iam lucernae mihi plures uidebantur ardere*); 92.1 (*Et iam plena nox erat*); 136.7 (*Iam reliqui reuolutam passimque per totum effusam pauimentum collegerant fabam*).

longues compositions poétiques du *Satiricon*, la *Prise de Troie* (*Troiae Halosis*, 89²⁸) et la *Guerre Civile* (*Bellum Ciuile*, 119-124.1²⁹). Ceux qui voient dans ces deux poèmes des productions parodiques à part entière y trouveront un argument de plus pour conférer à la pièce 465 une telle dimension; ceux qui, comme moi, se rallient à un courant plus récent de la critique³⁰ tendant à nuancer le poids parodique des poèmes en question penseront que, telle quelle, cette formulation n'a pas de coloration spécifique et conserve son caractère neutre à défaut d'un contexte pour la nuancer.

À propos de contexte, il est vrai qu'il nous fait ici cruellement défaut et que son absence pourrait faire peser un doute sur les intentions réelles du morceau. On sait en effet que l'ironie d'un texte ne se révèle pleinement qu'à l'occasion de sa mise en contexte. Il en va ainsi, par exemple, dans l'extrait de l'*Apocoloquintose*, où le commentaire en prose qui suit le poème élimine ouvertement toute espèce d'ambiguïté sur les intentions de l'auteur. Même procédé dans la *Satire* horatienne du *Voyage à Brindes*³¹, où une périphrase astronomique comparable à celle qui nous occupe (1.5.9-10: *Iam nox inducere terris / Vmbras et caelo diffundere signa parabat*) perd toute solennité au voisinage des scènes pittoresques qui la précèdent et la suivent: embarras gastriques du poète (v. 7-8), esclaves et marins s'interpellant (v. 11-13), attelage d'une mule (v. 13), concert des moucherons et des grenouilles (v. 14-15), etc., etc. Constat identique encore dans la deuxième *Épode* du même Horace: seule la *coda* ou la *cauda* de la pièce (la "pointe" des v. 67-70, pour utiliser avec DURET (1977) 185 le langage de l'épigramme) permet au lecteur de prendre conscience de la portée satirique de l'éloge de la vie rustique occupant le corps du poème (v. 1-66) au moment où il réalise qu'il était placé dans la bouche d'un usurier incapable de donner suite à ses vœux pieux (cf. *iam iam futurus rusticus*, v. 68³²).

²⁸ 89.1.1-3 (*Iam decuma maestos inter ancipites metus / Phrygas obsidebat messis, et uatis fides / Calchantis atro dubia pendebat metu*) et 54 (*Iam plena Phoebe candidum extulerat iubar*).

²⁹ 119.1 (*Orbem iam totum uictor Romanus habebat*) et 3-4 (*Grauidis freta pulsa carinis / Iam peragebantur*).

³⁰ Pour un état de la question, voir e.g. SOVERINI (1985) 1755-1759; MARTIN (1999) 12-13 et 48-49; DEHON (2000) 215-216 et 223; FERREIRA (2000) 70-77.

³¹ Bien noté e.g. par VAN ROOY (1970) 46 et ROSS, Jr (1975) 246, n. 31.

³² Voir e.g. LINDO (1968) 206; HEYWORTH (1988) 71-73; DEHON (1992) 42-45.

Certains éléments du fragment pétronien, surtout le parallèle avec le passage sénécien, font planer sur lui le spectre de la parodie, mais d'autres, tout aussi significatifs, sinon même davantage, viennent contrebalancer nettement cette impression première. J'en conclus que la vérité doit se situer au milieu et que cette petite pièce, même et peut-être surtout si elle devait avoir été détachée du *Satiricon*, se situe dans la même veine que d'autres sections poétiques de l'*opus magnum* pétronien: comme les longs poèmes déclamés par Eumolpe sur la *Prise de Troie* et sur la *Guerre Civile*, elle peut bien avoir quelques relents parodiques ou satiriques, elle n'en demeure pas moins un témoin de l'art poétique propre à Pétrone, qui savait manifestement manier au mieux l'attirail stylistique des plus grands versificateurs pour en faire quelque chose de personnel et d'authentiquement réussi. MARTIN (1999) 47-53 l'a très bien démontré et avait raison d'écrire, à propos de ces deux plus grandes compositions, que de tels vers "n'ont apparemment rien de risible, et s'ils nous étaient parvenus soit de manière anonyme soit sous le nom d'un poète "reconnu", il y a fort à parier que les "explications de texte" de tous les commentateurs concluraient à leur grande beauté et à leur réelle valeur littéraire" (47).

Tel est probablement le destin qu'a connu la pièce 465 et nous sommes aujourd'hui invités à la considérer pour ce qu'elle est: une épigramme de 5 vers, sans prétention, mais non dénuée de charme, égarée dans le corpus de l'*Anthologia Latina*. À défaut d'un contexte plus large pour la mettre en perspective, il est vain de la charger d'intentions excessives et de la juger à l'aune d'un parallèle sénécien dont la portée est délibérément satirique. Mieux vaut retenir qu'elle peut s'apprécier de façon autonome et, en tant que telle, ne présente aucune particularité de composition qui incite à la cataloguer comme parodique et à refuser de goûter ses qualités propres. Notre petite pièce, que je crois bel et bien de la main de Pétrone en raison de sa parenté avec le *Satiricon*, vient alors confirmer que l'écrivain, comme l'a noté CONNORS (1998) 4 et 50-83, utilise les genres poétiques traditionnels de manière assez conventionnelle³³.

³³ Cf. en particulier: "Petronius uses short poetic forms such as satire, elegy, and mime in a conventional and general way" (4).

Bibliographie

- BERGASA, I. – WOLFF, É. (2016), *Épigrammes latines de l'Afrique vandale (Anthologie latine)*, éditées, traduites et annotées. Paris.
- BERNARD GARNEAU, I. (2008), *Pétrone, testimonia et fragmenta incerta*, présentation, traduction et commentaire, mémoire en ligne non publié. Québec. (<http://hdl.handle.net/20.500.11794/20079>)
- BORGHINI, A. (1988), "Le ragioni di Dafne: per il recupero di una lezione 'emarginata' (Petr., Sat., CXXVI,18)": *Latomus* 47 (1988) 384-391.
- BREITENBACH, A. (2017), "Zur Komposition des poetischen Florilegiums im Codex Salmasianus": *WS* 130 (2017) 361-380.
- BRUGNOLI, G. (2003), "Anthologia Vossiana": *RCCM* 45 (2003) 325-337.
- BÜCHELER, F. (1963), *Petronii Saturae. Adiectae sunt Varronis et Senecae Saturae similesque reliquiae*, recensuit, editio octava. Berlin – Zürich.
- CÈBE, J.-P. (1966), *La caricature et la parodie dans le monde romain des origines à Juvénal*. Paris.
- CHRISTESEN, P. – TORLONE, Z. (2002), "Ex omnibus in unum, nec hoc nec illud: Genre in Petronius": *MD* 49 (2002) 135-172.
- CONNORS, C. (1998), *Petronius the Poet. Verse and Literary Tradition in the Satyricon*. Cambridge.
- CORBETT, P. B. (1970), *Petronius*. New York.
- CORTÉS TOVÁR, R. (1986), *Teoría de la sátira. Análisis de la Apocolocyntosis de Séneca*. Cáceres.
- COURTNEY, E. (1991), *The Poems of Petronius*. Atlanta.
- DEHON, P.-J. (1992), "Aspects de l'ironie et de l'humour chez Horace": *Ludus Magistralis* 67 (1992) 29-46.
- DEHON, P.-J. (1993), *Hiems Latina: Études sur l'hiver dans la poésie latine, des origines à l'époque de Néron*. Bruxelles.
- DEHON, P.-J. (2000), "Petronius... plenus litteris: Aux sources de B.C. 144-208 (Sat. 122-3)": *RCCM* 42 (2000) 215-223.
- DEHON, P.-J. (2001), "A Skilful Petronian Simile: frigidior rigente bruma (Sat. 132.8.5)": *CQ* 51 (2001) 315-318.
- DEHON, P.-J. (2018), "Les notations hivernales dans le *Moretum*: Emprunts virgiliens et intentions parodiques": *Hermes* 146 (2018) 341-348.
- DURET, L. (1977), "Martial et la deuxième Épode d'Horace: quelques réflexions sur l'imitation": *REL* 55 (1977) 173-192.
- EDMUNDS, L. (2010), "Toward a Minor Roman Poetry": *Poetica* 42 (2010) 29-80.

- ERNOUT, A. (1923), *Pétrone. Le Satiricon*, texte établi et traduit. Paris.
- FERREIRA, P. S. (2000), *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu significado*. Lisboa – Coimbra.
- FERREIRA, P. S. (2003), “Paródia ou paródias?”: C. MORA (ed.), *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*. Aveiro, 279-300.
- HERRMANN, L. (1951), *L’âge d’argent doré*. Paris.
- HEYWORTH, S. J. (1988), “Horace’s Second Epode”: *AJPh* 109 (1988) 71-85.
- HOUSEHOLDER, Jr, F. W. (1944), “ΠΑΡΩΔΙΑ”: *CPh* 39 (1944) 1-9.
- LAUSBERG, H. (1990), *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 3. Auflage. Stuttgart.
- LEEMAN, A. D. (1968), “Petronius als Dichter”: *Hermeneus* 40 (1968) 65-69.
- LELIÈVRE, F. J. (1954), “The Basis of Ancient Parody”: *G&R* 1 (1954) 66-81.
- LINDO, L. I. (1968), “Horace’s Second Epode”: *CPh* 63 (1968) 206-208.
- MARTIN, R. (1999), *Le Satyricon. Pétrone*. Paris.
- MÜLLER, K. (2009), *Petronii Arbitri Satyricon reliquiae*, edidit, editio iterata correctior editionis 4ae (1995). Berolini – Novi Eboraci.
- NOVÁKOVÁ, J. (1957), “Kritisches und Exegetisches zum Dichterwort *umbra* (Beendigung)”: *LF* 80 (1957) 92-94.
- PERRY, B. E. (1925), “Petronius and the Comic Romance”: *CPh* 20 (1925) 31-49.
- RAT, M. (s.d. [1934]), *Pétrone. Le Satiricon suivi des poésies attribuées à Pétrone et des fragments épars*, traduction nouvelle avec introduction et notes. Paris.
- REPATH, I. D. (2010), “Plato in Petronius: Petronius in *platanona*”: *CQ* 60 (2010) 577-595.
- RIESE, A. (1894), *Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum. Pars prior: Carmina in codicibus scripta. Fasciculus 1: Libri Salmasiani aliorumque carmina*, recensuit, editio altera. Lipsiae.
- ROSS, JR, D. O. (1975), “The *Culex* and *Moretum* as Post-Augustan Literary Parodies”: *HSPH* 79 (1975) 235-265.
- SCHÄUBLIN, C. (1987), “Seneca, *Apocolocyntosis* 2.1”: *MH* 44 (1987) 118-121.
- SCHMELING, G. (2020), *Petronius. Satyricon. Seneca. Apocolocyntosis*, edited and translated. Cambridge – London.
- SETAIOLI, A. (2010), “La poesia in Petronio, *Sat.* 131.8”: *Anabases* 12 (2010) 169-171 et 177-178.
- SHACKLETON BAILEY D. R. (1982), *Anthologia Latina. I. Carmina in codicibus scripta. Fasc. 1. Libri Salmasiani aliorumque carmina*, recensuit. Stutgardiae.
- SOCHATOFF, A. F. (1970), “Imagery in the Poems of the *Satyricon*”: *CJ* 65 (1970) 340-344.

- SOMMARIVA, G. (2004), *Petronio nell'“Anthologia Latina”*. Parte prima. I carmi parodici della poesia didascalica. Sarzana.
- SOVERINI, P. (1985), “Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio”: *ANRW* 2,32,3 (1985) 1706-1779.
- STUBBE, H. (1933), *Die Verseinlagen im Petron*. Leipzig.
- SULLIVAN, J. P. (1968), *The Satyricon of Petronius. A Literary Study*. London.
- TANDOL, V. (1962), “Note esegetiche e testuali a carmi dell' *Anthologia Latina*”: *ASNP* 31 (1962) 105-126.
- THOMAS, E. (1912), *Pétrone*. 3e édition. Paris.
- TOMCIK, M. (2021), *Aurores et crépuscules dans la Thébaïde de Stace*, thèse en ligne non publiée. Genève. (<https://archive-ouverte.unige.ch/unige:152386>)
- VAN ROOY, C. A. (1970), “Arrangement and Structure of Satires in Horace, *Sermones*, Book I: Satires 5 and 6”: *AClass* 13 (1970) 45-59.
- ZURLI, L. (2020), *Il limen (sottile) tra congettura e restituzione. Sulla validità delle congetture ritenute palmari*. 2a edizione ampliata. Hildesheim.

* * * * *

Resumo: Este artigo centra-se em *Anth.* 465 (Riese), um poema curto que se acredita ser um fragmento das obras de Petronio desde que Escalígero o atribuiu pela primeira vez ao autor do *Satyricon*. Uma análise aprofundada da forma e do conteúdo desta pequena peça ajuda a identificar a arte do poeta que escreveu os versos e a entender melhor as suas intenções. Uma análise interna do poema e uma comparação com outros textos tendem a confirmar a atribuição a Petrónio e permitem ir além do propósito estritamente paródico ou satírico que alguns críticos atribuíram ao fragmento.

Palavras-chave: Petrónio; *Anthologia Latina*; *Satyricon*; paródia; sátira.

Resumen: Este artículo versa sobre *Anth.* 465 (Riese), un poema corto que se ha considerado un fragmento de las obras de Petronio desde que Scaliger lo atribuyese por primera vez al autor del *Satiricón*. Un análisis en profundidad de la forma y el contenido de esta breve obra ayuda a identificar el arte del poeta que escribió los versos y a comprender mejor sus intenciones. El examen interno del poema y la comparación con otros textos tienden a confirmar la atribución a Petronio y permiten ir más allá de la finalidad estrictamente paródica o satírica que algunos críticos han encontrado en el fragmento.

Palabras clave: Petronio; *Anthologia Latina*; *Satiricón*; parodia; sátira.

Résumé : Cet article porte sur *Anth.* 465 (Riese), un court poème qui passe pour un fragment des œuvres de Pétrone, depuis que Scaliger l'a attribué pour la première fois à l'auteur du *Satiricon*. Une analyse approfondie de la forme et du contenu de cette petite pièce aide à cerner l'art du poète qui a écrit les vers et à mieux comprendre ses intentions. Un examen interne du poème et une comparaison avec d'autres textes tendent à confirmer son attribution à Pétrone et permettent d'aller au-delà de la portée strictement parodique ou satirique que certains critiques ont conférée au fragment.

Mots-clés : Pétrone ; *Anthologie Latine* ; *Satiricon* ; parodie ; satire.

Sobre a *Rota Vergilii* On the *Rota Vergilii*

MIGUEL ÂNGELO ANDRIOLO MANGINI¹ (*Universidade de São Paulo — Brasil*)

Abstract: The aim of this article is to provide a critical appraisal and offer an interpretation of the *Rota Vergilii*. We therefore review some of its modern commentaries and analyse sections of the text in which the *Rota Vergilii* is presented, namely John of Garland's *Parisiana Poetria*. Our conclusion was that the *stili* of the *Rota Vergilii* are not sets of subjects and matters, as some modern theorists have claimed, but pertain to the domain of elocution, whereby this medieval concept of "style" is partially in line with the classical theory of the *genera dicendi*.

Keywords: *Rota Vergilii*; *genera dicendi*; *stili*; material style.

1. Introdução: a *Rota Vergilii*

Este artigo é uma apreciação crítica da *Rota Vergilii*, esquema gráfico sobre os estilos das obras de Virgílio que se encontra em um tratado de retórica medieval de João de Garlândia. Nosso objetivo principal é mostrar que o conceito de *stilus* presente na *Rota* pertence ao domínio da elocução e não significa um conjunto de matérias, como sugeriram teóricos modernos. É verdade que esse conceito, medieval, não é idêntico ao conceito de *genus dicendi* da retórica clássica, mas a noção de "estilo material" que a crítica aplica à *Rota* deve ser lida de modo mais moderado. Isto quer dizer, em outras palavras, apontar a especificidade da relação entre o conceito de *stilus* e o de matéria tal como os vemos na *Rota*, sem que admitamos uma compreensão de estilo que seja incompatível com a retórica clássica. Para a nossa interpretação da *Rota*, faremos uma análise das suas partes e referiremos teóricos modernos que trataram dela, começando por uma breve apresentação sua.

João de Garlândia (sécs. XII-XIII) foi professor de gramática em Paris e autor de tratados gramaticais e retóricos, trabalhos de teoria musical e ainda poemas religiosos, mas a sua importância entre os tratadistas e teóricos medievais se deve antes de tudo à sua *Parisiana Poetria* (ca. 1231-1235), obra de pre-

Texto recebido em 26.09.2022 e aceite para publicação em 26.12.2022. A feitura deste artigo contou com apoio financeiro: processo nº 2021/09398-3, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

¹ miguelangelo@usp.br.

ceptiva retórica. No que isto afeta os estudos virgilianos, a *Poetria* de João de Garlândia legou-lhes uma teoria dos estilos com base na tríade de poemas de Virgílio e que foi exposta na afamada *Rota Vergilii*. Não havendo registros anteriores da *Rota*, atribui-se a esse gramático a criação dela (STABILE (1984) 586).

A *Rota Vergilii*, *Rota Virgilii* ou ainda *Rota Vergiliana* (Figura 1) é um esquema circular de três colunas e oito linhas concêntricas. Cada coluna corresponde a um *stilus*, as linhas contêm as palavras que compõem o *stilus* da coluna em que estas se encontram, e a linha mais exterior leva o “título” da seção, isto é, o nome do estilo. As duas imagens referidas com mais frequência são aquela de FARAL (1962) 87 e a da edição de LAWLER (1974) do texto da *Parisiana Poetria*, que é mais fiel aos manuscritos e que segue:



Figura 1: *Rota Virgilii* (João de Garlândia, *Parisiana Poetria* 2 ed. LAWLER (1974) 40)²

² Para melhor visualização, apagamos os asteriscos da imagem da edição de Lawler, que são notação para o seu trabalho filológico. A imagem de FARAL (1962) 87 possui ligeiras diferenças gráficas e ortográficas, além de que, no *stilus mediocris*, apresenta “Coelius” em vez de “Ceres” e simplesmente não possui a palavra “pirus”.

A *Rota* situa-se no segundo capítulo da *Poetria*, em que João de Garlandia trata da *ars eligendi*, e especialmente na subseção dedicada à *ars memorandi*. O gramático, partindo de Cícero, prescreve os procedimentos mnemônicos que os poetas devem seguir a fim de mais bem organizar a matéria a ser inventada e escolhida. Elabora, então, uma tabela de três linhas e três colunas em que dispõe diferentes assuntos, maneiras de lembrar-se de palavras por associação ao contexto em que foram assimiladas e, na última coluna, categorias auditivas da memória e etimologia (*Par. Poetr.* 2.87-115 ed. Lawler). Depois dessa tabela, o autor apresenta a *Rota* e se refere a ela pela primeira e última vez:

*Item notandum quod in rota Virgilii, quam pre manibus habemus, ordinantur tres columpne et in circuitu per multas circumferencias ordinantur tres stili. In prima columpna comparationes continentur, similitudines, et nomina rerum ad humilem stilum pertinencium; in secunda ad mediocrem; in tercia ad grauem. Et si proferatur aliqua sententia in uno stilo, que reperitur in proximo, patet quod est egressus a stilo illo; et ideo eligenda sunt uerba inuenta ad quemlibet stilum in suo stilo*³ (*Par. Poetr.* 2.116-123 ed. LAWLER).

Antes de mais, cumpre observar que a presença da *Rota* no texto de João não é sem alguma estranheza. Como anota o editor e comentador da *Poetria*, “a roda parece estar incluída aqui simplesmente porque as três colunas do diagrama da memória lembraram João dela”⁴ (LAWLER (1974) 239). Nesse diagrama da memória, já mencionado acima, a tríade de pessoas-tipo com seus respectivos assuntos a serem memorizados consiste em *curiales*, *ciuiles* e *rurales*, apropriada ao imaginário medieval, enquanto que, na *Rota*, faz-se referência a uma tríade mais propriamente virgiliana: *miles*, *agricola* e *pastor*. A diferença não é explicada. Além disso, passa-se como que repentinamente do assunto da memorização para a formulação de uma teoria dos estilos, que, nos termos em

³ “Desse modo, deve-se notar que na *Rota Virgilii*, que temos em mãos, ordenam-se três colunas, e em um círculo se ordenam três estilos através de muitas circunferências. Na primeira coluna, estão contidos comparações, semelhanças e nomes de coisas apropriadas ao estilo baixo; na segunda, daquelas ao médio; na terceira, daquelas ao elevado. E, se se proferir em um estilo um pensamento que se encontra no próximo, fica claro que se se perdeu daquele estilo; e, de fato, devem ser escolhidas para qualquer estilo que seja as palavras inventadas para o seu próprio estilo.”

⁴ De fato, Lawler dá a entender aqui que a *Rota* não foi inventada por João, já que ele “se lembra” dela. Não há, em todo caso, registros da *Rota* anteriores a João.

que é colocada, está, sim, associada à dita *ars memorandi*, mas não deriva dela, nem parece guardar relação necessária com ela. O leitor é obrigado a tentar compreender a *Rota* sem que esteja integrada harmoniosamente ao texto, o que vem a ser a nossa intenção.

A figura categoriza os três “estilos” a partir das três obras de Virgílio, que são estabelecidas como modelos para aqueles estilos: a *Eneida*, para o *gravis*; as *Geórgicas*, para o *mediocris*; e as *Bucólicas*, para o *humilis*. Que Virgílio é a fonte desse esquema deixam claro não só o seu nome, mas também o fato de que as palavras que estão dentro dele em sua maioria remetem aos seus poemas, esclarece STABILE (1984) 586, à exceção de alguns casos como *Hector* e *Ajax*, que são mais pertinentes à *Ilíada* do que à *Eneida*. Contudo, embora a representação visual da tripartição dos estilos proposta por João seja inédita, a sua teoria dos três estilos é homóloga à antiga teoria dos *genera dicendi*, por primeiro encontrada na *Rhetorica ad Herennium*, e a atribuição do modelo virgiliano aos estilos, ou aos *genera dicendi*, possui lastro em gramáticos da Antiguidade tardia. Entre estes últimos estão, por exemplo: Élio Donato (séc. IV d. C.), Sérvio (séc. IV d. C.) e Filargírio (séc. V d. C.). Assim diz Donato, predecessor dos outros:

[...] cum tres modi sint elocutionum, quos χαρακτήρας Graeci uocant, ἰσχνός qui tenuis, μέσος qui moderatus, ἄδρὸς qui ualidus intellegitur, credibile erit Vergilium, qui in omni genere praeuuleret, Bucolica ad primum modum, Georgica ad secundum, Aeneidem ad tertium uoluisse conferre⁵ (Vergilii Vita Donatiana 254-259 ed. BRUMMER).

Se a *Rota* fosse a simples esquematização de tal tripartição estilística segundo o modelo virgiliano, a interpretação que se faz desse esquema poderia encerrar-se aqui. Há, porém, uma novidade importante: a divisão dos *genera dicendi* de João de Garlândia identifica-se com uma divisão de três *genera hominum*, proposta não encontrada nos seus predecessores. A distinção entre os estilos, aparentemente mais do que elocutória, corresponde rigorosamente à distinção entre as categorias sociais a que pertencem as personagens representadas nas obras:

⁵ “[...] havendo três modos de elocução, que os gregos chamam χαρακτήρας [estilos], o ἰσχνός [seco, pobre], que é entendido como o simples; o μέσος [médio], como o moderado; o ἄδρὸς [forte], como o poderoso, será crível que Virgílio, para que prevalecesse em todo gênero, tenha querido atribuir as *Bucólicas* ao primeiro modo; as *Geórgicas*, ao segundo; e a *Eneida*, ao terceiro.”

*Item sunt tres stili secundum tres status hominum. Pastoralis uide conuenit stilus humilis, agricolis mediocris, grauis grauibus personis, que presunt pastoribus et agricolis. [...] Secundum has tres personas Virgilius tria composuit opera: Bucolica, Georgica, Eneyda*⁶ (Par. Poetr. 5.45-51 ed. LAWLER).

João introduz um elemento de *decorum* que não existia nem na *RAH*, nem nos gramáticos da Antiguidade tardia referidos: cada estilo é determinado pela correspondência ao “nível” social do homem representado — *pastor* e *agricola*, por si, não indicam hierarquia, mas *grauibus personis, que presunt pastoribus et agricolis* certamente o faz. Assim diz FARAL (1962) 88, comentando a passagem da crítica antiga que via em Virgílio o modelo dos estilos para críticos mais tardios como João de Garlandia: “é a qualidade das personagens, e não mais aquela da elocução, que fornece o princípio da classificação.”

Inicialmente poderia parecer, portanto, que a *Rota* seja um esquema que representa uma tripartição de estilos compostos por certos elementos materiais e que em especial são determinados pela sua colocação em uma hierarquia da realidade social. Assim, cada estilo, em vez de ser caracterizado apenas por certo uso de palavras, figuras e tropos, estaria comprometido com uma seção específica do real: o *humilis*, com o *pastor* e as suas coisas, e assim por diante (STABILE (1984) 586). Mas em que sentido se pode falar de uma teoria dos estilos que esteja distante da antiga subdivisão puramente elocutória dos *genera dicendi* e que seja baseada em uma distinção fundamentalmente material das pessoas e dos nomes próprios, animais, instrumentos, lugares e árvores que lhes são pertinentes? Em outras palavras, é preciso perguntar-se do que exatamente trata a *Rota Vergilii* e investigar qual seja seu princípio de classificação, a partir da estranheza que há em admitir que estilos sejam conjuntos de matérias. Acreditamos que a interpretação da *Rota* deva ser outra. Deveremos, para demonstrá-lo, superar a falta de clareza do texto que a propõe e a escassez de bibliografia sobre ela; como se verá, ainda, o que está disponível geralmente não se destaca pela clareza da argumentação.

⁶ “Desse modo, são três os estilos segundo os três estados dos homens. À vida pastoral, convém o estilo baixo; aos agricultores, o médio; o elevado, às pessoas elevadas, que sobre-excedem os pastores e agricultores. [...] Segundo essas três pessoas, Virgílio compôs três obras: Bucólicas, Geórgicas, Eneida.”

2. O conceito de *stilus* compreendido historicamente

Começamos pelo conceito de *stilus* presente na *Rota*. Para isso, é necessário sublinhar, mesmo que com alguns saltos temporais, a transformação desse conceito desde a *Rhet. Her.* até a *Poetria*. É provável que doutrina dos três estilos tenha sido primeiramente desenvolvida por Teofrasto, mas o seu *Περὶ λέξεως* não chegou até os dias atuais, de modo que o primeiro registro da referida tripartição é aquele da *Rhet. Her.* (GÖTTERT (2007) 695). Lê-se na obra do anônimo:

Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras⁷ appellamus, in quibus omnis oratio non uitiata consumitur: unam grauem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam uocamus. Grauis est quae constat ex uerborum grauium leui et ornata constructione. Mediocris est quae constat ex humiliore neque tamen ex infima et perulgatissima uerborum dignitate. Adtenuata est quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis⁸ (Rhet. Her. 4.8 ed. PAGE et alii).

⁷ A palavra *figura* aqui não tem o significado de “figura de linguagem”, não só porque não faria sentido no trecho, mas também porque parece estar mais próxima de uma das acepções que lhe dá o OLD (1968) 700: “1b the characteristic or distinctive form of a particular person, animal, or thing.” No contexto do trecho, *figura* simplesmente equivale a *stilus*. Esta última palavra, que designa literalmente o estilete usado para escrever nas tabuinhas, em certo momento pôde ser usada para descrever, segundo HANSEN (2013) 26, a particularidade da elocução de um autor: daí o *stilus* ser compreendido, nos termos técnicos da retórica romana, como uma maneira específica, entre outras possíveis, de empregar a linguagem, no que diz respeito ao domínio da elocução. NÚÑEZ (1997) 229, tradutor e comentador da *Rhet. Her.*, traduz *figuras* por “estilos” e diz em nota: “O termo *figura* só aparece utilizado para referir-se às figuras estilísticas (*skhémata*) a partir de Cícero, *De opt. gen.* 5, 14, e Quintiliano, I 8, 16.”

⁸ “Há, portanto, três gêneros, gêneros estes que dizemos estilos, nos quais todo discurso não vicioso está contido: a um chamamos elevado; a outro, médio; ao terceiro, simples. Grave é o que se dá a partir da construção de palavras elevadas suave e ornada. Médio é o que se dá a partir de um valor mais baixo de palavras, mas não do mais inferior e cotidiano. Simples é o que é completamente rebaixado ao costume mais ordinário da pura conversa.” Entre os romanos, formulações semelhantes se encontram em Cícero: *Opt. Gen.* 1.2, *de Orat.* 3.177 e *Orat.* 20-21, bem como em Quintiliano (12.10.58), com diferenças terminológicas entre si e em relação à *Rhet. Her.* Entre os tardo-antigos, Donato segue a *Rhet. Her.* nessa tripartição, sem diferenças substanciais; Sérvio parece divergir quanto à definição dos estilos, sobre o que discorreremos. Poder-se-ia mencionar aqui Macróbio (sécs. IV-V), que compreende uma divisão dos estilos em quatro, menos comum, todos os quais estariam em Virgílio (*Sat.* 5.7.3-8 ed. WILLIS).

Os três *genera* são claramente definidos na *Rhet. Her.* pela qualidade, ou pela *dignitas*, das palavras que os compõem e do seu emprego. Como indicam o trecho acima e o restante da explicação dessa tripartição ao longo do livro 4, a escala de elevação entre os estilos é organizada de acordo com o modo como são empregadas as palavras, o uso das construções, o ornamento do discurso, a simplicidade ou a raridade das palavras, se é usada a amplificação ou a personificação, entre outros elementos definidores dos estilos. Mas essa escala de elevação não é hierárquica, porque *grauis*, *mediocris* e *extenuatus* não necessariamente são termos valorativos e porque, na *Rhet. Her.*, não se recomenda absolutamente um estilo em oposição a outro; pelo contrário, diz o autor anônimo que *figuram in dicendo commutare oportet*⁹ (*Rhet. Her.* 4.11 ed. PAGE et alii). A depender do caso, o estilo pode variar dentro de um mesmo discurso, a fim de evitar-se a monotonia, ou a *satietas*. De acordo com LAUSBERG (1990) 519, § 1078, o uso dos estilos deve ser regido pelo princípio do *aptum* ou *decorum*: “a virtude do *aptum* é responsável pelo correto uso das ferramentas da *elocutio*.”

Os termos *aptum* ou *decorum* são, na prática, sinônimos na retórica antiga e estão relacionados à justa adequação entre palavra, estilo, o que é dito e também a situação do discurso e a intenção do orador, afirma BAUER (2007) 115, ainda que o último dos dois termos tenha um escopo mais amplo¹⁰. LAUSBERG (1990) 507-510, §§ 1055-1058 propõe uma compreensão do *aptum* em duas dimensões, aquela interior ao discurso, que diz respeito aos seus elementos e funcionamento internos, e aquela exterior, do discurso enquanto fato social, a que se liga o *éthos* do orador, a audiência, o tempo e o lugar do discurso. Das diversas relações de harmonia que as partes do discurso devem manter entre si no que diz respeito ao princípio organizador do *aptum*, caberá destacar aquela entre a *inuentio* e a *elocutio*. Na retórica antiga, de que trata LAUSBERG (1990) 508, § 1056, “as *res* (pensamentos) encontradas na *inuentio*

⁹ “É necessário variar o estilo ao discursar.”

¹⁰ Cícero dá o equivalente grego de *decorum* e o uso moral deste conceito, que excede o âmbito do discurso e se aplica às relações sociais e comportamentos em geral: [...] *Graece enim é dicitur. Huius uis ea est, ut ab honesto non queat separari; nam et quod decet honestum est et quod honestum est decet* (Off. 1.93-94). [...] pois em grego [o *decorum*] chama-se *é*. A natureza deste é tal que não pode ser separada do virtuoso; assim, o que convém é virtuoso, bem como o que é virtuoso convém.”]

devem receber a vestimenta verbal (*uerba*) apropriada”¹¹. A *elocutio* e a *pronuntiatio*, continua LAUSBERG (§ 1058), são as fases da produção do discurso em que o *aptum* mais se percebe, por estarem ligadas à concretização do discurso; em todo caso, os teóricos antigos costumam referir-se ao *aptum* como princípio regrador principalmente da escolha das palavras apropriadas à matéria previamente eleita na *inuentio*, isto é, da *elocutio*¹². É o que se lê nesta passagem da *Ars horaciana*, em que ocorre “*decentem*”: *Versibus exponi tragicis res comica non uult/ [...] singula quaeque locum teneant sortita decentem* (*Ars* 89-92)¹³.

Como sistematização teórica das regras do *decorum*, a retórica antiga aventou a teoria dos três estilos. Cada *genus dicendi*, conclui LAUSBERG (1990) 509, § 1058, é uma “função do *aptum* da *materia*” (“*aptum-Funktion der materia*”). Isto quer dizer que a referida teoria é equivalente à doutrina do *deco-*

¹¹ RUSSELL (1981) 130 chama a atenção para a metáfora da vestimenta, frequentemente usada para descrever a *elocutio*, que pode ser definida simplesmente, diz o teórico, como “a vestimenta verbal do pensamento”. QUINTILIANO (11.11.3) usa essa metáfora para referir-se aos vícios de estilo. Ainda, continua Russell, os teóricos consideravam que a ligação entre a “vestimenta” e a matéria era necessária, em vez de considerarem que o ornamento fosse independente ou definidor dos textos: assim, julgavam necessária a justa adequação, ou o *decorum*, das palavras às matérias.

¹² Sulpício Victor, rétor mais tardio (séc. IV d. C.), assim descreve a adequação das palavras à matéria: *Illud πρέπον, quod decorum vel decens diximus, in eo est, ut rebus apta sint uerba, id est, ne res magnas uerbis paruulis proferamus, neue e contrario magnis et tumentibus atque inflatis uerbis res paruulas exequamus, ne, dum amplificandi studio euehimur, ridiculi deprehendamus. Custodite ergo faciendum est, ut rebus personisque accommodentur uerba quae decent* (*Institutiones Oratoriae* 15.9-14 ed. HALM). [“Aquele πρέπον, que chamamos *decorum* ou *decens*, consiste em que as palavras sejam adequadas às matérias, isto é, em que não falemos matérias elevadas com palavras mui baixas, nem, ao contrário, expressemos matérias mui baixas com palavras inchadas e infladas, a fim de que não sejamos, ridículos, tomados e ao mesmo tempo levados pelo esforço de aumentar. Cuidadosamente, portanto, deve-se fazer com que as palavras que são adequadas sejam acomodadas às matérias e às personagens.”]

¹³ “A matéria cômica não quer ser exprimida em versos trágicos. [...] Que todas as coisas sortidas preservem o lugar adequado.” Pelo texto horaciano, é o tom do verso que deve adaptar-se à matéria, e não o contrário. Com efeito, é a matéria que “quer” um certo verso. Essa ordem causal parece importante do ponto de vista da noção de *decorum*, que se aplica sobretudo à *elocutio*, parte do discurso que “age” sobre a *inuentio* e que lhe é posterior (se não cronologicamente, pelo menos na sua função), pois diz respeito à escolha das palavras e do estilo adequados à matéria inventada.

rum ou do *aptum* no domínio da *elocutio*; na prática, portanto, os estilos *são* o próprio exercício de adequação da vestimenta verbal à matéria previamente selecionada. Cada estilo consiste em uma certa maneira de utilizar os *uerba* para dar a correta vestimenta a determinada matéria, sem que seja possível a elocução independente da matéria, ou vice-versa.

ZYMNER (2010) 188 observa que a doutrina da tripartição estilística foi, ao longo da história, compreendida a partir de três vieses: a um deles corresponde um conceito de estilo quanto à intenção (*intentionaler Stilbegriff*), que já se notou acima e que provavelmente poderia pertencer à dimensão “exterior” do discurso segundo Lausberg; a outro viés corresponderia um conceito de estilo que o autor nomeia como *elokutioneller Stilbegriff*, isto é, o conceito de estilo quanto à elocução sobre o qual vínhamos falando, pertencente ao âmbito interno do discurso; ao terceiro viés corresponde o conceito de estilo quanto à matéria (*materialer Stilbegriff*). Essa maneira de nomear os estilos convém porque diferencia a compreensão de um estilo elocutório, aquele aventado na teoria antiga, e uma compreensão de um estilo material, do qual, pela *Rhet. Her.*, por Quintiliano e por Cícero, não se poderia ter ideia do que seja.

Segundo KELLY (1978) 236, “estilo material (*Material Style*) é a adaptação medieval dos *genera dicendi* clássicos, ou os estilos elevado, médio e baixo.” Para esse autor, o conceito de estilo material situa-se na transição da Antiguidade para a Alta Idade Média, quando os *stili* deixam de ser definidos por aspectos elocutórios ou ornamentais relativos a certo uso da linguagem e passam a diferenciar-se com base em certas matérias ou conteúdos, sendo a obra de João de Garlândia um exemplo onde esse novo conceito pudesse ser localizado plenamente. No novo conceito, a matéria que compõe cada estilo é especificamente um de três tipos humanos junto com suas parafernalias e que se encontram em uma de três posições na hierarquia das categorias sociais¹⁴. Assim, a divisão dos estilos é a mesma que a divisão das categorias

¹⁴ Sobre o sistema de estilos medieval exemplificado na *Rota Vergilii*, CURTIUS (1948) 206 se exprime de maneira semelhante: “[a retórica medieval] distingue três espécies de estilo, às quais correspondem determinados estados (*Stände*), árvores e animais, em que estão baseadas as *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida* de Virgílio. O *stilus humilis* trata de pastores e corresponde à faia [...]”

sociais das personagens que os compõem, e a hierarquia dos estilos espelha aquela da sociedade (KELLY (1978) 236-238).

Alhures o mesmo autor (KELLY (1974) 150) explica o novo conceito de estilo em termos menos brandos: “estilo material é aquela má compreensão (*misunderstanding*) dos *genera dicendi* clássicos que confundiu estilo com matéria; a versão mais simples dessa ‘teoria’ é a *rota Virgilii* de João de Garlândia”. Para esse teórico moderno, o chamado estilo material pertence à *inuentio* e não à *elocutio*. Da leitura feita por KELLY (1978) 236-238 (1974) 150, parece que podemos deduzir que uma obra teria estilo material elevado se, na sua *inuentio*, o autor tivesse selecionado matéria ligada ao *tópos* do *miles* da *Rota Virgilii*. Mas essa leitura mereceria um exame cuidadoso, sobretudo com base em algumas questões a que Kelly não responde, ao menos não claramente. Se o estilo pertence à *inuentio*, que relação ainda mantém com a *elocutio* e com a noção de *aptum* e, desse modo, por que sequer se chama *stilus*? A que cada estilo deve adequar-se, se já é ele mesmo a própria matéria?

Não parece sustentar-se a tese de que, na Alta Idade Média, em autores como João de Garlândia, estilo é conjunto de matéria, porque esse conceito de estilo é incoerente do ponto de vista histórico. Kelly diz que há confusão, mas isto é alegar que os medievais compreenderam neste quesito os antigos não ligeiramente, mas inteiramente mal. Não há resposta objetiva para as questões que formulamos acima, simplesmente porque não é adequado remover “*stilus*” e a nomenclatura dos *genera dicendi*, como “*humilis*”, “*mediocris*” e “*grauis*” da sua dimensão elocutória. Acreditamos que é possível ver a *Rota* como um esquema sobre elocução e os seus *stili* como “funções do *aptum*”, sem rejeitar o conceito de “estilo material”, mas compreendendo-o de outra maneira.

3. O *stilus* da *Rota* e as categorias sociais

Faça-se uma constatação prévia sobre a estrutura da *Rota*: em cada coluna sua, a linha mais exterior é o “nome” dessa coluna, um dos *stili*, e as linhas restantes são elementos que compõem o *stilus* da coluna, e não é o caso que cada coluna seja um conjunto de elementos dentre os quais um fosse o *stilus*, e os outros fossem outras coisas que não componentes do *stilus* e que de alguma maneira estivessem relacionadas com ele. Esta observação não é

trivial, uma vez que a interpretação de que, nesse esquema, certas matérias se adequam ao *stilus*, ou vice-versa, exigiria que, em cada coluna, o *stilus* fosse uma coisa, e as outras linhas contivessem elementos materiais que, adequando-se ao *stilus*, ou o *stilus* adequando-se a eles, não são o próprio *stilus*, nem o compõem. Uma tal interpretação não seria implausível olhando-se apenas para a figura, ainda que o elemento mais exterior da coluna pareça muito mais ser o seu nome do que um elemento dela entre outros, no entanto é necessário atentar também ao texto, que quanto a isso não deixa dúvidas: *in circuitu per multas circumferencias ordinantur tres stili* [“em um círculo se ordenam três estilos através de muitas circunferências”]. As linhas são componentes dos estilos, e portanto a *Rota* trata de estilos.

A discussão sobre o conteúdo desse esquema não é pacífica, de modo que convém citar passagens dos teóricos modernos sobre a *Rota* para maior precisão, que, no entanto, muitas vezes não excedem uma nota de rodapé. HANSEN (2008, p. 28), em nota, parece ter uma perspectiva diferente da de Kelly ao dizer que a *Rota* “elencas tópicos da invenção e palavras da elocução de três estilos [...]”. Sem dúvidas, esse é um ponto de vista mais moderado, mas aceita a presença na *Rota* daquilo que não está nela pelo menos como foco principal: as tópicos da invenção. Com efeito, os *stili* são compostos por “palavras da elocução”, mas não por aquilo que está no domínio da invenção e que, naturalmente, está mais ligado a *res* do que a *uerba*. Aceitar essa posição pressuporia que os vocábulos contidos nos círculos servissem a um duplo propósito e frequentassem duas áreas da retórica, o que não é impossível, mas parece ser um acúmulo de funções inverossímil. Em todo caso, mais simplesmente, cumpre voltar ao próprio texto de João de Garlândia: as colunas são *stili* e não outra coisa.

Aceitar que *res* e *uerba* estejam igualmente presentes na *Rota*, sem que a elocução seja subordinante em relação à invenção, poderia levar a uma compreensão de que a *Rota* é dividida não em *genera dicendi*, mas em gêneros de poesia: o *gravis* seria o gênero épico da *Eneida*, e assim por diante. A compreensão de WILSON-OKAMURA (2010) 91 faz mais jus ao texto da *Poetria*: “as colunas da Roda, como o próprio João as chama, são organizadas (*ordinantur*) de acordo com estilos — baixo, médio e grave — não de acordo com gêneros”. Além de tudo, para o mesmo autor (2010) 90, Virgílio não é

modelo para os gramáticos medievais por ter escrito em todos os gêneros, porque decerto não o fez, mas por ter sido excelente em todos os estilos, que são três classicamente. A *Rota*, que como círculo exprime uma certa imagem de universalidade e perfeição, só pode fazer uma correspondência entre alguma totalidade e a obra de Virgílio se essa totalidade for a dos estilos, e só assim a imagem da universalidade e perfeição de Virgílio pode ser oferecida como modelo.

Pela tradição retórica, um *genus dicendi* é uma certa maneira de usar a linguagem e também uma certa escolha de palavras. A nossa leitura, situada mais dentro do campo da elocução do que do da invenção, é a de que os elementos contidos nas *circumferencias* da *Rota* são vocábulos que compõem cada estilo em razão da maior ou menor elevação que essas palavras possuem. Os *stili* são compostos de vocábulos que possuem certo grau de elevação; quanto a isso, não há diferença com relação ao conceito clássico. Mas o *stilus* medieval, tal como apresentado por João de Garlândia, difere do clássico pela razão segundo a qual os vocábulos são mais ou menos elevados: *sunt tres stili secundum tres status hominum* [“são três os estilos segundo os três estados dos homens”]¹⁵. Assim, os vocábulos elevados são tais porque estão atrelados à

¹⁵ Reconhecemos acima que fazemos um salto histórico. Algumas passagens de Sérvio, no entanto, chamam atenção para o conceito de estilo, pois os elementos materiais estão de alguma forma presentes nelas. No prólogo ao seu comentário às *Bucólicas*, o gramático descreve o estilo da obra: *qualitas autem haec est, scilicet humilis character. tres enim sunt characteres, humilis, medius, grandiloquus: quos omnes in hoc inuenimus poeta. nam in Aeneide grandiloquum habet, in georgicis medium, in bucolicis humilem pro qualitate negotiorum et personarum: nam personae hic rusticae sunt, simplicitate gaudentes, a quibus nihil altum debet requiri* (Comm. In Verg. Buc. Prooem. ed. THILO). [“A qualidade, porém, é esta, quer dizer, o estilo baixo. Com efeito, três são os estilos: baixo, médio, grandiloquo, todos os quais encontramos neste poeta. Pois na Eneida há o grandiloquo, nas Geórgicas há o médio, nas Bucólicas há o baixo, por causa da qualidade dos assuntos e das personagens: pois as personagens aqui são rústicas, gozando da simplicidade, das quais não se deve esperar nada elevado.”] O trecho que chama a atenção é *humilem pro qualitate negotiorum et personarum*: o que significa dizer que o estilo é baixo na medida em que (*pro*) a matéria é baixa? Não quer dizer que o estilo baixo seja idêntico à matéria baixa. Segundo cremos, a afirmação de Sérvio quer dizer simplesmente: o estilo é baixo porque a matéria baixa o solicita, havendo a necessidade de *decorum*. A preposição *pro* poderia ser traduzida por “por causa de” ou mesmo “em nome de”, ou seja, estilo humilde como consequência de matéria humilde. O prólogo ao comentário à *Eneida*, porém, deixa-nos com mais dúvidas: *qualitas carminis patet; nam est metrum heroicum et actus*

categoria social *miles*; ou, mais precisamente, são elevados porque *significam* matérias pertencentes à categoria social do soldado. Isto não quer dizer que a matéria ou o significado compoñha o estilo, mas que certos vocábulos, por associação com certos conteúdos, compõem um estilo e não outro¹⁶. Isto também pode ser depreendido da seguinte passagem do texto, que não é frequentemente mencionada:

*In hoc stilo eligenda sunt nomina significancia instrumenta posita in superiori ordine; in mediocri, instrumenta posita in mediocri ordine; in humili, instrumenta posita in humili ordine*¹⁷ (Par. Poetr. 5.58-64 ed. LAWLER).

mixtus, ubi et poeta loquitur et alios inducit loquentes. est autem heroicum quod constat ex diuinis humanisque personis, continens uera cum fictis [...]. est autem stilus grandiloquus, qui constat alto sermone magnisque sententiis (Comm. In. Verg. Aen. 1 ed. THILO). [*“A qualidade do poema é evidente; pois o metro é heroico, e a representação é mista, onde o poeta fala e introduz outros que falam. É, porém, heroico aquilo que é composto de personagens divinas e humanas e que contém verdades com ficções. É, porém, grandiloquo o estilo que é composto de fala elevada e de grandes pensamentos.”*] Nos primeiros períodos, Sêrvio não necessariamente fala de estilo. Por comparação com o trecho do prólogo às *Bucólicas*, poderíamos entender talvez que *qualitas* aqui se refira a estilo, mas não parece haver descrição de elementos estilísticos nesses primeiros períodos para além de *metrum heroicum*, se assim o considerarmos. Em todo caso, o mais importante é atentar para a última frase citada: *stilus grandiloquus, qui constat alto sermone magnisque sententiis*. O sentido literal desta passagem é o de que o estilo é composto ao mesmo tempo de *uerba* (ou *sermo*) e *res* (ou *sententia*), mas, novamente, não podemos ignorar que esse conceito de estilo é incoerente em relação à teoria clássica. Resta-nos considerar que a passagem ou constitua uma imprecisão de Sêrvio ou deva ser lida com menos rigor, já que de fato a conceituação de estilo não é o foco do prólogo do comentário de Sêrvio. Com leitura menos rigorosa, significaria algo como: o estilo grandiloquo é dependente (um dos sentidos de *consto* com ablativo) de discurso elevado e grandes pensamentos ou está ligado a eles.

¹⁶ Godofredo de Vinsauf (sécs. XII-XIII d. C.), autor que precede João de Garlandia e que, como ele, é importante para os estudos de retórica medieval: *Sunt igitur tres styli, humilis, mediocris, grandiloquus. Et tales recipiunt appellationes styli ratione personarum uel rerum de quibus fit tractatus [...]* (Documentum de modo et arte dictandi et versificandi 145 ed. FARAL). [*“São três, portanto, os estilos: baixo, médio, elevado. E os estilos recebem tais nomes em razão das personagens e das coisas das quais se trata.”*] Seria possível a leitura: os estilos não são compostos pelas personagens e coisas das quais se trata, mas são tal como são por causa das personagens e coisas das quais se trata.

¹⁷ *“Neste [grauis] estilo, devem ser escolhidos nomes que significam os objetos situados na coluna superior; no médio, objetos situados na coluna do meio; no baixo, objetos situados na coluna de baixo.”*

O elemento do *decorum* é patente na *Rota*, pois, quando João afirma que *pastorali uite conuenit stilus humilis* [“à vida pastoral, convém o estilo baixo”], é plausível entender que os *stili* são adequados a certas matérias, sendo que são formados por vocábulos que têm tom mais ou menos elevado por causa do significado que possuem, atrelado a uma ou outra categoria social. Note-se que João diz *rerum ad stilum pertinencium* [“das coisas apropriadas ao estilo”]: talvez essa inversão da ordem da adequação seja uma impropriedade no texto de João, pela incoerência com o restante do seu argumento e com o conceito de estilo, mas, de toda maneira, o trecho ilustra o fato de aquelas *res* que os vocábulos designam são justamente aquelas com as quais esses vocábulos mantêm uma relação de *decorum*¹⁸. Novamente, não se trata de dizer que a palavra adequa-se ao significado, o que é sem sentido, mas que a palavra, dizendo respeito a uma categoria social, possui um certo grau de elevação, em sentido ornamental e elocutório, que é adequado àquelas coisas que designa. Devemos concordar com esta afirmação de BOYDE (1979) 121 quanto à *Rota*:

Trata-se [...] de um caso extremamente instrutivo, já que demonstra até que ponto o pensamento medieval sobre os estilos era dominado pelo princípio hierárquico implícito no sistema dos três estilos e com quanta ousadia um pensador medieval saberia levar um conceito antigo a consequências que a nós parecem absurdas. É necessário estarmos atentos a distinguir a posição de João de Garlândia daquela de uma certa pedagogia moderna: ele não diz que em poesia devamos escrever “di” enquanto em prosa

¹⁸ WILSON-OKAMURA (2010) 91 se contrapõe aos muitos acadêmicos que enxergaram na *Rota* uma progressão evolutiva de gêneros: “o propósito da *Roda*, como explicado no texto, não é ditar qual gênero deva ser experimentado primeiro, mas ensinar *decorum*: por exemplo, poemas no estilo médio não deveriam conter espadas ou pastores, porque aquelas pertencem ao estilo elevado, e estas ao baixo.” Aqui parece haver uma inversão na ordem do *decorum*, que aliás está presente no próprio texto de João, que o teórico moderno parafraseia: *et si proferatur aliqua sententia in uno stilo, que reperitur in proximo, patet quod est egressus a stilo illo* [“e, se se proferir em um estilo um pensamento que se encontra no próximo, fica claro que se se perdeu daquele estilo.”] Mas talvez seja intransigência questionar com insistência demasiada o uso da terminologia acerca da “ordem” do *decorum*, que possivelmente não foi descrita por João de modo rigoroso. Ainda, na frase seguinte, diz João que *ideo eligenda sunt uerba inuenta ad quemlibet stilum in suo stilo* [“de fato, devem ser escolhidas para qualquer estilo que seja as palavras inventadas para o seu próprio estilo”], a partir do que fica clara não só a necessidade de adequação dos *uerba* à matéria de cada poema de Virgílio, mas também de usar corretamente, e talvez consistentemente, os estilos, usando as palavras que lhe pertencem, de acordo com a composição dos *stili* na *Rota*.

usamos “giorno”, ou que “monarca” e “sovrano” sejam sinônimos mais nobres do que “re”. Ele quer dizer que “re” é palavra mais elevada do que “cavaliere”, e “cavaliere”, do que “pastore”.

Em nota, Boyde explica esse “princípio hierárquico implícito”:

Dada a premissa, o argumento implícito, na verdade, não é absurdo, a saber, o de que, se o significado do signum é a res, então deve ser a dignidade da res a determinar a dignidade do signum (BOYDE (1979) 121).

Acresça-se, de acordo com texto de João, que um vocábulo não é mais ou menos elevado *somente* pelo seu significado, que diz respeito a uma certa categoria social, mas também por outros aspectos ornamentais e elocutórios, como arcaísmo, metáforas, figuras, enfim, pelos elementos ornamentais previstos pela retórica clássica.

Potest grauis materia humiliari exemplo Virgilii, qui uocat Cesarem Titirum – uel se ipsum, Romam fagum; potest et humilis materia exaltari, ut in graui materia coli mulieres uocantur “inbelles haste”¹⁹ (Par. Poetr. 5.51-54 ed. LAWLER).

João mostra que não é intrínseca a relação de elevação entre o significado de uma palavra e esta palavra, porque é possível falar de matéria elevada com palavras que pertencem ao estilo baixo, e vice-versa, considerando que *humiliari* e *exaltari* são processos que dizem respeito ao uso de um estilo oposto ao nível de elevação da matéria e com isso causam um efeito de rebaixamento ou elevação. Falar de soldados, por exemplo, não garante que o *stilus* seja *grauis*. Portanto, os *stili* da *Rota* são divididos conforme vocábulos mais ou menos elevados em razão do seu campo semântico ligado a certa categoria social e de outros aspectos ornamentais. Além disso, a mesma explicação bipartida pode ser encontrada quando João descreve os vícios dos estilos:

Grauis stilus habet duo uicia collateralia, scilicet turgidum et inflatum: turgidum ex parte uerborum, inflatum ex parte sententiarum²⁰ (Par. Poetr. 5.61-63 ed. LAWLER).

¹⁹ “A matéria grave pode rebaixar-se, a exemplo de Virgílio, que chama César — ou a ele mesmo — de Títiro, e Roma de fãia; e a matéria baixa pode elevar-se, tal como, em se tratando de matéria elevada, as rocas das mulheres são chamadas de ‘lanças imbeles’.”

²⁰ “O estilo elevado possui dois vícios colaterais, a saber, o inchado e o inflado: de um lado, o inchado diz respeito às palavras; de outro, o inflado diz respeito aos pensamentos.” Godofredo de Vinsauf apresenta os vícios dos estilos em termos semelhantes, nos quais se pode perceber que não deixam de estar inseridos na dimensão da elocução e são, de fato, “funções de *aptum*” em relação à matéria. Quanto ao vício do estilo médio, diz: *Dissolutus et fluitans est*

Assim, à luz dessas considerações, parece-nos justo dizer que os *stili* estão no domínio da elocução, e a complexidade entre *res* e *uerba* parece-nos resolver-se pelas razões apresentadas. Quanto à abrangência da *Rota*, é evidente que os estilos não são compostos apenas por aqueles vocábulos contidos na imagem, os quais são apenas exemplos. Como esquema, a *Rota* dá conta dos três estilos de modo indutivo, isto é, oferece alguns particulares de cada estilo, mas abrange a universalidade deles, que consiste em todos os empregos da linguagem possíveis cuja elevação depende de determinada categoria social ligada ao significado de certas palavras e também depende de outros aspectos ornamentais que possuem um entre três graus de elevação. Dessa maneira, por exemplo, todo emprego da linguagem que possuir a mesma elevação que possui a palavra *miles* será um caso de *stilus grauis*. Daí serem questionáveis afirmações como a de KELLY (1978) 237, “a inaplicabilidade do esquema aos poemas de Virgílio é patente e reveladora”, pois têm como pressuposto que o esquema é redutível aos seus exemplos particulares, de modo que seria um erro aplicar *Hector* e *Ajax* à *Eneida*. Ambos estes, porém, têm a elevação elocutória adequada ao poema e a mesma que possuiria o vocábulo *Aeneas*. Como os *stili* estão no domínio da elocução, vocábulos como *Hector*, *Ajax* e *Aeneas* são praticamente intercambiáveis. Além disso, essa afirmação é questionável porque assumiria que *Hector* e *Ajax* são matérias, enquanto, na *Rota*, ali são vocábulos enquanto elementos de estilo, não de significado. Como a *Rota* poderia tratar de matéria e ao mesmo tempo referir-se aos poemas de Virgílio? Se fosse assim, a escolha de *Hector* e *Ajax* seria perfeitamente inexplicável.

4. Considerações finais: a hierarquia na *Rota*

Podemos terminar esta apreciação crítica com uma palavra breve sobre o tema da hierarquia na *Rota*. É cabível afirmar que João de Garlândia concebe os estilos de Virgílio de uma maneira hierárquica, em que o mais elevado

ille qui nescit tenorem mediocris styli observare, id est qui nescit observare proprietates mediocrium personarum vel rerum, sed ita loquitur quandoque de mediocribus sicut loquendum esset de humilibus [...] personis (Doc., 149 ed. FARAL). [“Solto e inconstante é aquele que não sabe respeitar o tom do estilo médio, isto é, que não sabe respeitar as propriedades das personagens ou coisas médias, mas em algum momento fala de personagens médias tal como se fosse necessário falar de baixas.”]

pertence ao domínio mais elevado da sociedade e lhe é adequado. Isto é expresso no texto: *sunt tres stili secundum tres status hominum*. Alhures João fala outra vez das homologias entre categorias sociais e ficção: *Tria genera personarum hic debent considerari secundum tria genera hominum, que sunt curiales, ciuiles, rurales*. [...] *Secundum ista tria genera hominum inuenit Virgilius stilum triplicem*²¹ (Par. Poetr. 1.124-131 ed. LAWLER). Por outro lado, a hierarquia dos estilos na *Rota* não é materialmente indicada por seu caráter circular tal como é apresentado na *Poetria*. Os diferentes *stili* não estão dispostos um dentro do outro, como se o mais exterior fosse o superior, e o mais interior fosse o inferior; ocupam, na verdade, posições igualitárias e estão lado a lado. Como aponta WILSON-OKAMURA (2010) 90, muitos teóricos incorreram no erro de associar a circularidade da própria *Rota* à ideia de uma hierarquia e mesmo de uma recomendação por parte de João de que se comece no estilo baixo e se avance ao estilo alto — isto é um erro simplesmente porque um círculo, por definição, não tem começo nem fim. FOWLER (1982) 241 diz que, “considerada como um mapa, a *rota* ela mesma deve ser condenada como enganosa e confusa. Ela sugere uma bastante falsa contiguidade entre heroico e pastoril”. Na nossa opinião, a *Rota* deve ser lida à luz da tradição gramatical de que é fruto, e, até onde sabemos, nenhum autor dessa tradição fala de uma tal contiguidade; além disso, os estilos estão ali dispostos de modo igualitário, sem que seja indicada uma direção necessária para o “rodar” da *Rota*, a qual não existe. Por “hierarquia”, por conseguinte, deve-se entender a organização dos estilos e das obras de Virgílio na escala social, e isto não significa mais do que a necessidade do *decorum*: o estilo elevado assim o é porque está ligado à categoria social mais alta e é apropriado a ela e aos assuntos que a ela pertencem, e assim por diante.

Portanto, a nossa proposta é a de que o conceito de “estilo material”, costumeiramente usado para descrever o princípio de organização da *Rota*, deve ser mantido, porque certamente é diverso do “estilo elocutório” clássico, mas deve ser relido de modo mais moderado. Com isso, dizemos que “estilo material” não é aquele estilo composto de tópicos da invenção ou

²¹ “Devem ser considerados três gêneros de personagens segundo três gêneros de homens, que são curiais, cidadãos, camponeses. [...] Segundo estes três gêneros de homens, Virgílio criou um estilo triplice.”

elementos materiais, pois isto é inconcebível do ponto de vista da retórica, mas aquele estilo que está dentro da dimensão da elocução e que, por conseguinte, é composto por vocábulos, figuras, metáforas e, enfim, é uma certa maneira de usar a linguagem; mas, à diferença do conceito clássico, essa maneira de usar a linguagem é definida diretamente pela categoria social à qual está associada e é apropriada.

Referências

- BAUER, B. (2007), “Aptum, Decorum”: K. WEIMER (coord.) (2007), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin-New York, De Gruyter, Vol. 1. 115-119.
- BOYDE, P. (1979), *Retorica e stile nella lirica di Dante*. Napoli, Liguori.
- CURTIS, E. R. (1948), *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern, A. Francke AG Verlag.
- FARAL, E. (1962), *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Paris, Librairie Honoré Champion.
- FOWLER, A. (1982), *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford, Oxford University Press.
- NÚÑEZ, S. (1997), *Retórica a Herenio* [notas]. Madrid, Gredos.
- GÖTTERT, K. (2007), “Genera dicendi”: K. WEIMER (coord.) (2007), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin-New York, De Gruyter, Vol. 1. 694-697.
- HANSEN, J. A. (2013), “Instituição retórica, técnica retórica, discurso”: *Matraga*, 20, 33 (2013) 11-46.
- HANSEN, J. A. (2008), “Notas sobre o gênero épico”: I. TEIXEIRA (coord.) (2008) *Multiclássicos Épicos*. São Paulo, EDUSP, 17-91.
- LAWLER, T. (1974), *The Parisiana Poetria of John of Garland* [notas]. New Haven-London, Yale University Press.
- KELLY, D. (1974), “Matiere and genera dicendi in Medieval Romance”: *Yale French Studies*, 51 (1974) 147-159.
- KELLY, D. (1978), “Topical Invention in Medieval French Literature”: J. J. MURPHY (coord.) (1978), *Medieval Eloquence*. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 231-251.
- LAUSBERG, H. (1990), *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart, Steiner.
- OXFORD LATIN DICTIONARY (1968). Oxford, Oxford University Press.
- RUSSELL, D. A. (1981), *Criticism in Antiquity*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press.

- STABILE (1984), “*Rota Vergilii*”: ENCICLOPEDIA VIRGILIANA (1984). Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Vol. 4., 587-587.
- WILSON-OKAMURA, D. S. (2010), *Virgil in the Renaissance*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ZYMNER, R. (2010), “Rhetorische Gattungstheorie”: R. ZYMNER (coord.) (2010), *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart, J. B. Metzler, 188-190.

.....

Resumo: O objetivo deste artigo é fazer uma apreciação crítica da *Rota Vergilii* e oferecer uma interpretação dela. Para isto, revisamos alguns comentários modernos sobre ela e analisamos partes do texto no qual a *Rota Vergilii* é apresentada, a saber, a *Parisiana Poetria* de João de Garlândia. A nossa conclusão foi a de que os *stili* da *Rota Vergilii* não são conjuntos de assuntos e matérias, como pretenderam alguns teóricos modernos, mas pertencem ao domínio da elocução, com o que esse conceito medieval de “estilo” se alinha parcialmente com a teoria clássica dos *genera dicendi*.

Palavras-chave: *Rota Vergilii*; *genera dicendi*; *stili*; estilo material.

Resumen: El objetivo de este artículo es hacer una valoración crítica de la *Rota Vergilii* y ofrecer una interpretación de esta. Para ello, revisamos algunos comentarios modernos sobre ella y analizamos partes del texto en las que se presenta la *Rota Vergilii*, a saber, la *Parisina Poetria* de Juan de Garlandia. Nuestra conclusión es que los *stili* de la *Rota Vergilii* no son conjuntos de asuntos y materias, como han afirmado algunos teóricos modernos, sino que pertenecen al dominio de la elocución, haciendo que este concepto medieval de “estilo” se alinee parcialmente con la teoría clásica de los *genera dicendi*.

Palabras clave: *Rota Vergilii*; *genera dicendi*; *stili*; estilo material.

Résumé : L’objectif de cet article est de faire une appréciation critique de la *Rota Vergilii* et d’en proposer une interprétation. Nous revenons ainsi sur quelques commentaires modernes à son sujet et nous analysons des parties du texte dans lesquels la *Rota Vergilii* est présentée, à savoir, la *Parisiana Poetria* de Jean de Garlande. Nous avons conclu que les *stili* de la *Rota Vergilii* ne constituent pas des ensembles de sujets ou de questions, comme l’ont prétendu quelques théoriciens modernes, ils appartiennent plutôt au domaine de l’élocution, dans lequel le concept médiéval de style va partiellement de pair avec la théorie classique des *genera dicendi*.

Mots-clés : *Rota Vergilii* ; *genera dicendi* ; *stili* ; style matériel.

**“«Sed me nunc ablue, quaeso, fontis aquis sacri»”
(Lyr. V, 81-82). La impronta del *Morgante* de Luigi Pulci en
los *Lyrae Heroycae libri quatuordecim* (1581) de Francisco
Núñez de Oria**

**“«Sed me nunc ablue, quaeso, fontis aquis sacri»” (Lyr. V, 81-82).
The imprint of Luigi Pulci’s *Morgante* in the *Lyrae Heroycae libri
quatuordecim* (1581) by Francisco Núñez de Oria**

MARÍA FERNÁNDEZ RÍOS¹ (Universidad de Cádiz — España)

Abstract: In this article, we seek to rescue from oblivion the neo-Latin epic *Lyrae Heroycae libri quatuordecim* (Salamanca, Matías Gast, 1581) by Spanish humanist Francisco Núñez de Oria. This epic poem, as scarcely known as its author, combines two *a priori* antagonistic traditions: the classical epic canon and the novel subject of chivalry. Starting from the premise that Ludovico Ariosto’s *Orlando Furioso* is the main vernacular source of the work, we propose to analyse the influence of one of the secondary vernacular sources underlying this monumental poem: Luigi Pulci’s *Morgante*.

Keywords: Francisco Núñez de Oria; *Lyrae Heroycae libri quatuordecim*; *Morgante*; Luigi Pulci; neo-Latin epic; sixteenth-century epic.

1. El poema del *Morgante* de Luigi Pulci²

A la luz de los datos conocidos hasta el momento, la biografía de Luigi Pulci (1432-1484) resulta casi tan enigmática como su obra. Este autor italiano nació en Florencia, en el seno de una familia noble pero gravemente endeu-

Texto recibido el 07.09.2022 y aceptado para publicación el 24.10.2022.

Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I+D PGC2018-094604-B-C31 (MCIU/AEI/FEDER, UE) y en la Red de Excelencia FFI2017-90831-REDT, y ha sido financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a partir de la convocatoria de Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario (FPU/03476) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Agradecemos al profesor Manuel Díaz Gito su atenta lectura de este trabajo, así como sus valiosas sugerencias.

¹ maria.fernandez@uca.es.

² Sobre las diferentes ediciones del *Morgante* consúltese LUCÍA MEGÍAS (2000) 597-608. Asimismo, la Universidad de Pavia cuenta con una página web que ofrece información de las ediciones de todos los poemas caballerescos italianos del Quattrocento, incluido el *Morgante*: <http://lica.unipv.it/>. Para el presente artículo hemos manejado la edición a cargo de PUCCINI (1989).

dada. Una vez que gozó del favor de la piadosa Lucrezia Tornabuoni, madre de Lorenzo de Médici, Pulci comenzó a entablar relaciones con esta poderosa familia de patronos, en quienes encontró protección. Sin embargo, no logró mantener esta privilegiada posición por mucho tiempo, puesto que, según evidencia su correspondencia con Lorenzo el Magnífico, la amistad entre ambos fue progresivamente en declive. Esta desavenencia bien pudo estar relacionada con el carácter crítico y receloso que el Pulci mostró hacia sus contemporáneos, entre los que contó con no pocos enemigos³.

Dado que no es de nuestra competencia abordar aquí la controvertida vida de Pulci, hacemos nuestras las acertadas palabras esgrimidas por Barbolani para definir el singular carácter de este vate florentino:

Podrá dudarse entre un Pulci impenitente, maudit, transgresor, pícaro, por una parte, y por otra una víctima de la maledicencia cortesana y del absolutismo mediceo, injustamente tratado por la vida y la sociedad de su época, pecador y arrepentido, sincero en definitiva. Pero optar entre ambas facetas será también un error de perspectiva, aunque la visión contemporánea se incline más por la primera imagen (BARBOLANI (2005) 37).

Fue precisamente Lucrezia Tornabuoni quien encargó en 1461 a Pulci la composición de un poema que exaltase “la victoria de la cristiandad frente al paganismo sarraceno” y que contribuyese al mismo tiempo a “consolidar las relaciones con la monarquía francesa”⁴. Tras un período de gestación de veinte años, el resultado fue un poema en lengua vernácula toscana que, como tantos otros *cantari* italianos contemporáneos, engarzaba en *ottava rima* y veintiocho cantos las aventuras caballerescas de los paladines de Carlomagno, con la acción bélica entre cristianos y sarracenos. Pulci toma, pues, situaciones y per-

³ Sobre la vida de Pulci, citamos la introducción de Edoardo A. Lèbano para la versión inglesa del poema ((1998) XI-XXXIV). En castellano, remitimos a la aproximación biográfica de BARBOLANI (2005) 31-38. Para profundizar más sobre Pulci y su Morgante, remitimos a los estudios de DE ROBERTIS (1958) y VILLORESI (2000).

⁴ En palabras de SÁNCHEZ ESPINOSA ((2017) 35): “El poema tuvo tres ediciones en vida de Pulci. La primera y la segunda, entre 1481 y 1482, constaba de 23 cantos. Un año después, en 1483, apareció la definitiva, con los 28 cantos que se leen en la actualidad, que hacen un total de 28.568 versos. (...). Hoy en día los estudiosos han propuesto que entre 1461 y 1478 se compusieron los cantos I-XXIII y los cantos XXIV-XXVIII entre 1478 y 1483”.

sonajes de la tradición caballeresca, como la traición de Ganelón de Maganza, el felón por antonomasia del ciclo carolingio.

No obstante, contrariamente al propósito con el que en un principio se concibió este poema⁵, Pulci inesperadamente caricaturizará a los héroes francos y distorsionará los ideales caballerescos y cristianos en su *capolavoro*, distanciándose de los presupuestos repetidos en los poemas de caballerías. Este carácter burlesco, considerado inferior por algunos, hizo que el poema, pese a haber gozado de renombre entre los círculos literarios del cuatrocientos y del quinientos, pasara a caer casi en el olvido en los siglos posteriores (LÈBANO (1974) 11).

En su estudio sobre la relación de Pulci con la Florencia del momento, LÈBANO ((1974) 498) sostiene que el italiano, cuya obra parece anclada aún en el Medievo, habría de considerarse más bien un *anti-humanista*. Este *anti-humanismo* queda patente en su rechazo a las corrientes humanísticas del momento, a las que, sin embargo, recurría con el propósito de lograr una cierta aceptación entre sus contemporáneos, y a su escasa formación clásica con respecto a otros humanistas florentinos coetáneos (Lorenzo de Médici, Bartolomeo Scala y Marsilio Ficino), con los que además se enfrentó abiertamente⁶.

Destaca, asimismo, su manifiesto desprecio por los valores cristianos, que le llevaría a cosechar una dudosa reputación en la época (HARO (2010) XIV-XVI)⁷. No obstante, el *Morgante* aparece en pleno Humanismo, momento en el que el mundo caballeresco carece ya de credibilidad, al menos en la avanzada Florencia quinientista.

Si bien el verdadero protagonista del poema es Orlando, la obra recibe su nombre de un personaje inventado por Pulci, el gigante Morgante. Este gigante interviene por primera vez al comienzo del poema, cuando hostigaba

⁵ BARBOLANI ((2005) 44-47) diserta sobre la controvertida naturaleza del *Morgante*.

⁶ LÈBANO ((1974) 498): “Luigi Pulci's lack of appreciation for the exquisite humanistic culture of his time, his disdainful refusal of the religious values of such a culture, and his inadequate cultural background make it possible for us to talk about an 'anti-humanism' of Luigi Pulci. It seems, finally, that, [...], the Morgante of Messer Luigi Pulci belongs more to the still medieval methods and ideas of the cultural tradition of the fourteenth century than to the great humanistic tradition of the fifteenth century”.

⁷ Sobre la religiosidad de Pulci véase LÈBANO (1970).

una abadía junto a otras dos criaturas de igual tamaño, hasta que Orlando, que andaba errante por aquel lugar, acudió en auxilio de los abades y acabó con la vida de todos, respetando solo la de Morgante. Este jayán se había mostrado afable y deseoso de convertirse al cristianismo, por lo que el compasivo paladín lo perdonó y acompañó a recibir el agua del bautismo. A partir de ese momento, Morgante se convertirá en el fiel escudero del paladín (PUCCINI (2010) 1-21)⁸.

Prueba de que el gigante carece de la suficiente relevancia es su fallecimiento en el canto vigésimo, sin que se le vuelva a mencionar más que en una ocasión al término del poema (PUCCINI (2010) 1169-1170). Sin embargo, Pulci había creado un personaje que trascendería a su obra⁹.

Para los veintitrés primeros cantos, el italiano tiene como modelo el poema cuatrocentista anónimo del *Cantare di Orlando*, mientras que para los cinco restantes, sigue la *Spagna in rima*, poema cuatrocentista de Sostegno di Zanobi que trata sobre la derrota española en Roncesvalles. No obstante, Pulci no se ciñe a imitar a sus modelos, sino que los reescribe sirviéndose de diversos mecanismos, imprimiéndoles un carácter satírico y antiheroico con los que pervierte el mundo caballeresco:

La fantasia del Pulci non poteva fermarsi a lungo e con insistenza su un unico contenuto poetico. Ecco infatti accanto agli echi cortesi, le variazioni burlesche, gli ammicchi, i colpi di scherma gustati uno ad uno con curiosità tecnica, i commenti, il rivolgersi al lettore come a dire: —Guarda che san fare i miei paladini!, e così via. Una mobilità e una ricchezza notevolissime, che fanno presto dimenticare i poveri versi del cantare preso a modello (CESERANI (1959) 260).

Asimismo, el *Morgante* inaugura un nuevo ciclo literario, heredero de los *cantari popolari* italianos, los *fabliaux* franceses o el *Lazarillo* español, que refleja los gustos de una clase social emergente, pudiente y cultivada: la burguesía. Se trata de una literatura cómica al tiempo que crítica, que deformaba

⁸ Para una síntesis completa del *Morgante* de Pulci, consúltese el trabajo de BARBOLANI (2005) 48-50.

⁹ Tanto es así que los cantos XVIII y XIX, consagrados a las aventuras de Morgante y su compañero Margute, cobraron vida propia en una versión aparte denominada *Morgante minore*. Ambos suponen a su vez los precedentes literarios de Gargantúa y Pantagruel de Rabelais (HARO (2010) XV-XVI).

los planos y repetitivos motivos de la literatura caballeresca, cuya estela todavía se dejará notar a finales del siglo XVIII:

Il Pulci ha conciliato insieme racconti del ciclo carolingio e del ciclo brettone: ma bisognerebbe forse ad dirittura parlare di un ciclo picaresco, e maccheronico, non tanto per il latino deformato, né per l'estroso italiano, o l'estroso fiorentino, quanto per lo spirito completamente nuovo con cui vengono interpretate le vicende degli eroi. Per Matteo Maria Boiardo si può parlare di poema cavalleresco, ed egli può essere inserito nella tradizione dei vecchi cicli (si tratta della poesia di un nostalgico), e anche può essere considerato il precursore sui generis di Ludovico Ariosto; ma per il Pulci, egli è soltanto l'annunziatore di una poesia che avrà la più larga espansione con Merlin Cocai e con Rabelais. Sono i poemi della crisi religiosa del secolo, quando si combatte pro e contro la fede tradizionale (RUSSO (1952) 52).

En cualquier caso, el *Morgante* es fruto de una mente inquieta e ingeniosa, inconformista, anticlerical e irreverente, propia de una clase social privilegiada, y con una visión crítica de la realidad. Por todo ello, el poeta italiano Giosuè CARDUCCI ((1945) 121) definió este poema como “la obra del poeta más independiente del Renacimiento”. Para QUINT ((1996) 22), el *Morgante* supone incluso “the other major chivalric poem, alongside the *Orlando Innamorato*, of Ariosto’s preceding literary generation”.

2. La particular recepción del *Morgante* en España: la adaptación de Jerónimo de Aunés¹⁰

La crítica reconoce, en general, que el Renacimiento español —tardío y conservador— es distinto del europeo, y esto hace que la recepción de las obras italianas presente “una serie de alteraciones que no solo afectan al ya apuntado nivel estilístico y formal de la obra, sino también a su plano estético-literario e ideológico” (GÓMEZ MONTERO (1992) 4), en función de su particular contexto cultural e ideológico.

Así pues, el estudio intertextual de la literatura caballeresca entre España e Italia depende, en gran medida, de la recepción que estas obras tuvieron en cada país¹¹. Por consiguiente, en estos casos habríamos de hablar,

¹⁰ Destacamos a dos autores españoles que han abordado en profundidad la adaptación de Aunés: GÓMEZ MONTERO (1988) y HARO (2010). Para el presente trabajo manejamos la edición de esta última.

¹¹ STEMPEL (1983).

más bien, de un diálogo entre los textos, incorporando el concepto de *recepción* al de *intertextualidad*¹². De esta suerte, los *hipertextos* españoles que derivan de *hipotextos* italianos¹³, al concebirse según una tradición literaria distinta, presentan no pocas variaciones con respecto a sus modelos¹⁴.

Por consiguiente, más que de traductores, hemos de hablar de intérpretes y adaptadores, que toman la materia de los poemas italianos basados en la materia de Francia, para crear auténticas novelas con los criterios formales e ideológicos propios de los libros de caballerías castellanos¹⁵.

Un nítido ejemplo de la singular recepción de la poesía italiana en España es el poema del *Morgante* de Luigi Pulci. Un poema épico-paródico urdido para ridiculizar los supuestos del mundo caballeresco mediante la ironía y la burla, destinado a un público burgués, dará lugar en España a una adaptación en prosa, el *Libro de Morgante* del valenciano Jerónimo de Aunés, que restaura por completo los ideales caballerescos:

En el Libro de Morgante apenas se altera el curso de la acción y su marco temporal-espacial, pero el original se ve sometido a un proceso de reelaboración muy sutil y que responde a criterios bien determinados y que llegan a configurar un punto de vista narrativo peculiar. [...] Con esta actitud creadora se corresponde su tendencia a eludir los elementos cómico-burlescos e irónicos tan frecuentes en el texto italiano, que reiteradamente ponen en tela de juicio la actuación de los héroes según los estrictos ideales caballerescos. Las diferencias estilísticas se prolongan a nivel ideológico en cuanto que el traductor lleva a cabo una restauración de la caballería cristiana medieval, puesto que el servicio amoroso y el afán mesiánico constituyen dos pilares fundamentales en la actuación de los héroes. En general, todo lo que afecta a la religión y al cristianismo se trata con respeto (GÓMEZ MONTERO (1996) 35).

La primera edición castellana del poema se publicó en Valencia (Francisco Díaz Romano, 1533), como libro de caballerías en prosa, bajo el título del *Libro del esforçado Morgante y de Roldán y Reinaldos*, y posteriormente sal-

¹² LACHMANN (1982).

¹³ Conceptos acuñados por Gérard Genette en *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). El *hipotexto* es el texto original o precedente y el *hipertexto* el texto que se origina a partir de otro.

¹⁴ Véase al respecto la introducción metodológica de Gómez Montero para la deconstrucción textual del *Libro de caballerías* ((1992) 6-9).

¹⁵ SÁNCHEZ ESPINOSA ((2017) 20) sintetiza en una tabla los poemas italianos adaptados en España como libros de caballerías pertenecientes al ciclo carolingio.

dría a la luz en la misma ciudad el *Libro segundo de Morgante* (Duran Salvanyach, 1535)¹⁶. El propio autor anuncia en el prólogo *al discreto lector* su propósito de ofrecer una traducción fiel pero no exacta del poema italiano:

He traduzido de su toscana lengua en romance castellano lo menos mal que he podido hazer, no palabra por palabra, mas sentencia de sentencia, no tirando alguna suya ni poniendo cosa mia, porque en el traduzir o trasladar libros no se han de dar las palabras por cuenta, mas las sentencias por peso (GÓMEZ MONTERO (1996) 36).

En líneas generales, el valenciano sigue de fielmente la trama argumental del original, pero se toma ciertas licencias que modifican el sentido de la obra. En cuanto a la forma, destaca, además de la prosificación de los versos, la conversión de los cantos en capítulos, añadiendo un sumario al comienzo de cada uno, así como el cuidado de las transiciones entre los capítulos. Asimismo, Aunés omite los pasajes menos ortodoxos y desarrolla más las descripciones y los pasajes más moralizantes¹⁷.

En cuanto al contenido, advertimos la ampliación de algunos pasajes, especialmente los más emotivos. Notificamos, asimismo, un incremento de elementos religiosos y moralizantes, así como la adición de comentarios ejemplarizantes del narrador. Pero, ante todo, salta a la vista la elisión de las referencias al cristianismo y la fe católica realizadas por Pulci (HARO (2010) XXIV-XXVIII). Esto se debe, sin duda, a que Aunés leyó con cautela a Pulci, pues su fama de herético lo acompañó también en España (GERNERT (2007) 206).

Así pues, la adaptación castellana de Aunés reviste al poema pulciano de los valores cristianos y la ética caballeresca más afines a las exigencias del lector hispano del quinientos. Aunés omite deliberadamente los elementos cómicos del poema original y lo convierte en un poema caballeresco de pleno derecho:

En el Morgante castellano se lleva a cabo un sincretismo entre la ética caballeresca tradicional y los valores de la moral cristiana con afán propagandístico y patriótico, en clara consonancia con la situación histórica del momento: el ambicioso proyecto político de un rey, Carlos I [...], dirigido a instaurar una monarquía universal basada

¹⁶ HARO ((2010) XXXIII) da cuenta de otras posibles ediciones posteriores de la adaptación de Aunés. Además, existe un catálogo detallado, aunque no exhaustivo, sobre las traducciones de obras italianas al castellano, el Proyecto Boscán (en línea).

¹⁷ Para una comparación en paralelo entre el argumento de Pulci y el de Aunés véase HARO ((2010) XVII).

en la restauración de una Universitas Christiana, amenazada en aquel momento por la rápida expansión del poder otomano [...]. Y también, no se olvide, por la rivalidad constante con Francisco I de Francia (HARO (2010) XXXIX-XL).

Asimismo, tenemos constancia de que el poema de Pulci gozó de gran popularidad en España, hasta el punto de inaugurar un nuevo ciclo literario de obras de tema carolingio¹⁸. Así lo afirma GERNERT ((2007) 203):

*Ya en España, la obra de Pulci es la tercera gran traducción de poemas épicos italianos sobre la matiere de France al castellano, y se debe situar junto a los cuatro libros que forman el ciclo sobre Reinaldos de Montalbán y el Espejo de caballerías*¹⁹.

El propio Cervantes se referirá a él hasta en dos ocasiones en el *Quijote*:

Decía mucho bien del gigante Morgante porque, con ser de aquella generación gigantea, que todos son soberbios y descomedidos, él solo era afable y bien criado (1, 1, párr. 4).

Y también:

Pero, con todo esto, no sabré decir con certidumbre qué tamaño tuviese Morgante, aunque imagino que no debió de ser muy alto; y muéveme a ser deste parecer hallar en la historia donde se hace mención particular de sus hazañas que muchas veces dormía debajo de techado: y pues hallaba casa donde cupiese, claro está que no era desmesurada su grandeza (2, 1, párr. 2)²⁰.

En el poema de Pulci, el paladín Orlando ha de abandonar la corte de Carlos por las calumnias de Ganelón²¹. La adaptación castellana de Aunés sigue fielmente el hilo narrativo del italiano.

Al comienzo del poema, Orlando arriba a una abadía amenazada por tres fieros gigantes: Pasamonte, Alabastro y Morgante (PUCCINI (1989) 7-10;

¹⁸ Sobre el “ciclo del Morgante”, consúltese el apartado que SÁNCHEZ ESPINOSA ((2017) 34-38) dedica a esta cuestión.

¹⁹ No obstante, la propia GERNERT ((2007) 202) señala también el escaso interés que suscitó la adaptación en prosa del poema de Pulci frente a otras adaptaciones de poemas épicos italianos al castellano, como, por ejemplo, el *Baldo*.

²⁰ Ambas citas están extraídas de la edición de RICO (1998), consultable en línea en la página del Centro Virtual Cervantes (<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>).

²¹ De forma semejante, en los *Lyrae Heroycae libri*, Reinaldos de Montalbán había abandonado París por orden del monarca, engañado también por el mismo felón (NÚÑEZ DE ORIA (1851) 8-12; PUCCINI (1989) 1-7; HARO (2010) 15-17).

HARO (2010) 17). En primer lugar, el paladín se enfrenta a Pasamonte. El gigante golpea duramente a Orlando y lo deja aturdido, pero, cuando la bestia se creía ya vencedora y procedía a desarmarse, el héroe se recuperó al instante con ayuda divina, y logró rematarla definitivamente (PUCCINI (1989) 10-13; HARO (2010) 18-20).

En segundo lugar, Orlando se dirige contra Alabastro, que contrataba con una roca. El paladín logró esquivarla y acto seguido acabó con el gigante (PUCCINI (1989) 13; HARO (2010) 20). Por último, el héroe franco fue a buscar a Morgante, que se hallaba durmiendo en su morada. En ese momento, el gigante estaba soñando que una serpiente le atacaba y que, cuando pedía ayuda a Mahoma, este lo ignoraba y en su lugar acudía Jesús, quien lo salvaría finalmente. Influenciado por esta visión, el gigante accedió de buena gana a convertirse a la fe de Orlando, puesto que la amenaza del paladín le recordaba a la sierpe de su quimera. Juntos se dirigieron a la abadía para que el sarraceno recibiese el sacramento del bautismo (PUCCINI (1989) 13-16; HARO (2010) 20-21).

Después de abrazarse, entre el paladín y el cristianizado gigante nació una amistad “como si toda su vida se conocieran” (HARO (2010) 21). A petición de este, Orlando desvela su nombre y el gigante muestra un agradecimiento tal para con el paladín, que se ofrece a servirle el resto de sus días (PUCCINI (1989) 16-17; HARO (2010) 21).

De camino a la abadía, Orlando y Morgante reflexionan sobre la fe verdadera (PUCCINI (1989) 17-19; HARO (2010) 21-22). El abad se arredra al ver llegar a Orlando con el gigante, pero el paladín le explica que este ahora era uno de los suyos. Para dar prueba de su fe, el gigante le muestra los muñones de sus hermanos muertos (PUCCINI (1989) 19; HARO (2010) 22). El abad queda maravillado al instante por esta milagrosa conversión y la equipara a la de Pablo de Tarso (PUCCINI (1989) 19-20; HARO (2010) 22-23). Para RUSSO ((1952) 48) esta analogía guarda una connotación burlesca, ya que equipara la conversión de San Pablo a la de un gigante. A partir de entonces, este se convertirá en el inseparable y fiel escudero de Orlando, al que acompañará en el resto de aventuras.

3. La influencia del *Morgante* en los *Lyrae Heroycae libri* de Francisco Núñez de Oria

Los *Lyrae Heroycae libri* y el *Morgante* de Pulci gozan de gran afinidad, puesto que en ambos “toda la acción caballeresca se supedita a un fin político-militar marcadamente religioso de lucha contra el infiel” (HARO (2010) XXXIX). No obstante, la elección temática de las aventuras de los paladines de Carlomagno en uno y en otro autor responde a intereses políticos bien distintos. El poema de Pulci responde a una estrategia política de Lorenzo el Magnífico para acercarse a Francia (SÁNCHEZ ESPINOSA (2017) 36), mientras que los *Lyrae Heroycae libri* exaltan a Carlomagno como el ancestro mítico de una misma dinastía descendiente de los emperadores romanos, que culminaría en el glorioso imperio de Carlos V y su continuador Felipe II, dedicatario del poema.

Así pues, los *Lyrae Heroycae libri* son un poema eminentemente político, a la par que alegórico. Así lo evidencian las alegorías al comienzo de cada libro y el papel determinante de personajes alegóricos en el devenir de la acción. Núñez de Oria parece, pues, influenciado ideológicamente por la religiosidad de la versión castellana del *Morgante*, dado que, en el episodio de este gigante, refleja la ideología cristiana, tradicional y medieval que motivaba los libros de caballerías españoles, como veremos a continuación.

El hilo argumental general de ambas obras es bastante afín: un paladín abandona la corte por los engaños de Ganelón y después otro ha de partir en su búsqueda²². Ambos corren diversas aventuras como caballeros errantes al servicio de Dios y finalmente se reencuentran y llevan a cabo una gran gesta, Roncesvalles en el *Morgante* y la defensa de París en los *Lyrae Heroycae libri*. No obstante, Núñez de Oria no sigue fielmente el argumento del *Morgante*, sino que lo adapta a su propio contenido, como hace con su modelo principal, el *Orlando Furioso*.

²² En el *Morgante* el protagonista es Orlando, quien inicia las aventuras caballerescas y es la víctima principal de las asechanzas de Ganelón. Por el contrario, en los *Lyrae Heroycae libri*, es Reinaldos quien desempeña este papel. La relevancia del paladín Reinaldos en el poema latino se debe sin duda a que Reinaldos será emparentado posteriormente con una noble familia española, el linaje de los Guzmán, descendientes de su hermano Ricardo y la princesa sidonia Filena (CHEVALIER (1966) 208).

En los *Lyrae Heroicae libri*, Morganor, nombre con el que Núñez de Oria denomina al Morgante de la tradición anterior²³, es el segundo de los tres gigantes que se convierten al cristianismo a lo largo del poema, evidenciando el progresivo triunfo del cristianismo frente al paganismo, que culminará con la victoria cristiana al final de la obra²⁴. Estos abominables seres intervienen con gran frecuencia en la literatura caballeresca como símbolo del mal, y, como tal, suelen aparecer en lugares mágicos y siniestros, como la profundidad de un frondoso bosque²⁵.

En el cuarto libro de los *Lyrae Heroicae libri*, Reinaldos de Montalbán logra salir del palacio subterráneo del mago Atlante a través de un peligroso pasadizo. Una vez en el exterior, el paladín se reencuentra con sus compañeros. A continuación, los héroes se enfrentan a unos fieros gigantes para liberar a unos jóvenes prisioneros (NÚÑEZ DE ORIA (1581) 135):

Talia dum memorat, non longe a littore magnus
Armorum auditur strepitus, subitusque tumultus
Foemineae atque etiam uoces. Duo forte gigantes
Immanes, instar uastae sua corpora turris, 375
Septem in uincla uiris positis, tribus atque puellis
Quatuor insignes alios uincire parabant
Ambo uiros, quorum gemini super ora ruebant
Semianimes, alii subito uelocius auris
Cedebant retro, fugerent dum hostilia tela. 380

*Mientras rememora estos hechos, no lejos de la costa se oye un gran estrépito de
 armas, un repentino alboroto y también gritos de mujeres. Dos monstruosos gigantes,
 de cuerpos enormes como torres, se disponían, tras encadenar a siete muchachos y tres
 muchachas, a apresar entre ambos a otros cuatro insignes hombres, dos de los cuales se*

²³ En los *Lyrae Heroicae libri* aparecen alterados algunos nombres de los personajes. En palabras de CHEVALIER ((1966) 209): “Les vers latins, en général assez adroitement faits, ont parfois conduit l’auteur à modifier des noms qui entraient difficilement dans l’hexamètre”.

²⁴ Tiranto (NÚÑEZ DE ORIA (1581) 111-115); Morganor ((op. cit.) 135-152); Orilo ((op. cit.) 199-202).

²⁵ La figura del gigante aparece en todas las literaturas por el abanico de posibilidades que ofrece (Polifemo en la *Odisea*, Goliat en la *Biblia*, Morholt en *Tristán e Iseo*). En la literatura artúrica aparece como un ser sobrenatural, hechizado y deforme, reflejo de su mezquindad (LUCÍA MEGÍAS (2004) 238-240).

*desplomaban sobre sus cabezas, medio muertos, mientras que los otros dos retrocedían súbitamente, más rápido que las brisas, tratando de esquivar los hostiles dardos*²⁶.

A estos dos gigantes se unen otros tres, después de que Reinaldos matase a uno de ellos y, a su vez, el compañero de este, encolerizado, matase a Tergiro, escudero de Reinaldos (NÚÑEZ DE ORIA (1581) 139):

*Armorum ad sonitus clamores atque ruentum
Festinare uident alios, non mole minores
Tres equites iuuenes, armis, hastisque superbos
Quos Ammone sati contra, occurrere priores.*

Ven apresurarse hacia el ruido de las armas y los alaridos de los que se abalanzaban a otros tres jóvenes jinetes, de cuerpos no menos gigantescos y espléndidas armaduras y lanzas, contra los que los hijos de Amón corrieron a enfrentarse los primeros.

Reinaldos matará a otros dos gigantes, y, cuando Morganor se disponía a matar a Filomeneo, compañero de Reinaldos tras haberlo vencido en un duelo, el paladín se interpone hiriendo al gigante. Este deambula fuera de sí, desorientado, y finalmente se dirige hacia donde Reinaldos lucha contra otro de sus gigantescos compañeros, al que el mismo Morganor, cegado por la sangre, mata por equivocación (NÚÑEZ DE ORIA (1581) 142-143):

<i>Obcaecatus atrox Athleta a sanguine fuso.</i>	560
<i>Nunc hac, nunc illac uastis clamoribus, ense</i>	
<i>Euibrat, ignarus partis qua littoris amens</i>	
<i>Debacchabatur. Tandem ad lethale duellum</i>	
<i>Athletae, et Rinaldi etiam, qui ingente tumultu</i>	
<i>Aetera replebant, uenit properanter, et hostem</i>	565
<i>Se tenuisse ratus, tanto ferit efferus ictu</i>	
<i>Vicinum socium, scapulas super, usque profundam</i>	
<i>Membranam ut uulnus penetrarit. Tusse cruorem</i>	
<i>Paganus iactans dat campo, horrente ruinam</i>	
<i>Cum strepitu, extremam. Nouit ferisse sodalem</i>	570
<i>Ipsae Athletae suum, magnosque ex pectore questus</i>	
<i>Edit, se et contra ferrum conuerture uellet,</i>	
<i>Ni Rinaldus eum cohiberet, [...]</i>	

²⁶ Las traducciones de los *Lyrae Heroycae libri* son propias y forman parte de la edición de la obra completa que estamos llevando a cabo bajo la dirección de los profesores Maestre Maestre y Díaz Gito. El texto latino procede del ejemplar de la BNE con signatura R/15286, que ha sido cotejado con el resto de ejemplares localizados del poema.

El atroz guerrero queda cegado por la sangre derramada. Blande su espada entre enormes alaridos, ora por aquí, ora por allá, fuera de sí, sin saber por qué parte de la playa vagaba enloquecido. Finalmente se dirige con presteza hacia el duelo a muerte entre el otro guerrero y Reinaldos, que colmaban el cielo con un enorme estruendo, y, creyendo que había alcanzado a su enemigo, enfurecido, cuando está próximo a su compañero, lo hiere por encima de los hombros, con un golpe tan grande, que la herida penetró hasta la capa más profunda de la piel. El pagano, tosiendo sangre, cayó desplomado a la tierra, provocando un horrible estrépito. El propio guerrero se percató de que había herido a su compañero y profirió grandes quejidos desde su pecho, y quería dirigir la espada contra sí mismo, de no ser porque Reinaldos se lo impidió, [...]

Observamos que, por el motivo genealógico aducido anteriormente, es Reinaldos quien protagoniza esta escena, en lugar de Orlando. Además, el paladín no se enfrenta a los gigantes en solitario, sino auxiliado por sus compañeros. Tampoco menciona la abadía, ni el sueño del gigante, entre otros detalles.

Pero, si bien los otros gigantes presentan otros nombres (Hersífilo, Sorgán u Onisco), el piadoso Reinaldos perdona la vida al gigante Morganor, llamado así en un claro guiño al Morgante pulciano. Como en el poema italiano, el afable gigante desea convertirse al cristianismo y, después de su bautismo, se unirá en adelante a los héroes protagonistas, como uno más de los cristianos. El parlamento del paladín se asemeja considerablemente al del poema de Pulci (también en la traducción de Aunés):

*Lyrae Heroicae libri IV, 582-596*²⁷:

(...) “Vasto”, inquit, “corpore, maior
Viribus atque animo, fere uir, maioribus ultro
Viribus hic cedas, ne pugnes numina contra,
Verus enim caelo Deus est, qui iudicat iras 585
Iniustas, punit praedones, conscius olim
Tantum scelerum, praesentibus, indeque poenis
Denique perpetuis, quibus eripere fidelem
Si Christi legem praeceptaque uera sequaris
Atque exempla eius, spretis fallacibus illis 590
Quae colis, idolis, si sunt simulacra uirorum
Prauorum, quorum manes inferna Sathanis

*Morgante, I, 44-45*²⁸:

44

Rispose Orlando: –Baron giusto e pio,
se questo buon voler terrai nel core,
l’anima tua arà quel vero Iddio
che ci può sol gradir d’eterno onore;
e s’ tu vorrai, sarai compagno mio
ed amerotti con perfetto amore;
gl’idoli vostri son bugiardi e vani,
e ’l vero Iddio è lo Dio de’ cristiani.

45

Venne questo Signor senza peccato
nella sua madre virgine pulzella.

²⁷ NÚÑEZ DE ORIA (1581)143-144.

²⁸ PUCCINI (1989) 15-16.

*Nigraque tecta colunt, ipsum cum corde secuti.
Nunc tibi praestet, aquis sacri baptismatis ultro
Diffundi, diuum sensent tua membra liquorem. 595
Sic, scelere ipse tuo mox, crede, lauaberis omni".*

*Se cognoscesti quel Signor beato
sanza 'l qual non risplende sole o stella,
aresti già Macon tuo rinnegato
e la sua fede iniqua, ingiusta e fella:
battézati al mio Iddio di buon talento.
Morgante gli rispose: — Io son contento.*

"Fiero muchacho", dice, "de cuerpo gigantesco, y de mayor fuerza y ánimo, has de rendirte aquí a fuerzas aún mayores, para no enfrentarte contra la divinidad, pues el verdadero Dios está en el cielo, el que juzga la cólera injusta y castiga a los ladrones. Testigo de tan grandes crímenes en otro tiempo, finalmente castigará a los actuales a penas perpetuas, de las que podrás librarte si sigues fiel la ley de Cristo y los preceptos verdaderos, así como sus ejemplos, despreciando aquellos falaces ídolos a los que rindes culto, ya que son invenciones de hombres malvados, cuyos manes habitan en las infernales y oscuras moradas de Satán, siguiendo a este mismo con el corazón. Ahora te urge ser rociado con las aguas del sacramento del bautismo, que tus miembros sientan el agua divina. Así, créeme, al punto quedarás limpio de todo crimen".

Aunés dilata un poco más estas dos octavas, insistiendo más en el deber de Morgante de abandonar sus antiguos ídolos y abrazar la nueva fe profesando su amor a Cristo, fruto de la Virgen María:

—¡O, varón justo y sabio! —dixo Roldán—. Si esta voluntad que tienes continuamente guardares en tu corazón, tu ánima gozará de la vista de aquel verdadero Dios que solo te puede dar galardón y gloria, e otro ninguno no sino Este a quien servir desseas. Por otra parte, si bien te pluguiere, ganarás en mí un compañero, que mientras tú quisieres jamás de tu compañía será apartado, pero mira que te as de apartar no solo del pensamiento, mas de toda obra de la vanidad de tus ídolos y de la falsedad de la seta en la que bivías. Y de todo tu corazón creer y amar Aquel que sin pecado quiso nacer del vientre virginal de la Virgen sin manzilla Santa María, Nuestra Señora. Así que, mi buen amigo y verdadero hermano, déveste bautizar y servir aquel Señor que sin su voluntad no luzo Sol, Luna, ni estrellas en el cielo.

—Eso haré yo de buena voluntad —dixo Morgante— (HARO (2010) 21).

En ambos poemas y en la adaptación castellana, el paladín insiste al gigante para que abandone sus ídolos, empleando, además, esta misma palabra, al tiempo que le insta a creer en la fe verdadera, a saber, en Cristo nacido de la Virgen pura. Núñez de Oria interrumpe aquí el canto cuarto, por la advertencia de un muchacho de la inminente llegada de la malvada Urgana si no abandonaban el encantado bosque en el que se encontraban.

Ya en el libro siguiente, el poeta toledano amplía considerablemente este discurso evangelizador con motivo del bautismo de Morganor, puesto en boca

de Reinaldos, más propio de un sacerdote que de un paladín. De hecho, es él mismo quien oficia este sacramento, en lugar del abad del poema pulciano (NÚÑEZ DE ORIA (1581) 149-150); PUCCINI (1989) 19-20; HARO (2010) 22)²⁹. Nuestro humanista omite, asimismo, la ambigua comparación de Morgantor con San Pablo, obrada por Pulci (PUCCINI (1989) 19-20; HARO (2010) 22).

En el poema de Pulci, de camino a la abadía, Morgante y Orlando abordan cuestiones de la fe cristiana como el castigo o el perdón de Dios (PUCCINI (1989) 17-19). Cauteloso ante una posible blasfemia de Pulci, Aunés resume esta parte, afirmando que “muchas comparaciones y exemplos teológicos le truxo Roldán para más estruirlo a la fe. Los cuales por conformarnos con el uso, qu’es no dar lugar a la prolixidad, dexaremos de contar” (HARO (2010) 21).

Así pues, Núñez de Oria se distancia en este punto de sus modelos, en su preocupación por adoctrinar al lector. Asimismo, la insistencia de la creencia en Cristo como hijo de Dios único y trino responde a la misma necesidad de los libros de caballerías castellanos de difundir los fundamentos de la fe católica en un momento en el que la herejía cuestiona sus principales dogmas (NÚÑEZ DE ORIA (1581) 149-150):

<i>Aurora interea noctis tenebrosa fugante</i>	5
<i>Tempora ab Oceano, medio surrexit eorum</i>	
<i>Filius Ammonis maior, conuersus et ora</i>	
<i>Ad paganum auido has diffundit pectore uoces:</i>	
<i>“Vt pater omnipotens caelos, et cuncta creauit,</i>	
<i>Adamumque etiam, de costa et pectoris Euam</i>	10
<i>Vxorem, nostros charos primosque parentes,</i>	
<i>Deliciarum illos posuit florente uireto;</i>	
<i>Hoc erat arboribus, foetu et spectabile cuncto,</i>	
<i>Sed praecepit eis ne uitae ex arbore malum</i>	
<i>Gustarent; qui decepti sermone dolosi</i>	15
<i>Serpentis, summi spreuerunt iussa Tonantis.</i>	
[...]	
<i>Sunt etenim tres personae substantiaque una</i>	
<i>Simplex omnipotens, quae regnat et imperat omni</i>	

²⁹ En la tradición literaria hispana, Reinaldos aún a un carácter heroico al tiempo que evangelizador. En palabras de SÁNCHEZ ESPINOSA ((2017) 88), “además de su arrojo y su destreza en el combate, los pone al servicio de la fe cristiana, de la defensa de su religión, de su señor y, además, con un carácter evangelizador que incluye el bautismo de paganos”.

*Tempore; qui iudex ueniet post saecula, flammis
Assumpta, ut tumultus surgentes iudicet omnes,
Cuique suum iuxta meritum dare praemia digna, 40
Pro scelere atque ignes, quare hoc fortissime numen
Te fateare decet", [...]*

Cuando la Aurora disipaba desde el Océano las tinieblas de la noche, en medio de estos se levantó el hijo mayor de Amón, y dirigiendo su mirada al pagano pronuncia estas palabras con el ánimo entusiasmado:

"Cuando el padre omnipotente creó los cielos y todas las cosas, creó también a Adán, y de una costilla de su pecho a su mujer, Eva, nuestros queridos y primeros antepasados, a los que puso en el florido jardín de las delicias; este era espectacular, lleno de árboles y plantas, pero ordenó que no probasen la manzana del árbol de la vida; estos, seducidos por las palabras de una engañosa serpiente, despreciaron las órdenes del sumo Tonante. [...]. Son, por tanto, tres personas y una sola sustancia simple, que reina y gobierna omnipotente en todo momento; que como juez vendrá al final de los tiempos, sumidos en llamas, levantando a todos de sus tumbos para juzgarlos y dar a cada uno las recompensas dignas de sus méritos, también las llamas por sus pecados, por lo que, armándote de valor, debes confesarte a esta divinidad, [...]".

Después de identificarse y reconocer sus pecados pasados, el gigante desea recibir el bautismo y Reinaldos se lo concede, respetando su nombre anterior. De nuevo Núñez de Oria se exhibe en mostrar el deseo de conversión del gigante (NÚÑEZ DE ORIA (1581) 152)³⁰:

*[...] Sed me nunc ablue, quaeso,
Fontis aquis sacri, si tota mente fidelis
Opto Deo fieri, Christi et parere deinceps
Praeceptis; quibus ignarum me sponte paratum 85
Instrue; deinde tamen nomen patriamque docere
Digneris, liceat uictorem agnoscere tantum".
Albani montis dominus tunc nomine coram
Omnibus audito, summo genitore uocato,
Natoque, et sacro afflatu, baptismatis illum
Consecrauit aquis, Morganor, nomen eidem 90*

³⁰ Este es uno de los pocos momentos en los que la voz del propio Núñez de Oria se proyecta en el poema, junto con el proemio y las alegorías que preceden a cada libro, pues en el resto de la obra, a diferencia de su modelo vernáculo principal, el *Orlando Furioso*, el humanista adopta una postura más pasiva, propia del poeta clásico, limitándose a transmitir lo que le inspira la Musa.

Pero ahora lávame, por favor, con las aguas de una pila consagrada, pues deseo con toda mi alma ser fiel a Dios y obedecer en adelante los preceptos de Cristo; instrúyeme en ellos, pues los ignoro y de buena gana estoy dispuesto; luego, sin embargo, me gustaría que desvelaras tu nombre y tu patria, para poder conocer a tan gran vencedor”. Entonces, el señor de Montalbán, después que dejó oír su nombre delante de todos, invoca al Padre Supremo, al Hijo y al Espíritu Santo y lo consagró con aguas bautismales, poniéndole el mismo nombre de antes, Morganor.

El pasaje de los gigantes culmina con esta única pero significativa intervención del jayán. Esta digresión permite a Núñez de Oria enlazar el episodio catabásico de Reinaldos (NÚÑEZ DE ORIA (1581) 23-132) con el siguiente vaticinio genealógico, pues entre los prisioneros que acababan de rescatar de los gigantes se encuentra Filena, princesa de Sidón y futura esposa de Ricardo, de cuyo enlace nacerá el linaje de los Guzmán (NÚÑEZ DE ORIA (1581) 163-168).

Al mismo tiempo, este pasaje está conectado con la siguiente escena protagonizada por Reinaldos, en tierras de la maga Urgana (NÚÑEZ DE ORIA (1581) 232-254), pues Morganor, como anterior auriga de la pérfida Urgana, logrará rescatar a los héroes atrapados en los dominios de esta maga, gracias a que los caballos voladores de ella aún le obedecían (NÚÑEZ DE ORIA (1581) 248-250).

4. Conclusión

Tras lo expuesto en este trabajo, podemos afirmar que, entre las obras vernáculas que han influido en los *Lyrae Heroicae libri* de Francisco Núñez de Oria (y aunque a gran distancia del modelo principal del poema, el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto), se encuentra el poema épico-satírico *Morgante* del italiano Luigi Pulci.

Jerónimo de Aunés, autor de la primera adaptación del *Morgante* al castellano, leyó con cautela los versos de este polémico autor, que incluso había sido acusado de herejía, al tiempo que, conforme a las exigencias del conservador lector español del quinientos, restauró los presupuestos ideológicos de la literatura caballeresca del poema que habían sido cuestionados o subvertidos por la intención satírica de Pulci. Tanto es así que la prosificación de Aunés bien podría contarse como una obra más dentro del *corpus* de literatura caballeresca hispana.

Núñez de Oria toma el pasaje pulciano de la conversión de *Morgante* para los *Lyrae Heroicae libri* como parte de su programa alegórico y

evangelizador, desprovisto de toda carga satírica³¹. Si bien no es posible dilucidar, ante la falta de evidencias sólidas que lo demuestren, si Núñez de Oria llegó a conocer la traducción de Aunés³², no obstante, en cualquier caso, la lectura que el poeta toledano hace del *Morgante* se adscribe a la tradición pulciana castellana surgida a raíz de la versión del valenciano Jerónimo de Aunés, pues adopta este pasaje exclusivamente a nivel narrativo, pero no ideológico, desprovisto de toda carga satírica.

No encontramos, por ende, ni un atisbo de parodia, ironía o burla entre los versos de Núñez de Oria, ya que estos no tienen cabida en un poema épico *stricto sensu* como los *Lyrae Heroicae libri*. El cultivado lector al que dirige el poema sin duda reconocerá a este personaje de gran éxito en la tradición caballeresca, como lo demuestra la existencia en España de un ciclo literario de tema carolingio consagrado a este gigante.

Asimismo, como ya hiciera con el modelo principal del poema, el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, Núñez de Oria adapta el episodio del italiano a su propio contenido y propósito. La conversión de Morganor enlaza con la de otros dos gigantes, sugiriendo así el progresivo triunfo del cristianismo, con cuya victoria culminará la epopeya. Este bautismo sirve, además, como excusa para introducir un dilatado *excursus* moral en boca de Reinaldos, siguiendo con el programa ejemplarizante que se propone en los *Lyrae Heroicae libri*.

³¹ Núñez de Oria coincide en este punto con la exacerbada religiosidad de la literatura caballeresca hispánica contemporánea. En esta misma línea, WHITENACK ((1988) 13) llama la atención sobre la abundante presencia del *topos* literario de la conversión al cristianismo en las novelas de caballerías españolas del quinientos. Sostiene, incluso, que se trata de una “conversión del género”.

³² Hacemos nuestras las palabras de MICÓ ((2002) 88), cuando afirma que “es sintomática la proliferación de imitaciones y adaptaciones del *Morgante* de Pulci o del *Orlando innamorato* de Boiardo en obras como, por poner uno de los muchos ejemplos posibles, el *Espejo de caballerías*”. Sobre esta obra remitimos de nuevo al estudio monográfico de GÓMEZ-MONTERO (1992).

5. Bibliografía

- BARBOLANI, C. (2004), “Ni “caballero sentado” ni “pastor”: sobre la traducción española del *Morgante*”: *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* LXXX (2004) 113-141.
- BARBOLANI, C. (2005), *Poemas caballerescos italianos*. Madrid, Síntesis.
- CARDUCCI, G. (1945), *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci. Discorsi letterari e storici* (vol. 7). Bologna, Zanichelli.
- CERVANTES, M. de (1998[1605]), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605). F. RICO (ed.). Barcelona, Crítica.
- CESERANI, R. (1959), “Un episodio cavalleresco dell’“Orlando” rifatto nel “Morgante” di Luigi Pulci”: *Italica* 36 (1959) 251-261.
- CHEVALIER, M. (1966), *L’Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l’influence du “Roland furieux”*. Burdeos, Féret & Fils.
- DE ROBERTIS, D. (1958), *Storia del Morgante*. Florencia, Le Monnier.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Seuil.
- GERNERT, F. (2007), “El *contrafactum* del credo en el *Morgante* de Pulci y en la traducción castellana de Jerónimo Aunés”: J. M. CACHO BLECUA (coord.) (2007), *De la literatura caballeresca al «Quijote»*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 201-232.
- GÓMEZ MONTERO, J. (1988), “Traducciones y mutaciones tipológicas en el género narrativo: la originalidad de las versiones castellanas del *Morgante* en prosa y del *Orlando Innamorato*”: D. KREMER (ed.) (1988), *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (vol. 6). Tréveris, Universidad de Tréveris, 362-376.
- GÓMEZ MONTERO, J. (1992), *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El «Espejo de cavallerías» (Deconstrucción textual y creación literaria)*. Tübinga, Max Niemeyer Verlag.
- GÓMEZ MONTERO, J. (1996), “El *Libro de Morgante* en el laberinto de la novela de cavallerías”: *Voz y Letra* 7 (1996) 29-59.
- GÓMEZ MONTERO, J.; KÖNIG, B. (2004), *Literatura caballeresca entre España e Italia (del “Orlando” al “Quijote”)*. Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR) / CERES de la Universidad de Kiel.
- GUERRIERO, E. (2015), “Il “Morgante” di Luigi Pulci nella traduzione valenzana di Jerónimo de Aunés: l’incontro picaresco tra Morgante e Margutte”: *Anuario de Estudios Filológicos* XXXVIII (2015) 109-121.

- HARO, M. (2010), *Jerónimo de Aunés. Morgante (Libro I)*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- LACHMANN, R. (1982), *Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. München, Fink.
- LÈBANO, E. A. (1970), "Note sulla religiosità del Pulci": *Forum Italicum* 4 (1970) 517-532.
- LÈBANO, E. A. (1974), "Luigi Pulci and Late Fifteenth-Century Humanism in Florence": *Renaissance Quarterly* 27 (1974) 489-498.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (2000), *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid, Ollero & Ramos.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (2004), "Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*": N. SALVADOR MIGUEL, S. LÓPEZ-RÍOS MORENO, E. BORREGO (eds.) (2004), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 235-258.
- MICÓ, J. M.^a (2002), "Verso y traducción en el Siglo de Oro": *Quaderns. Revista de traducció* 7 (2002) 83-94.
- NÚÑEZ DE ORIA, F. (1581), *Lyrae Heroicae*. Salamanca, Matías Gast.
- PATRUCCO, S. A. (1996), "Gigantes y caballeros en las páginas de la novela caballeresca española": *Hispanic Culture Review* 3 (1996) 12-17.
- PROYECTO BOSCÁN: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939) [en línea]. <http://www.ub.edu/boscan>.
- PUCCINI, D. (1989), "*Il Morgante*" di Luigi Pulci. Milán, Garzanti.
- PULCI, L. (1955 [1483]), *Morgante*. F. AGENO (ed.). Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore.
- PULCI, L. (1998 [1483]), *Morgante: The Epic Adventures of Orlando and His Giant Friend Morgante*. E. A. LÈBANO; J. TUSIANI (eds.). Bloomington, Indiana University Press.
- RUSSO, L. (1952), "La dissoluzione del mondo cavalleresco: «Il Morgante» di Luigi Pulci": *Belfagor* 7 (1952) 36-54.
- SÁNCHEZ ESPINOSA, R. (2017), *Edición y estudio de "Espejo de caballerías" (Toledo, Gaspar de Ávila, 1525)*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá (tesis doctoral).
- STEMPEL, W.-D. (1983), "Intertextualität und Rezeption": W. SCHMIDT; W.-D. STEMPEL (eds.) (1983), *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Viena, Wiener Slawistischer Almanach, 85-109.

- VALLESE, G. (1953), “Il “Morgante” e L’Antiumanesimo del Pulci”: *Italica* 30 (1953) 81-86.
- VILÀ, L. (2001), *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona (tesis doctoral).
- VILLORESI, M. (2000), *La letteratura cavalleresca*. Roma, Carrocci.
- WHITENACK, J. A. (1988), “Conversion to Christianity in the Spanish Romance of Chivalry, 1490-1524”: *Journal of Hispanic Philology* 13 (1988) 13-39.

Resumo: Para o presente trabalho, resgatamos a epopeia neolatina intitulada *Lyrae Heroycae libri quatuordecim* (Salamanca, Matías Gast, 1581) do humanista espanhol Francisco Núñez de Oria. Este poema épico, tão pouco conhecido quanto o seu autor, combina duas tradições antagónicas *a priori*: o cânone épico clássico e a nova matéria cavaleiresca. Partindo da premissa de que *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto é a principal fonte vernacular da obra, propomos-nos analisar a influência de uma das fontes vernáculas secundárias que fundamentam este poema monumental: *Morgante* de Luigi Pulci.

Palavras-chave: Francisco Núñez de Oria; *Lyrae Heroycae libri quatuordecim*; *Morgante*; Luigi Pulci; épica neolatina; épica quinhentista.

Resumen: Para el presente trabajo, rescatamos la epopeya neolatina titulada *Lyrae Heroycae libri quatuordecim* (Salamanca, Matías Gast, 1581) del humanista español Francisco Núñez de Oria. Este poema épico, tan poco conocido como su autor, conjuga dos tradiciones *a priori* antagónicas: el canon épico clásico y la novedosa materia caballeresca. Partiendo de la premisa de que el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto es la fuente vernácula principal de la obra, nos proponemos analizar el influjo de una de las fuentes vernáculas secundarias que subyacen en este monumental poema: el *Morgante* de Luigi Pulci.

Palabras clave: Francisco Núñez de Oria; *Lyrae Heroycae libri quatuordecim*; *Morgante*; Luigi Pulci; épica neolatina; épica quinientista.

Resumé : Dans cet article, nous cherchons à sauver de l'oubli l'épopée néo-latine *Lyrae Heroycae libri quatuordecim* (Salamanque, Matías Gast, 1581) de l'humaniste espagnol Francisco Núñez de Oria. Ce poème épique, aussi peu connu que son auteur, combine deux traditions *a priori* antagonistes : le canon épique classique et le sujet nouveau de la chevalerie. Partant du principe qu'*Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto est la principale source vernaculaire de l'oeuvre, nous proposons d'analyser l'influence d'une des sources vernaculaires secondaires qui fondent ce poème monumental : *Morgante* de Luigi Pulci.

Mots-clés : Francisco Núñez de Oria ; *Lyrae Heroycae libri quatuordecim* ; *Morgante* ; Luigi Pulci ; épique néolatine ; épique du XVIème siècle.

Mitología clásica y paisajismo cubano en el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa

Classical mythology and Cuban landscape in Silvestre de Balboa's *Espejo de paciencia*

LUIS POMER MONFERRER¹ (*Universitat de València — España*)

Abstract: In this article, the classical references present in Silvestre de Balboa's *Espejo de paciencia*, a late product of Renaissance epic combined with Baroque elements, published in 1608 and considered the founding text of Cuban literature, are analysed. Classical Greco-Roman mythology of European tradition is intermingled with Cuban landscape elements in this work dedicated to a contemporary event: the kidnapping of Bishop Altamirano. The end of the first of the poem's two cantos represents the highpoint of this dislocation of mythological beings from the Greek forests to Cuban geography.

Keywords: classical mythology; epic poetry; *siglo de oro*; Cuban literature.

Espejo de paciencia, poema datado en 1608, es considerado la pieza literaria más antigua de Cuba, y su autor, Silvestre de Balboa Troya y Quesada, el fundador de la literatura cubana². El poema fue conocido y mencionado en 1837 por José Antonio Echevarría, el cual, cuando fue exiliado por sus ideas abolicionistas, se llevó con él una copia del mismo y de la *Historia de la Isla y Catedral de Cuba* de Morell de Santa Cruz en que estaba inserto³. A su muerte

Texto recibido el 16.05.2022 y aceptado para publicación el 13.10.2022.

¹ luis.pomer@uv.es.

² Nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1563, y pasó a Cuba entre 1593 y 1603. Se casó, alrededor de 1604, con la criolla Catalina de la Coba, con la que tuvo siete hijos. Murió antes de 1644 en Puerto Príncipe (actualmente Camagüey).

³ Esta *Historia*, acabada en 1760, es la obra más importante del primer obispo nativo de Cuba, quien en su tarea anterior al obispado como deán de la catedral de Santiago de Cuba, entre 1718 y 1729, recuperó y transcribió multitud de manuscritos abandonados y mal clasificados del archivo episcopal. El *Espejo de Paciencia* está incluido en el cap. 15 del artículo V del libro II de los tres que consta, dedicado al Maestro Fray Juan de las Cabezas Altamirano, "quinto de este nombre, y décimo-tercero obispo de Cuba": MORELL DE SANTA CRUZ (2005) 324.

la recibió su amigo Néstor Ponce de León, gracias a lo cual pudo ser publicado por primera vez en 1927, ya que el documento original se perdió⁴.

La estructura de la obra es la siguiente: título, dedicatoria, proemio al lector, carta-dedicatoria al obispo Fray Juan de las Cabezas Altamirano, seis sonetos de presentación de la obra de personas principales de Puerto Príncipe⁵, dos cantos en octavas reales de 560 y 654 versos, precedidos del argu-

⁴ A la muerte de su padre, Julio Ponce de León cedió el manuscrito al historiador Francisco Paula Coronado, que publicó la *Historia de la Isla y Catedral de Cuba* con el *Espejo de paciencia*: MORELL DE SANTA CRUZ (1929), dos años después de ser editado en solitario el poema en la *Bibliografía cubana de los siglos XVII y XVIII*: TRELLES (1927) 373-404. Siguieron las ediciones de Felipe Pichardo, BALBOA (1941), que incluye el primer estudio literario de las fuentes y aporta pruebas documentales sobre la existencia de Balboa, que llegó a ser puesta en duda. Cintio Vitier, BALBOA (1962), estableció el texto considerado “canónico”. Lázaro Santana, BALBOA (1988), fue el primero en editarlo en Canarias. También recoge el texto, dentro de la *Historia de la isla y catedral de Cuba*, la ed. de la Biblioteca de Clásicos Cubanos de las obras de MORELL DE SANTA CRUZ (2005) 334-369. El texto de Vitier es seguido en las dos ediciones publicadas con motivo del 400 aniversario de la composición: Enrique Sainz, BALBOA (2008), ha actualizado la escritura en páginas alternas con la lectura del manuscrito de 1838; y CRUZ-TAURA incluye una edición crítica como segunda parte de su libro (2009) 125-207, cuya primera parte lleva por título “*Espejo de paciencia* y Silvestre de Balboa en la historia de Cuba” (2009) 11-123, y la tercera es una selección documental (2009) 209-262. Sigo la edición más reciente, de Raúl Marrero-Fente, de Cátedra, BALBOA (2010), que pese al grave defecto de no numerar los versos es más fiable que la de Graciella Cruz-Tauro, que contiene conjeturas novedosas y poco fiables. ZINNI (2011), en su reseña a estas dos ediciones, destaca el carácter filológico de la primera e histórico de la segunda, lo que las hace complementarias. En la introducción, Raúl Marrero-Fente, BALBOA (2010) 11-67, hace un estudio del poeta, 11-15, de la crítica, 16-37, y de la obra, 37-67, que procede en gran manera de diversos capítulos de un estudio anterior: MARRERO-FENTE (2002). Cito este último trabajo cuando ambas referencias bibliográficas coinciden.

⁵ Estos sonetos panegíricos que suelen preceder a muchos poemas épicos del s. XVII son un convencionalismo literario: SCHULMAN (1988) 396. En su edición, Felipe Pichardo documentó la existencia de sus autores: BALBOA (1941). Se trata del Capitán Pedro de la Torre Sifontes, vecino de esta villa; el alférez Cristóbal de la Coba Machicao, regidor de esta villa, que era el hermano de Catalina de la Coba Machuca, la mujer de Balboa, por lo que CRUZ-TAURA (2009) 145 corrige el apellido por Machuca, al pensar que se trata de un error de Morell de Santa Cruz o José Antonio Echevarría, pues el manuscrito no es dudoso; Bartolomé Sánchez, alcalde ordinario de esta villa; Juan Rodríguez de Sifuentes, regidor en esta villa; Antonio Hernández, el viejo, natural de Canarias; y el alférez Lorenzo Laso de la Vega y Cerda. ROVIRA (2000) 39 no descarta la posibilidad de que los sonetos sean

mento, y como conclusión un motete octosilábico de 45 versos que canta las hazañas del capitán Ramos y los habitantes de Bayamo⁶. El canto I, más rico en alusiones mitológicas, narra el secuestro que el capitán francés Gilberto Girón llevó a cabo en Yara del obispo mencionado, que es liberado a cambio de cueros y dinero de las gentes de Bayamo. El segundo incluye la venganza de los habitantes, encabezados por el capitán Ramos, que culmina con la decapitación de Gilberto Girón a manos del negro Salvador: este episodio tiene lugar en la playa de Manzanillo, en la que desembarca Girón.

Ha sido calificado como extraño y excéntrico y se ha subrayado su escasa calidad poética⁷, si bien “encierra un poder de seducción que se oculta tras los altibajos de su expresión”: CASTRO MORALES (1988) 732. También es discutido su carácter de obra pionera de la literatura cubana puesto en relieve por diversos autores a partir de su redescubrimiento en 1838⁸.

obra del propio Silvestre de Balboa. Esta cuestión ha sido ampliamente debatida: en su edición, Enrique Sainz, BALBOA (2008) 12-13, no considera imposible que un grupo de autores de un pequeño círculo literario fuera capaz de escribir tales sonetos, pese a la escasa educación y condiciones materiales de las villas cubanas de principios del s. XVII, puesto que sus cargos les obligaban a redactar documentos.

⁶ *Espejo de paciencia* cumple con los preliminares habituales de los poemas épicos de esta época definidos en la obra pionera de PIERCE (1961) 228-229: solemne dedicatoria, prólogo, sonetos y otras composiciones y, en ocasiones, “argumentos” o sumarios, todo ello aderezado con énfasis retórico, hiperbólico y panegírico.

⁷ GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (1987) 571 destaca que su fama es debida más a su carácter de obra pionera que a su valor intrínseco, calificándola de “producto marginal y tardío de la épica renacentista, vástago distante del *Orlando furioso*”. BECCO (1990) 145, en su manual de poesía colonial hispanoamericana, habla de “cierta ingenuidad estrófica con marcado criollismo buscando los rasgos coloniales de la época... donde no se destaca la creatividad poética y reduce su pintura a la realidad aportando la presencia de un primitivo color local”.

⁸ Se ha llegado a sospechar que algunos elementos del poema, como el discurso antiesclavista en una sociedad fuertemente racista, sean una falsificación de uno de los que preconizaban este carácter pionero, José Antonio Echevarría, que formaba parte de un grupo revolucionario del s. XIX, para conseguir una obra fundacional de la literatura cubana acorde con sus ideas: CASTRO MORALES (1988) 741. También en este sentido es criticado por GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (1987) 578-579: “su autor es canario, no cubano; se trata de un poema culto, no popular; en él los personajes manifiestan un españolismo militante”. Lo considera, en cambio, un texto fundacional de Cuba CATOIRA (2007) 105: “Balboa se apropia del discurso barroco para crear un poema que, aunque ingenuo y simplista en apariencia, construye una base ideológica criolla que subvierte el discurso imperialista español”.

La formación canaria del autor explica el conocimiento que manifiesta de la cultura grecorromana, en especial de la mitología. La única mención explícita a un autor clásico se encuentra al inicio, cuando se dirige al lector⁹: “Fingí, imitando a Horacio, que los dioses marineros vinieron a la nave de Gilberto a favorecer al Obispo”¹⁰. Resulta un tanto sorprendente que una obra de carácter épico tenga como modelo un autor que, en su preceptiva poética, manifiesta su animadversión por los temas grandilocuentes¹¹. La profusa presencia mitológica en Balboa no cuadra con el poeta venusino, que utiliza en sus *Sátiras* el mito como elemento paródico¹²; en las *Odas*, sin embargo, hay un doble uso, como argumento del poema o como mero ejemplo¹³: nunca es gratuito y guarda siempre alguna relación con el tema del poema¹⁴.

Balboa justifica el empleo de la mitología pagana por su subordinación a la religión cristiana¹⁵: “para que entiendan los temerosos de Dios que hasta los brutos animales sienten las injurias que se hacen a sus ungidos, y que ellos imitando a su Maestro, Cristo, aunque se puedan vengar, no lo hacen; antes sí ruegan a Dios por sus enemigos”¹⁶.

⁹ Todas las referencias a la carta al lector: BALBOA (2010) 81. En el resto de citas sigo la numeración de los versos (también en los sonetos introductorios).

¹⁰ CRUZ-TAURA (2009) 35 califica esta mención “la señal que inaugura un derroche de referencias clásicas e imitaciones de los modelos renacentistas”.

¹¹ Vid. SANTANA (1997) 376, quien en un trabajo anterior analiza los paralelismos entre Horacio y Silvestre de Balboa, y considera la principal influencia de Horacio en Balboa el llamado *lucidus ordo* que proclama el poeta (HOR. *Ars* 41), definido como “la estructura simétrica y equilibrada de las partes del poema”: SANTANA (1993) 1024. Sobre esta característica de la lírica horaciana, vid. MINARINI (1989), y sobre la estructura de las *Odas*: RAMÍREZ DE VERGER (2008) 52-55. SALAS (2021) 392-394 considera que la influencia de Horacio reside básicamente en la preceptiva del *Ars poetica*, y analiza los pasajes del *Espejo de paciencia* donde cree percibirla.

¹² Sobre el uso de la mitología en las *Sátiras* de Horacio, vid. ROMANO (1996).

¹³ Vid. CRISTÓBAL (2018) 37.

¹⁴ Vid. HERRERA (1998) 84. Sobre el mito en las *Odas*: MARACHE (1956).

¹⁵ Vid. MARRERO-FENTE (2003) 315. Esta subordinación de la maquinaria mitológica pagana a las necesidades de la épica cristiana sigue los preceptos de Torcuato Tasso: MARRERO-FENTE (2002) 216.

¹⁶ Según Raúl Marrero-Fente “Balboa sigue la tradición de poemas épico-religiosos dedicados al modelo del héroe cristiano”: BALBOA (2010) 38.

En la misma presentación ya hay una referencia a las “ninfas de los montes, fuentes y ríos”, que junto con los vecinos de Bayamo reciben al obispo jubilosamente cuando es liberado. Nos recuerda al mito de Orfeo el hecho de que compartan la alegría con que toda la isla recibe la vuelta de Gilberto Girón “no solo los hombres racionales, pero aún hasta los animales brutos y cosas insensibles”. Las ninfas son las deidades clásicas más mencionadas, por tratarse de los seres mitológicos que habitan en estos elementos naturales, si bien el paisaje clásico donde habitaban se traslada de Grecia a Cuba, en una “transcultura cultural y literaria” que invade todo el poema¹⁷.

Cinco de los seis sonetos laudatorios que preceden a la obra tienen referencias mitológicas. En el primero el capitán Pedro de la Torre Sifontes hace un símil del “buen Balboa” (v. 12) con la divinidad romana que preside los bosques, favorecido además por la semejanza con el nombre del poeta: “Habéis echado el sello a vuestra ciencia / con tal sublime obra, buen Silvano” (vv. 1-2).

En el segundo el Alférez Cristóbal de la Coba Machicao/Machuca habla de la inspiración artística con dos referencias míticas, la primera a la sede de las musas, el Helicón: “Baja del alto alcázar de Elicona” (v. 9)¹⁸. Y el terceto final a la corona de laural que premia la inspiración de los poetas: “Y ceñirán tus sienes la Corona / del lauro bello sin sazón cogido, / que te ofrece tu madre Gran Canaria” (vv. 12-14).

El cuarto soneto, del Regidor Juan Rodríguez de Cifuentes, comienza así: “Las siete fortunadas islas bellas / donde Marte y Amor tienen su asiento” (vv. 1-3)¹⁹. Aunque “Amor” personificado siempre hace referencia a Cupido,

¹⁷ Vid. CATOIRA (2007) 104.

¹⁸ CRUZ-TAURA (2009) 145 identifica “Elicona”, de manera nada fiable, con una fortaleza de la siciliana Mesina.

¹⁹ “Afortunadas” en CRUZ-TAURA (2009) 147. No parece acertada la explicación de Enrique Sainz, BALBOA (2008) 115, que piensa que son las islas que conformaban la Grecia clásica. Se trata sin duda de las Canarias, lugar recurrente en estos sonetos por la procedencia del homenajeado. Recordemos el título del poema de Antonio de Viana que puede tratarse de una de las fuentes de Balboa: *Antigüedades de la Islas Afortunadas*. El término Μακάρων νήσοι, que ha dado lugar a esta denominación, es el de la Macaronesia, conjunto de islas que incluye, además de las Canarias, las Azores, Madeira, Cabo Verde y las Islas Salvajes. Para los griegos estas islas “paradisíacas”, que se equiparan con el “Edén”, y cuyo número es variable según las fuentes, estaban situadas en el Atlántico, en el extremo del mundo occidental: las describe Hesíodo y son retomadas y reelaboradas, entre otros, por Píndaro y Platón. Sobre su

aquí se refiere a la diosa del amor, Venus, ya que ella y el dios de la guerra solían citarse conjuntamente por su relación amorosa²⁰.

Al principio del quinto soneto Alonso Hernández, “viejo natural de Canarias”, conjuga el paisaje de su tierra natal y la de Balboa con el mundo mítico: “Hermosas ninfas que en la fértil Moya, / donde Flora le dio nombre a su estancia” (vv. 1-2)²¹. En la segunda mitad hay diversas referencias clásicas, como la expresión “aquí fue Troya”, procedente de la *Eneida* (3. 11): *ubi Troia fuit*, y presente, por ejemplo, en *El Quijote*²². O un juego de palabras entre el apellido del autor y la corona de guirnaldas hecha con hojas de laurel por Apolo, “aquel que de Dafne ya carece”, en recuerdo de su amor perdido, que ciñe la cabeza de los poetas triunfadores:

*y pudiera el autor sin arrogancia
decir por lo pasado —aquí fue Troya.*

*De aquellas verdes hojas que en rehenes
cogió aquel que de Dafne ya carece,
componiendo guirnalda variada,*

ubicación, vid. GONZALVES (1989). Un estudio de las fuentes griegas sobre estas islas maravillosas con amplia bibliografía: SANTAMARÍA (2006). La denominación castellana procede de la de los romanos, *Fortunatae Insulae* (también se les llama *Fortunatarum Insulae*, “islas de los bienaventurados o afortunados”); esta es la descripción de Pomponio Mela (3. 102): *contra Fortunatae insulae abundant sua sponte genitis, et subinde aliis super alia innascentibus nihil sollicitos alunt, beatius quam aliae urbes excultae. una singulari duorum fontium ingenio maxime insignis: alterum qui gustavere risu solvuntur in mortem; ita adfectis remedium est ex altero bibere*. “Situadas enfrente, las islas Afortunadas abundan en plantas que se crían espontáneamente y con los frutos que nacen sin parar unos tras otros alimentan a sus despreocupados habitantes más felizmente que otras ciudades civilizadas. Una isla es muy célebre por la extraña naturaleza de dos fuentes: los que han probado el agua de la una acaban muriéndose por la risa que les provoca; mas para los afectados por este mal el remedio consiste en beber agua de la otra fuente”. Traducción de BEJARANO (1987) 111.

²⁰ CRUZ-TAURA (2009) 147 conjetura, con demasiada audacia como acostumbra, que ambos dioses aparecen aquí por su relación con la fundación de Roma: Marte por ser padre de Rómulo y Remo, y Venus por ser la madre de Eneas, de quien procede el linaje de los mellizos.

²¹ Moya es una población canaria.

²² “Aquí fue Troya” en la Segunda parte, cap. 66 y “allí había sido Troya” en Segunda parte, cap. 29.

*ceñiréis de Silvestre ambas las sienes;
pues con sus versos honra y engrandece
de vuestra amenidad la patria amada (vv. 7-14).*

Reproduzco los últimos diez versos del sexto soneto, del alférez Lorenzo Laso de la Vega y Cerda, lleno de referencias míticas y clásicas:

*si el dulce canto y música divina
de aquel que vio las infernales gentes,
las penas suspendió tan diferentes,
y movió a compasión a Proserpina;

con cuanta más razón, Isla dichosa,
estáis vos dando al orbe admiración
con este nuevo Homero y fértil yedra,

pues su dulzura os hace más famosa
que aquella a quien la lira de Anfión
hizo los muros de ladrillo y piedra (vv. 5-14).*

Se loa la habilidad del autor, llamado “nuevo Homero” y comparado con los dos personajes míticos que con su lira consiguieron conmovier hasta a los seres inanimados: Orfeo, que “vio las infernales gentes” y “movió a compasión a Proserpina”; y Anfión, cuya lira “hizo los muros de ladrillo y piedra”, pues los materiales de construcción le seguían y se colocaban en su lugar cuando construyó Tebas junto con su hermano Zeto.

El poema se inicia con una referencia al Paladión, estatua de Palas Atenea que aseguraba la integridad de la ciudad donde fuera guardada y objeto de culto, y que preservó a Troya hasta que fue sustraída por Diomedes y Ulises²³:

*Canten los unos el terror y espanto
que causó en Troya el Paladión preñado;
celebren otros la prisión y el llanto
de Angélica y el Orco enamorado (1-4)²⁴.*

²³ Tras los sonetos que ponen fin a la parte introductoria, sigo la numeración de los versos de las ediciones de Enrique Sainz, BALBOA (2008) 37-105, y CRUZ-TAURA (2009) 151-207: la primera de ellas incluye en su enumeración el motete final (pone fin al poema la última octava, que es posterior al motete), por lo que contiene un total de 1213 versos; la segunda no numera los versos del motete, por lo que los versos contados son 1176, y numera asimismo las 147 estrofas: 70 del canto I y 77 del II.

²⁴ La referencia a Angélica y el Orco enamorado tiene como fuente el poema de Luis Barahona de Soto *Las lágrimas de Angélica*, especie de continuación del *Orlando furioso* de

Era habitual en los siglos de oro llamar erróneamente al caballo de Troya “Paladión”, como hace ya en el s. XV Juan de Mena²⁵, y posteriormente Cervantes²⁶ o sor Juana Inés de la Cruz²⁷; y “Paladión preñado” como Balboa o “de armas preñado”, como Lope de Vega²⁸.

El primer verso de la quinta estrofa imita el *Arma virumque cano* del principio de la *Eneida*, como era frecuente en el inicio de los poemas épicos de estos

Ariosto. En el canto III de la obra del autor español se narra cómo Orco, monstruo antropomórfico y ciego, se enamora de Angélica: vid. ACEBRÓN (1996). Esta obra fue escrita en 1586, y constituye una de las diversas obras contemporáneas (unos años anteriores a la escritura del *Espejo de Paciencia*) que siguieron la tradición de la épica italiana de Ludovico Ariosto y Torcuato Tasso, y que bien pudieron haber inspirado a Silvestre de Balboa: SCHULMAN (1988) 395 y ARIAS (2010) 12 citan algunos de estos poemas, que se inscriben en una época de gran popularidad de este género, favorecida también por las traducciones de Homero, Virgilio, Ovidio y Lucano. Como dice Marrero-Fente en su introducción a la edición, el *Espejo de paciencia* “se inscribe dentro de la tendencia de la poesía épica que cultivó temas históricos y devotos”: BALBOA (2010) 37-38; en concreto en una tradición de poemas épicos breves, de dos a nueve cantos, de tema histórico profano, preferentemente contemporáneo: PIERCE (1961) 223. En el prólogo a la primera edición canaria, Lázaro Santana, BALBOA (1988) 18, explica que el canónigo Bartolomé Cairasco de Figueroa, que tenía una tertulia literaria en el jardín de su casa en las dos últimas décadas del s. XVI en Las Palmas, pudo ser quien puso en conocimiento de Silvestre de Balboa la obra de Barahona de Soto, puesto que mantenía con este una amistad epistolar. También pudo conocer las traducciones de Torcuato Tasso que llevó a cabo Cairasco. En la época final de la estancia de Balboa en Canarias se empapó de las fuentes que se observan en su obra, producto de “lecturas desordenadas, parciales y limitadas”: MARRERRO-FENTE (2003) 321.

²⁵ “E Capis, aquél que siempre temió / los daños ocultos del Paladión, / con el sacro vate de Laocoón, / aquél que los dragos de Palas ciñió” (*Laberinto de Fortuna* 86, vv. 4-8). Según alguna conjetura poco fiable Capis fue padre de Laocoonte, quien, como se sabe, advirtió inútilmente a los troyanos sobre el engaño del caballo: vid. GRIMAL (1982) 304.

²⁶ Don Quijote le dice a la Dueña Dolorida antes de montar en Clavileño: “Si mal no me acuerdo, yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya, que fue un caballo de madera que los griegos presentaron a la diosa Palas, el cual iba preñado de caballeros armados, que después fueron la total ruina de Troya” (Segunda Parte, cap. 41).

²⁷ “Disfrazado entró y mañoso, / mas ya que dentro se vio, / del Paladion salió, / de aquel disfraz engañoso” (*Dezimas: Alma, que al fin se rinde al amor resistido: es alegoría de la ruina de Troya*, vv. 11-14).

²⁸ “No estuvo más airado Agamenón en Troya / Al tiempo que, metiendo la tramoya / del gran Paladión, de armas preñado, / Echaron fuego a la ciudad de Eneas” (*Gatomaquia*, 2ª Silva).

años: “Las armas cantaré con que la ofensa” (33)²⁹. Los poetas épicos renacentistas comenzaban sus poemas con una fórmula de inicio o ritual introductorio llamado “delimitación monumental”³⁰, en la que anunciaban aquello que iban a “cantar”, “escribir”, “decir” o “celebrar”: “*Canten* los unos el terror y el espanto” (1), “*celebren* otros la prisión y el llanto” (3), “que yo en mis versos sólo escribo y canto” (5), “*he de cantar* si no es atrevimiento” (23), “De amor *diré* las grandes maravillas” (25), “serán adorno de mi débil *canto*” (30), “También *diré* el valor y la valentía” (41), “Gregorio Ramos es de quien *escribo*” (49). Balboa pone fin a su exordio mediante el tópico “ceder paso a lo nuevo” con que se inicia, por ejemplo, la tercera estrofa del canto I de *Os Lusíadas*³¹:

*Cesen en Dido, basten en Príamo
de sus ojos la líquida corriente,
que nuestra Troya es hoy Bayamo,
humeando a impulsos de traición ardiente* (57-60).

La temática antigua es la troyana de los dos poemas épicos más importantes de la Antigüedad, la *Eneida* y la *Iliada*, representados respectivamente por Dido y Príamo: el llanto motivado por sus desgracias, la primera por el abandono de Eneas y el segundo por la muerte de sus hijos, y en especial la

²⁹ El poema virgiliano es considerado, entre los tratadistas de los siglos de oro, el principal modelo para la epopeya, el género poético más prestigioso en esta época: vid. CACHO (2012) 5-6.

³⁰ Sobre este ritual introductorio en los poemas épicos renacentistas, vid., entre otros, el reciente trabajo de LARA (2021).

³¹ “Cessem do sábio Grego e do Troiano”. Según MARRERO-FENTE (2003) 320-321, el prólogo de Balboa es resultado retórico de la combinación, entre otros, del poema de Luis de Camoens, de la *Araucana* de Alonso de Ercilla y de las *Antigüedades de las Islas Afortunadas* (1604) de Antonio de Viana. Este último, conocido también como *Poema de Viana*, continúa la mitificación de la historia precolonial iniciada por Cairasco. El poema de Viana fue escrito probablemente entre 1595 y 1599 según RODRÍGUEZ PÉREZ (1992) 1112, y editado por primera vez en 1602, cuando Balboa ya se encontraba en Cuba, por lo que seguramente lo conocería por su estrecha relación con la élite cultural canaria. Sobre la proximidad de fechas con este poema y otros poemas épicos que pudieron influirle, vid. SALAS (2021) 390-391, que remite a la introducción de la edición de A. Aparicio: BALBOA (1970) 24-35. En el mismo artículo, SALAS (2021) 395 conjetura que la presencia virgiliana en el *Espejo de paciencia* puede deberse al conocimiento por parte de Silvestre de Balboa de las *Antigüedades de Viana*, obra fuertemente influenciada por la épica clásica.

de Héctor, se comparan, de manera ciertamente hiperbólica, con el lamento que merece el secuestro del obispo.

Sigue el entorno mitológico apropiado para la narración de los sucesos en la playa de Manzanilla (en realidad Manzanillo)³², donde hacía los preparativos para su asalto Gilberto Girón. Allí se encuentran dos de las famosas tres gracias (cárites para los griegos), Eufrosina (nombre normalmente transcrito como “Eufrosine”) y Aglaya (falta Talía), así como las musas de la poesía, Erato, y de la historia, Clío:

*Surgen aquestas naos a una playa
que tiene al Sur, llamada Manzanilla,
donde Eufrosina, Erato, Clío y Aglaya
algún tiempo tuvieron cetro y silla (73-76)*³³.

La enumeración de dioses clásicos o personajes míticos, incluso lugares, sirve simplemente para dar solemnidad al poema (Santana, 1993: 1026), que sigue el bucolismo virgiliano habitual de la épica contemporánea. Manzanillo se compara con Acaya, es decir, el nombre que los romanos dieron a la provincia de Grecia³⁴: “mientras duró este trato dio de Acaya / un mal olor que inficionó su orilla” (77-78).

Tanto Aglaya como otra musa, Calíope, son citadas en el canto segundo. El autor les pide inspiración para poder recrear la valentía del negro Silvestre, el verdugo de Gilberto Girón:

*¡Oh tú, divina diosa Calíope,
permite, y tú bella ninfa Aglaya,
que pueda dibujar la pluma mía
de este negro el valor y valentía! (941-944).*

³² No es esta la única ocasión en la que Balboa transforma el nombre de Manzanillo en Manzanilla simplemente para conseguir la rima: en este caso con “silla”, y más adelante con “orilla”: “que se embarcaron todos en la orilla / que forma en sus arenas Manzanilla” (367-368). CRUZ-TAURA (2009) 129 afirma que “hasta el siglo XVIII a veces aparece escrito ‘Manzanilla’”.

³³ Más adelante encontramos otra referencia a la musa inspiradora: “Ahora es tiempo que me vayas dando, / Musa, una vena muy copiosa y larga” (241-242). No es segura la influencia virgiliana en estas invocaciones a la musa, como sugiere SALAS (2021) 397-398.

³⁴ Aunque Acaya es una región del norte del Peloponeso, los romanos le dieron su nombre a la provincia que abarcaba, además de esta península, buena parte del territorio griego continental.

Así, recrea Balboa el entorno mitológico en la fecha en la que va a tener lugar el rapto del obispo³⁵:

*Estaba a esta sazón el buen Prelado
en esta ilustre villa generosa,
abundante de frutas y ganado,
por sus flores alegre y deleitosa.
Era en el mes de abril, cuando ya el prado
se esmalta con el lirio y con la rosa;
y están Favonio y Flora en su teatro,
año de mil y un seis con cero y cuatro (81-88).*

La referencia a Favonio y Flora se repite poco después:

*Salía ya Febo tras la bella aurora
dorando los hermosos capiteles;
y con dulce soplar Favonio y Flora,
daban la vida a rosas y claveles (145-148).*

La fuente de estas citas parece estar en las *Églogas* de Garcilaso de la Vega y en Luis Barahona de Soto³⁶. Ovidio narra la historia del rapto de Flora, a la que identifica con la ninfa griega Cloris³⁷, por el viento Céfiro, que se casó con ella y le concedió el don de reinar sobre las flores³⁸. Favonio es la adaptación romana del Céfiro, viento suave y favorable de poniente que anuncia la llegada de la primavera. Como se lee, en los versos precedentes se menciona a los dioses que

³⁵ Balboa sigue el recurso de la versificación perifrástica de las fechas que aparece también en otros poemas épicos contemporáneos: MARRERO-FENTE (2002) 59. La fecha exacta es el 29 de abril de 1604.

³⁶ Vid. ROVIRA (1999) 260-261, (2000) 38. Además del primer análisis de las fuentes literarias de Felipe Pichardo en la segunda edición de la obra, BALBOA (1941) 5-48, también han hecho otros estudios posteriores FERNÁNDEZ CARVAJAL (1959), VITIER (1988: 245-277) y GOERGEN (1993). Uno de los apartados de la introducción de la edición que utilizo, BALBOA (2010) 37-67, hace un completo estudio literario que procede de un trabajo anterior de MARRERO-FENTE (2002) 177-235.

³⁷ *Chloris eram quae Flora vocor* (Ov. *Fast.* 5. 195). Yo era Cloris, que ahora me llamo Flora. Traducción de SEGURA (1998) 177.

³⁸ Ov. *Fast.* 5. 183-378, esp. 201-212. Sobre este pasaje, vid. TOLA (2009). De su fama e importancia es buena muestra el famosísimo cuadro de Botticelli *El nacimiento de Venus*, en el que Céfiro transporta en sus brazos a Flora al tiempo que sopla a la diosa. Un estudio de las narraciones sobre Flora en las mitografías españolas de los siglos XVI y XVII: MATTZA (2015).

daban paso a la luz del día con sus carros: la bella Aurora y su hermano Helios, cuyos atributos son asumidos en la mitología romana por Febo Apolo.

La mayor “aglomeración” de referencias míticas la lleva a cabo Balboa al recrear todos los dioses y personajes marítimos, que llegan a la nave de Gilberto Girón³⁹:

*Luego por todo el reino de Neptuno
la fama publicó caso tan feo;
el cual con Tetis, Palemón, Portuno,
Glauco, Atamante, Doris y Nereo,
y las demás deidades de consuno,
Forco, Salacia, Brontes, y Proteo,
las focas y nereidas en concierto
llegaron a la nave de Gilberto (377-384)⁴⁰.*

Al final del canto primero (473-552) hay un saludo mitológico y de la naturaleza al obispo: toda una serie de seres fantásticos pertenecientes a la fauna mitológica grecorromana le ofrecen al obispo frutos, animales e instru-

³⁹ Estas deidades marinas “condolidas del obispo santo / le ofrecen su favor con mano armada” (385-386), lo que supone una nueva mezcla religiosa entre cristianismo y paganismo: vid. CATOIRA (2007) 104. Pero la cornucopia pagana siempre aparece subordinada al cristianismo, de ahí la repetición de escenas de ofrendas al obispo: MARRERO-FENTE (2002) 215.

⁴⁰ El dios del mar para los romanos, Neptuno, es acompañado por una serie de divinidades relacionadas con el mar. Tetis es la más conocida de las cincuenta nereidas hijas de Nereo y Dóride (o Doris) y madre de Aquiles. Palemón, llamado Melicertes en su infancia humana, fue convertido en dios marino al morir junto a su madre Ino, que pasó a llamarse como diosa Leucótea. El dios romano de los puertos Portuno fue asimilado a Palemón, de la misma manera que Ino-Leucótea a Mater Matuta entre los romanos. Hay dos divinidades marinas con el nombre de Glauco: un hijo de Sísifo, y un pescador que se convirtió en inmortal al comer una hierba, que tuvo unos célebres amores con Escila; este último es sin duda a quien se refiere Balboa. Atamante no tiene más relación con el mar que su hija Hele, según la tragedia perdida de Eurípides *Frixo*, la cual cayó al mar y se le dedicó el nombre del Helesponto (mar de Hele). Salacia es la divinidad romana del mar; en la ed. de CRUZ-TAURA (2009) 168: Salmacis, ninfa o náyade de las fuentes que se unió con Hermafrodito. Proteo es un dios marino que aparece en la *Odisea*: posee el don profético pero es reacio a ofrecerlo a los mortales, para lo cual suele metamorfosearse. No tiene relación con el mar Brontes, uno de los tres ciclopes de primera generación hijo de Urano y Gea. Forco es una divinidad marina de primera generación, hijo de Gea y de Ponto: en las ediciones de Sainz, BALBOA (2008) 57, y CRUZ-TAURA (2009) 168, aparece respectivamente con los nombres de Phero y Forcis, distintos nombres del mismo dios (esta última transcripción es la más correcta).

mentos musicales propios de la isla de Cuba, lo que constituye un ejemplo cuanto menos curioso de transposición geográfica y mítica⁴¹. La mayoría de los indigenismos nombrados por Balboa, sin embargo, no procedían de Cuba, sino de una lengua antillana basada en el taíno⁴². CATOIRA (2007) 104 habla de este episodio como el punto culminante de la “dinámica combinatoria” de las divinidades mitológicas clásicas con la exótica flora y fauna tropicales, mediante la “utilización de referencias al mundo clásico, pero sin desligarse nunca del entorno cubano”: ARIAS (2010) 16⁴³. Esta mezcla se produce de forma primaria y produce efectos barrocos y hasta cómicos.

Los semicapro (475), sátiros, faunos, silvanos (476)⁴⁴ “le ofrecen frutas con graciosos ritos, / guanábanas, gegiras y caimitos⁴⁵” (479-480). En la estrofa 61 se narran los presentes de las napeas, ninfas de los bosques:

*Vinieron de los pastos las napeas,
y al hombro trae cada una un pisitaco
y entre cada tres de ellas dos bateas*

⁴¹ SANTANA (1993) 1024 considera una novedad en la épica renacentista española esta fusión del modelo paisajístico clásico con la naturaleza insular americana.

⁴² Vid. LÓPEZ MORALES (1992) 537. El taíno era un pueblo aruaco (o “arahuaco”, como recoge el DRAE) que llegó a las Antillas procedente de América del Sur. En su estudio sobre el vocabulario indígena del poema, VALDÉS (1984) 14-15 considera que de los 33 indoamericanismos utilizados, 30 son de origen aruaco o caribe, junto a un tupi-guaranismo (tabaco) y dos nahuaismos (el nahua era la lengua del imperio azteca), aguacate y tomate. Considera su uso “históricamente justificable en el español hablado en la Cuba de comienzos del siglo XVII” (1984) 16. Sobre estos aruaquismos y su coincidencia con términos usados en Canarias, vid. ALFARO (2006).

⁴³ “Los lugares comunes fijados de forma estereotipada en la tradición literaria, con un riquísimo caudal de ejemplos tomados de la historia o del mito, se adaptan al marco natural propio y privilegiado del Caribe”: SANTANA (1997) 375. Sobre las continuas alusiones a la naturaleza en el poema, vid. GONZÁLEZ MARTÍNEZ (1998).

⁴⁴ Todos estos seres mitológicos están relacionados entre sí, pues el dios griego Pan, que es un “semicapro” porque sus miembros inferiores son los de un macho cabrío —Ovidio lo califica como *semicaper Pan* (*Met.* 14. 515)—, se identifica en Roma tanto con Fauno (ambos son dioses protectores de rebaños y pastores) como con Silvano, dios de los bosques como indica su nombre. Los faunos, además, son los equivalentes romanos de los sátiros griegos, y tanto unos como otros son mitad hombre mitad cabra.

⁴⁵ Sorprende la inclusión entre frutas tropicales como la guanábana y el caimito de una especie de cactus como la “jijira”, que es como transcribe CRUZ-TAURA (2009) 173 la deformación “gegira”.

*de flores olorosas de navaco.
De los prados que acercan las aldeas
vienen cargadas de mehi y tabaco,
mameyes, piñas, tunas y aguacates,
plátanos, y mamones y tomates*⁴⁶ (481-488).

Y en la 62 los frutos ofrecidos por amadriades y driades, ninfas de los árboles y bosques:

*Bajaron de los árboles en naguas
las bellas amadriades hermosas*⁴⁷,
*con frutas de siguapas y macaguas
y muchas pitajayas olorosas.
De virijí cargadas y de jaguas
salieron de los bosques cuatro diosas
driades de valor y fundamento,
que dieron al Pastor grande contento*⁴⁸ (489-496).

⁴⁶ El pisitaco, del latín *psittacus*, es la “cotorra o amazona cubana”. Las bateas son recipientes de madera para lavar la ropa. En este caso sirven para llevar las flores blancas del nabaco —grafía actualizada con “b” que emplea CRUZ-TAURA (2009) 173—, que eran muy olorosas, y sus semillas semejantes al café, por lo que era conocido como “café cimarrón”. Junto a los conocidos maíz (mehi), tabaco, piña, aguacate, plátano y tomate aparecen otras frutas menos conocidas como el mamey y el mamón; la tuna es un cactus con fruto comestible cuya inclusión puede deberse, como la “gegira/jijira”, a posibles motivos rítmicos: LÓPEZ MORALES (1992) 534.

⁴⁷ La “nagua”, saya interior de tela blanca (DRAE), es un término de origen taíno del que procede “enagua” (se usan ambas palabras habitualmente en plural). El hecho de vestir a las hamadriades con esta prenda que vestían las nativas cubanas puede ser debida al espíritu de la contrarreforma religiosa: BALBOA (2010) 53. La presencia del vocabulario taíno sirve de marca distanciadora permanente entre lo insular y lo peninsular, siempre dentro de la interesante coexistencia de diversas fuentes culturales: MARRERO-FENTE (2002) 215.

⁴⁸ CRUZ-TAURA (2009) 175 sustituye el término “siguapas” porque es un ave nocturna que no cuadraba en este contexto, ya que el resto de ofrendas son árboles frutales, y el más semejante a este vocablo era la sigua (o mejor cigua), un árbol antillano de la familia del laurel: para mantener el endecasílabo ha añadido el artículo, “la sigua”. Pero MARRERO-FENTE (2020) 381 considera errónea la conjetura de la editora, pues “la siguapa es un sinónimo del sapote culebra o sapotillo, una fruta común de los campos de Cuba”. Ya LÓPEZ MORALES (1992) 535 advertía de que la lectura “siguapas” de Vitier era una conjetura, porque el folio del manuscrito de Echevarría donde se encuentra es el más deteriorado. Tanto la macagua como el “birijí” —grafía actualizada con “b” que emplea CRUZ-TAURA (2009) 175— son alimentos que se utilizaban para alimentar a los cerdos, la “pitajaya” o

Las náyades, ninfas de agua dulce, ofrecen diversos peces:

*De arroyos y de ríos a gran prisa
salen náyades puras, cristalinas,
con mucho jaguará, dajao y lisa,
camarones, biajacas y guabinas*⁴⁹ (497-500).

Las “efidríades de las fuentes” (506) no le traen regalos, simplemente “le dan el parabién de su llegada” (512). “De los estanques del contorno / vienen las lumníades” (513-514), ninfas de lagos y pantanos que ofrecen “hícoateas de Masabo”⁵⁰ (519), tortugas que viven en ese hábitat. Las de las montañas los animales que suelen cazar:

*Las hermosas oréades, dejando
el gobierno de selvas y montañas
a Yara van alegres, y cazando
como suelen diversas alimañas.
Y viendo al santo príncipe, humillando
su condición y abiertas sus entrañas,
le ofrecieron con muchas cortesías
muchas iguanas, patos y jutías*⁵¹ (529-536).

Los “centauros y silvestres sagitarios” (521) también le dan la bienvenida al obispo. Y pone punto y final a este desfile de elementos míticos típicos del renacimiento la danza de “las ninfas bellas” (545) con los “semicapros” (547) y “los centauros” (549), todos ellos con instrumentos de la época: “suenan marugas, albogues, tamboriles, / tipinaguas, y adufes ministriles”

“pitahaya” una especie de cactus y la jagua un árbol de fruta ácida poco atractiva para el consumo humano que tal vez también sea una nueva cesión a las necesidades rítmicas del poema: LÓPEZ MORALES (1992) 534.

⁴⁹ “Jaguará”, según Sainz, BALBOA (2008) 124, y Marrero-Fente, BALBOA (2010) 112, podría ser una deformación de “jaraguá”, árbol maderero cuyas hojas o ramas servirían de ofrenda al obispo, pero resulta de difícil encaje en este contexto: LÓPEZ MORALES (1992) 536. CRUZ-TAURA (2009) 176 lo sustituye por “jiguagua”, pez comestible que habita en el mar y en las aguas dulces cercanas a las costas. El resto son peces de agua dulce: la biajaca, la guabina y el dajao, que es parecido a la lisa (se le llama “lisa de río” en algunos lugares), pez este último común en la Albufera (los valencianos lo llamamos “llisa” en nuestra lengua, de donde ha pasado al castellano), denominado en otros lugares “mújol”.

⁵⁰ Masabo puede ser, sin seguridad, una hacienda llamada “Amasabo”, como explican Sainz, BALBOA (2008) 125, y CRUZ-TAURA (2009) 177.

⁵¹ Las jutías son roedores comestibles.

(551-552)⁵². Como señala MARRERO-FENTE (2002) 189, los únicos personajes femeninos que aparecen en el *Espejo de paciencia* son los mitológicos que ofrecen presentes al obispo, ya que el poema está dedicado al obispo.

Las referencias míticas en el segundo canto son mucho menos abundantes. Ya comenté la referencia “inspiradora” de la musa Calíope y la ninfa Aglaya. Apolo es mencionado una vez más como el dios que da inicio al día, en esta ocasión con el epíteto “Timbreo”, pues Timbra era una de las sedes de los oráculos de este dios: “donde llegaron al romper el día / cuando Timbreo deja su aposento (603-604).

La mayoría de evocaciones al mundo mitológico de este canto son similares con divinidades guerreras, pues se narra el episodio bélico de la venganza de los vecinos de Bayamo⁵³. Se denomina “Martes” a los guerreros españoles en la primera octava (566). Hay dos comparaciones hiperbólicas de algún personaje en el fragor de la batalla con este dios de la guerra caracterizado con los epítetos “iracundo”, “fiero”, “airado”: “Andaba Miguel López de Herrera / con más furor que el iracundo Marte” (817-818). “Iba delante el capitán experto, representando un Marte fiero, airado” (1145-1146). Y una referencia a una diosa de la guerra menos conocida, la romana Belona: “ni son de aquellos fuertes campeones / que ocupan de Belona el diestro lado” (901-902). El último verso previo al motete final recuerda la inspiración musical de Orfeo: “cual el famoso músico de Tracia” (1168).

Las únicas referencias no míticas a la literatura clásica de la obra que nos ocupa son la mención de Horacio en la carta al lector como modelo a imitar, y el deseo expreso del autor al inicio de su obra, en las estrofas primera y octava del canto primero, de renunciar a la temática guerrera y amorosa de la épica grecorromana —Troya y el Paladión preñado, Dido, Príamo—,

⁵² La “maruga” es una especie de sonajero de filiación aruaca, utilizado en lugar del más conocido actualmente “maraca”. El otro instrumento cuya terminación sugiere un origen indioamericano, la tipinagua, no ha sido identificado por nadie, y se ha llegado a pensar en una voz inventada para dar un aire de autenticidad y exotismo al poema: VALDÉS (1984) 18-20 lo descarta por la gran cantidad de palabras “reales” que podían utilizarse y por la escasez de vocablos de origen indioamericano sospechosos en el *Espejo de paciencia*.

⁵³ Se ha sugerido la influencia de la *Eneida* en el carácter bélico de este segundo canto, de manera semejante a la segunda parte de la epopeya virgiliana (cantos VII-XII): SALAS (2021) 394-395.

de carácter legendario, y cantar exclusivamente un tema religioso basado en la realidad histórica. Balboa se demarca de la temática clásica porque quiere dejar claro que el héroe de su obra es un obispo: la imitación de lo clásico tiene, pues, un carácter retórico, no de contenido. La manifestación de esta voluntad es habitual en la épica culta religiosa, en la que es frecuente remarcar la superioridad de la materia sagrada renunciando explícitamente a tratar un tema profano. Por otra parte, es una característica barroca la convivencia de Dios o personajes santos con los dioses paganos.

Además de estas referencias explícitas, pueden rastrearse en el *Espejo de paciencia* reminiscencias clásicas de tipo retórico y literario, como el uso del *lucidus ordo* de Horacio o la imitación del *arma... cano* del inicio de la *Eneida* como marcador del género épico.

Las invocaciones de los dioses paganos y de las musas tiene carácter ornamental, siguiendo la tradición de la épica de su tiempo de dar al poema un tono culto y elevado. Se observa en la obra una clara influencia bucólica en la descripción del *locus amoenus*, pero los seres de la mitología grecorromana no pueblan su acostumbrado paisaje mediterráneo: el paraíso es real y se identifica con la isla de Cuba. En efecto, la singularidad del *Espejo de paciencia* se debe a la mezcla de elementos dispares y hasta discordantes, al sincretismo de elementos diversos como el léxico autóctono de los productos de la isla y los personajes habituales de la naturaleza pastoril de influencia clásica. Esta simbiosis se concentra especialmente en las estrofas 59-70 del poema, en las que Balboa hace un uso barroco, recargado, de los mitos clásicos, que conjuga con el paisaje cubano, en una mezcla de lo mimético-indigenista con lo literario-mitológico, que hace de su obra el primer poema épico de la región del Caribe, caracterizado por la mezcla de los modelos épicos europeos de tradición grecorromana con el nuevo escenario americano⁵⁴.

Pero esta asimilación de la naturaleza cubana con las ninfas y otros habitantes de los bosques mediterráneos presentes en la mitología, mediante el trasplante de los seres mitológicos de la literatura clásica a una realidad

⁵⁴ Otra particularidad que diferenciaría la obra de Balboa de sus modelos europeos podría ser el empleo de una Arcadia urbana como es la ciudad de Bayamo: ROVIRA (1999) 266.

americana (ofrendas del nuevo continente), resulta chocante y produce un distanciamiento que ha sido cuestionado no pocas veces⁵⁵.

Podemos concluir, pues, que el *Espejo de paciencia* es una fusión entre el pasado y el presente de su autor, entre lo irreal de los seres mitológicos y el realismo de las ofrendas, entre una tradición cultural que bebe del renacimiento europeo y su presente cubano, manifestado en el paisaje habitual de la isla.

Ediciones:

- BALBOA, S. de (1941), *Espejo de paciencia* (ed. de F. PICHARDO). La Habana, Escuela del Instituto cívico militar.
- BALBOA, S. de (1962), *Espejo de paciencia* (ed. de C. VITIER). La Habana, Publicación de la Comisión Nacional Cubana de la Unesco.
- BALBOA, S. de (1970), *Espejo de paciencia* (ed. de A. APARICIO). Miami, Ediciones Universal.
- BALBOA, S. de (1988), *Espejo de paciencia* (ed. de L. SANTANA). Las Palmas, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias⁵⁶.
- BALBOA, S. de (2008), *Espejo de paciencia* (ed. de E. SAINZ). La Habana, Boloña.
- BALBOA, S. de (2010), *Espejo de paciencia* (ed. de R. MARRERO-FENTE). Madrid, Cátedra.
- CRUZ-TAURA, G. (2009), *"Espejo de paciencia" y Silvestre de Balboa en la historia de Cuba*. Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- MORELL DE SANTA CRUZ, P.A. (1929), *Historia de la isla y catedral de Cuba* (prefacio de F. de P. CORONADO). La Habana, Cuba Intelectual.
- MORELL DE SANTA CRUZ, P.A. (2005), *Primeros historiadores. Siglo XVIII (Biblioteca de Clásicos Cubanos)*. La Habana, Imagen Contemporánea.
- TRELLES, C.M. de (1927), *Bibliografía Cubana de los Siglos XVII y XVIII*. La Habana, Imprenta del Ejército.

Bibliografía secundaria:

- ACEBRÓN, J. (1996), "El Orco: monstruo, ciego, enamorado. Anotaciones al canto III de *Las lágrimas de Angélica*": I. ARELLANO *et alii* (coord.) (1996),

⁵⁵ "El resultado les ha parecido a algunos de una inventiva extraordinaria aunque poco natural; otros han encontrado esta hibridación cómica o absurda": SCHULMAN (1988) 400.

⁵⁶ Esta edición de la Biblioteca Básica Canaria reproduce la de 1981 editada por Edircia (Las Palmas de Gran Canaria). Su introducción fue publicada separadamente en "Silvestre de Balboa, un poeta para dos islas": *Jornadas de estudios Canarias-América*, Santa Cruz de Tenerife, Litografía A. Romero, 1981, 83-107.

- Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. 1. Pamplona, Universidad de Navarra / GRISO, 225-236.
- ALFARO, L.A. (2006), "En torno a aruaquismos y bantuisismos compartidos entre Cuba y Canarias": *Islas* 184 (2006) 41-56.
- ARIAS, R. (2010), "De obispos, piratas, ninfas y maracas: *Espejo de paciencia*": *Edad de Oro* 29 (2010) 7-29.
- BECCO, H. J. (1990), *Poesía colonial hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- BEJARANO, V. (ed., índices y trad.) (1987), *Fontes Hispaniae Antiquae 7, Hispania Antigua según Pomponio Mela, Plinio el Viejo y Claudio Ptolomeo*. Barcelona, Instituto de Arqueología y Prehistoria.
- CACHO, R. (2012), "Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro": *Criticón* 115 (2012) 5-10.
- CASTRO MORALES, B. (1988), "Cultura colonial e insularismo en *Espejo de paciencia*", de S. de Balboa: *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana* 2 (1988) 729-750.
- CATOIRA, P. (2007), "El barroco y la patria criolla en *Espejo de paciencia*": *Atenea* 27.2 (2007) 95-107.
- FERNÁNDEZ CARVAJAL, J.E. (1959), "Algunas consideraciones sobre las fuentes del *Espejo de paciencia*": *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua* 8 (1959) 103-119.
- GOERGEN, J. (1993), *Literatura fundacional americana: el Espejo de paciencia*. Madrid, Pliegos.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (1987), "Reflexiones sobre *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35.2 (1987) 571-590⁵⁷.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, D. (1998), "La naturaleza en el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": *Arrabal* 1 (1998) 13-21.
- GONZALVES, E. (1989), "Sobre la ubicación de las Islas de los Afortunados en la Antigüedad Clásica": *Anuario de Estudios Atlánticos* 35 (1989) 7-43.
- GRIMAL, P. (1982), *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona-Buenos Aires, Paidós.
- HERRERA, R. (1998), *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

⁵⁷ Reproducida en la revista de literatura y arte que tiene por título en nombre de la obra que nos ocupa: *Espejo de paciencia* 4 (1998), 13-22.

- LARA, J. (2021), "Poética del exordio en la épica culta renacentista. La modelización clásica e italiana y sus proyecciones a los poemas épicos españoles (1552-1605)": *AMal* 42 (2021) 9-109.
- LÓPEZ MORALES, H (1992), "Los primeros indigenismos en la literatura cubana": J. A. BARTOL *et alii* (coord.) (1992), *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, Vol. 2. Salamanca, Universidad de Salamanca, 531-538.
- MARACHE, R. (1956), "Le mythe dans les Odes d'Horace": *Pallas* 4 (1956) 59-66.
- MARRERO-FENTE, R. (2002), *Épica, Imperio y Comunidad en el Nuevo Mundo*. Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa. Salamanca, CEIAS.
- MARRERO-FENTE, R. (2003), "Teoría y práctica de la épica en la dedicatoria y prólogos de *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": *Bulletin of Spanish Studies* 80 (2003) 309-322.
- MARRERO-FENTE, R. (2020), "Elementos léxicos y botánicos de la cornucopia tropical en *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": *RILCE* 36.1 (2020) 371-386.
- MATTZA, C.V. (2015), "Écfrasis y mitología en *La vida es sueño*: el mito de Céfiro y Cloris": *Anuario Calderoniano* 8 (2015) 311-334.
- MINARINI, A. (1989), *Lucidus ordo. L'architettura della lirica oraziana (libri I-III)* (Edizione e Saggi Universitari di Filologia Classica 42). Bolonia, Patron.
- PIERCE, F. (1961), *La poesía épica del siglo de oro*. Madrid, Gredos.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (2008), "La construcción de la oda horaciana (Los ejemplos de las odas II 5 y 16)": B. LÓPEZ BUENO (dir.) (2008), *La poesía del Siglo de Oro. Géneros y Modelos*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 47-73.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, O. (1992), "Imagen del aborigen en Ercilla y Viana: panegírico y elegía de la Conquista": F. MORALES (coord.) (1992), *IX Coloquio de Historia Canario-Americana* (1990), vol. 2. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1110-1122.
- ROMANO, S. (1996), "La mitología en la sátira romana (1): Horacio y Persio": *CFC(L)* 11 (1996) 53-76.
- ROVIRA, J.C. (1999), "La imagen reflejada en *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": C. NARANJO – C. SERRANO (eds.) (1999), *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español*, Madrid: CSIC-Casa de Velázquez, 255-268.
- ROVIRA, J.C. (2000), "Siglo XVII: ecos de la épica y la Arcadia italiana en Cuba: *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": *América sin nombre* 2 (2000) 35-42.
- SALAS, F. (2021), "Ecos de Horacio y Virgilio en el poema épico *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa, *Maia* 73.2 (2021) 385-401.

- SANTAMARÍA, M.A. (2006), "El Edén griego: las islas de los bienaventurados, de Hesíodo a Platón": F. LISI (ed.) (2006), *Res Publica Litterarum. Documentos de trabajo del Grupo de Investigación 'Nomos'. Suplemento Monográfico Utopía 2006-15*. Madrid, Instituto de Estudios Clásicos "Lucio Anneo Séneca" / Universidad Carlos III.
- SANTANA, G. (1993), "Elementos míticos y paralelos estructurales en la obra épica *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": J.M. MAESTRE – J. PASCUAL (coord.) (1993), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, vol. 2. Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses / Universidad de Cádiz, 1021-1032⁵⁸.
- SANTANA, G. (1997), "La preceptiva clásica en el Caribe: el poema épico *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": *El museo canario* 52 (1997) 373-379⁵⁹.
- SCHULMAN, I.A. (1988), "Espejo / *Speculum*: el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": *NRPH* 36, 1 (1988) 391-406.
- SEGURA, B. (trad.) (1988), *P. Ovidio Nasón. Fastos*. Madrid, Gredos.
- TOLA, E. (2009), "La celebración de Flora en los *Fastos* de Ovidio (V, 183-378): mito de origen y poética metafórica": *Euphrosyne* 37 (2009) 317-325.
- VALDÉS, S. (1984), "Los indoamericanismos en el *Espejo de paciencia*": S. VALDÉS (1984), *Los indoamericanismos en la poesía cubana de los siglos XVII, XVIII y XIX*. La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 9-23.
- VITIER, C. (1988), *Crítica cubana*. La Habana, Letras Cubanas.
- ZINNI, M.C. (2011), "Dos ediciones de *Espejo de paciencia*": *Revista de Estudios Hispánicos* 45 (2011) 207-212.

⁵⁸ Publicado posteriormente como el Capítulo I de SANTANA, G (2000), *Tradición clásica y Literatura española*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 11-20.

⁵⁹ Publicado posteriormente como el Capítulo II de SANTANA, G (2000), *Tradición clásica y Literatura española*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 21-27.

.....

Resumo: Neste texto analisam-se as referências clássicas presentes no *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, produto tardio da épica renascentista com elementos barrocos, publicado em 1608 e considerado o fundador da literatura cubana. A mitologia clássica greco-romana de tradição europeia mistura-se com elementos paisagísticos cubanos nesta obra dedicada a um acontecimento contemporâneo: o rapto do bispo Altamirano. O final do primeiro canto, dos dois que compõem o poema, é o ponto culminante dessa translação dos seres mitológicos das florestas gregas para a geografia cubana.

Palavras-chave: mitologia clássica; tradição clássica; poesia épica; século de ouro, literatura cubana.

Resumen: Se analizan las referencias clásicas presentes en el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, producto tardío de la épica renacentista con elementos barrocos, publicado en 1608 y considerado fundador de la literatura cubana. La mitología clásica grecorromana de tradición europea se entremezcla con los elementos paisajísticos cubanos en esta obra dedicada a un hecho contemporáneo: el secuestro del obispo Altamirano. El final del canto primero, de los dos de que consta el poema, es el punto culminante de esta traslación de los seres mitológicos de los bosques griegos a la geografía cubana.

Palabras clave: mitología clásica; tradición clásica; poesía épica; siglo de oro; literatura cubana.

Résumé : Dans ce texte, nous analysons les références classiques présentes dans le *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, produit tardif de l'épopée de la Renaissance contenant des éléments baroques, publié en 1608 et considéré comme fondateur de la littérature cubaine. Dans cette oeuvre consacrée à un événement contemporain, l'enlèvement de l'évêque Altamirano, la mythologie classique gréco-romaine de tradition européenne se mêle aux éléments paysagers cubains. La fin du premier des deux chants qui composent le poème est le point culminant du passage des êtres mythologiques des forêts grecques à la géographie cubaine.

Mots-clefs : mythologie classique ; tradition classique ; poésie épique ; siècle d'or ; littérature cubaine.

Para Carl Theodor Dreyer, com carinho: intertextualidade e representações cinematográficas em Medeia de

Lars Von Trier

To Carl Theodor Dreyer, with affection: intertextuality and cinematic representations in Lars Von Trier's Medea

TIAGO SILVA / CRISTINA ENNES DA SILVA¹ (*Universidade Feevale — Brasil*)

Abstract: Focusing on the cinematographic representations of the tragic and on the intertextuality in the film *Medea* (1988) by Lars Von Trier, we reflect on the director's search for a metaphorical content of his own as a motif for adapting Euripides' classical work and the way in which this intent dialogues with the poetic quality underlying Carl Theodor Dreyer's cinema. Intertextual elements that present the myth are sought in the audiovisual narrative, based on the concepts of representation, myth, imaginary and intertextuality and the film analysis proposed by Francis Vanoye (1994).

Keywords: Medea; myth; cinema; representation; intertextuality; Lars Von Trier.

*Apressa-te já,
antes que o mal chegue aos que lá moram;
que a dor já cresce, desmedida.
Medeia, Eurípides.*

Representação, imaginário e cinema: mosaico conceitual

O cinema tem-se destacado como um recorrente objeto de análise em diferentes áreas do conhecimento. Sobretudo na segunda metade do século XX, as Ciências Humanas, mormente a História, a Filosofia, a Estética e a Sociologia, com o advento de rupturas epistemológicas em suas disciplinas²,

Texto recebido em 04.09.2022 e aceite para publicação em 26.12.2022.

¹ thyagocenico@gmail.com; crisennes@feevale.br / crisennes@gmail.com.

² As Ciências Humanas reinventaram-se com certa veemência na segunda metade do século XX, em especial com a formação intelectual de caráter pós-estruturalista, a partir de um novo prisma teórico acerca do estudo das sociedades humanas e suas variáveis. Na História, sobretudo com as transformações propiciadas pela *Escola dos Annales* Francesa, a historiografia da segunda metade do século XX enfrentou uma crise de paradigmas que ocasionou rupturas epistemológicas para com os marcos conceituais dominantes até então na disciplina, bem como na sua relação com as demais ciências, tornando-a mais antropológica e interdisciplinar. Neste contexto, emergem novas abordagens e objetos de estudo no ofício

passaram a impetrar um novo olhar quanto à abordagem das narrativas audiovisuais como fonte precípua de suas pesquisas.

Nesta direção, o cinema passou a adquirir um novo estatuto de veracidade frente às transformações acadêmico-artísticas deste período histórico, sendo pensado pelos pesquisadores como um dispositivo estético de significados partilhados e apreendidos pelos grupos sociais, ou seja, um constructo cultural para explicar, representar e significar (ou ressignificar) o mundo que nos circunda. Neste sentido, sendo também a cultura tomada como um conceito plurissígnico pelos estudos contemporâneos³ e, portanto, aberto a significações diversas de acordo com a relação estabelecida com determinado objeto de estudo, podemos dizer que as obras cinematográficas, tal como as demais produções artísticas dos grupos humanos, situam as suas próprias acepções artísticas de acordo com a norma, os valores, o comportamento societário, a transgressão, a moral, a intencionalidade ideológica e as representações sociais e políticas próprias à temporalidade na qual estão incursas.

Assim sendo, o cinema, inevitavelmente, interliga-se ao contexto histórico de sua nascitura e, não obstante, as produções audiovisuais carregam em si as representações e o imaginário social da época em que estão inseridas, mesmo quando apresentam uma envergadura mítica inerente a outro período histórico, pois, como observa Graeme Turner (1997), através dos códigos internos presentes em suas narrativas, o cinema pode identificar evidências do modo como a sociedade dá sentido à realidade da qual faz parte, incorporando, para tanto, “[...] tecnologias e discursos de câmera, iluminação, edição,

do historiador, do antropólogo, do filósofo e do sociólogo, a partir de um panorama mais cultural das temáticas históricas. Acerca desta questão, têm-se como algumas obras de referência: BURKE (1992); DOSSE (1992); GINZBURG (1990); HUNT (1992); LE GOFF (2001); LE GOFF e NORA (1976); VEYNE (1989).

³ Neste sentido, a Cultura, enquanto conceito antropológico torna-se sob este emaranhado sócio-histórico, uma ideia em movimento, apresentando assim diferentes formas de interação com o meio circundante, ampliando suas categorias de conceituação acadêmica e percepção, pois, como observa Terry Eagleton: “Se a palavra cultura guarda em si resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado” EAGLETON (2005) 11.

montagem do cenário e som — tudo contribuindo para o significado do que é apresentado”. (56).

Portanto, no âmago das narrativas fílmicas, germinam signos próprios de uma determinada sociedade, uma vez que o imaginário social “[...] funciona como elemento importante de um dispositivo simbólico, através do qual certo movimento de massas procura dar-se a si próprio identidade e coerência, permitindo reconhecer e designar as suas recusas bem como as suas expectativas[...]” (BACKZO (1985) 296). Assim, podemos dizer que o cinema, com seu grande poder de abrangência, produz e recria elementos culturais expressivos de um dado sistema cultural⁴ assentado, criando ou redefinindo representações sociais, significando-as a partir dos preceitos artísticos em voga no contexto de sua produção.

No que se refere à adaptação de obras dramatúrgicas para a linguagem cinematográfica, a segunda metade do século XX viu uma proliferação massiva desta prática de apropriação⁵ cultural. Neste sentido, a adaptação cinematográfica de determinadas obras dramáticas em outras temporalidades que não aquela em que foi produzida originalmente, carrega em si imagens que codificam elementos específicos da obra de referência, mas que também externam a visão de mundo e a proposição estética do autor contemporâneo que dela se apropria. No caso do cinema, numerosos são os filmes e movimentos que exemplificam essa premissa, não apenas ressignificando textos, mas também se valendo de situações históricas pretéritas para questionar regras sociais e regimes políticos através de uma nova estrutura narrativa postulada no presente⁶. Não obstante, estas estruturas narrativas ressignifi-

⁴ Acerca desta questão, Clifford Geertz, em sua obra clássica *A interpretação das culturas* atenta para o fato de que não existem padrões culturais universais, mas simbologias e significados produzidos de acordo com a cultura de cada grupo social a partir de “teias de significado” que enlaçam os sujeitos em normas de convívio societário (GEERTZ (1989) 15).

⁵ *Apropriação* aqui compreendia de acordo com o conceito de Antoine Compagnon (1966), para quem a apropriação consiste no recorte textual de uma obra de referência em consonância com uma nova criação artística. Em suma, consistem em resignificar o texto original a partir da criação de um novo texto compondo imagens, ações, intencionalidades, etc., a partir do presente em que a obra é adaptada (COMPAGNON (1996)).

⁶ Exemplo tácito desta questão pode ser apreendido com a explosão do *Cinema Novo* no Brasil no contexto ditatorial da década de 1960. A busca de uma nova expressão estética

cadadas compreendem a urgência que se coloca na contemporaneidade de sua feitura, expressando a forma e o conteúdo da obra fílmica no agora, sem, contudo, negar o diálogo com as suas referências primeiras — como se verá adiante nos organismos intertextuais presentes em *Medeia* de Lars Von Trier.

Deste modo, o cinema, enquanto constructo cultural que se revitaliza a partir de uma lógica contextual, polissêmica e intertextual, aponta para aquilo que Cornelius CASTORIADIS (1982) percebe como o caráter complexo e criador do imaginário social em sua relação direta com as representações societárias e as criações artísticas de uma determinada sociedade. Neste sentido, tanto o imaginário social quanto o cinema não são exteriores à existência material, possuindo, assim, uma relação indissociável com os conflitos históricos e sociais de sua época. E, se o imaginário social de um período “É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/ formas/ imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa [...]”. (CASTORIADIS (1982) 13), esse “falar de alguma coisa” na arte apresenta, precisamente, essa dicotomia entre a variabilidade e instabilidade sociocultural, bem como o arcabouço de longa duração histórica de mitos, lendas, fábulas, tradições orais e demais narrativas cunhadas no âmago de um sistema cultural a partir da apropriação de suas representações.

Deste modo, compreende-se que as representações sociais, o imaginário e o cinema interligam-se e fazem, portanto, parte deste sistema modal de ver, sentir e ler o mundo circundante por meio de um universo simbólico característico de uma época, composto por imagens, ideias, discursos e práticas que ultrapassam o sujeito e suas criações, impregnando a coletividade e sendo por ela impregnada. Tendo em vista que “não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações [...] pelas quais os indivíduos e

relacionada ao conceito de arte revolucionária possibilitou o nascimento de um movimento cinematográfico em que eclodiram diversos questionamentos acerca da realidade brasileira daquele período, a partir da mescla das teorias de montagem soviética, do realismo socialista, do documentarismo inglês e da *nouvelle vague* francesa, movimento cinematográfico recente naquela década. Vários filmes cinema-novistas estabeleceram leituras históricas da sociedade brasileira a partir de ressignificações artísticas de sua cultura popular, vide *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, onde a narrativa acerca do cangaço possibilita uma crítica direta ao regime ditatorial que vigorava no país no ano de sua produção.

os grupos dão sentido ao seu mundo” (CHARTIER (2002) 66), as fronteiras narrativas de um fato — seja mitológico, seja factual — fragmentam-se mediante as novas leituras que deste fato se fazem, sobretudo se atentarmos para a premissa de que a importância de um fato histórico ressignifica-se mediante o olhar exterior que lhe é lançado, pois, como nos lembra Paul VEYNE (1989)

“[...] os acontecimentos que julgamos dignos de história distinguem-se uns dos outros pelo valor que lhes atribuímos: nós afirmamos que uma guerra entre nações europeias é história, mas uma “rixa entre tribos cafres” ou peles vermelhas não o seria. Não nos interessaríamos por tudo o que é passado, mas daríamos, tradicionalmente, atenção apenas a certos problemas (independentemente dos julgamentos de valor, favoráveis ou desfavoráveis, que tivermos sobre esses povos ou acontecimentos); nossa escolha constitui a história em suas fronteiras e desfronteiras.” (VEYNE (1989) 53).

Sendo assim, o mito grego de *Medeia* compreende uma estrutura narrativa própria à ordenação do mundo grego antigo que, no entanto, se ressignificou ao longo dos séculos, sobretudo, com obras artísticas que se valeram do mito para estabelecer suas próprias reflexões acerca da história da mulher que, enfurecida, mata os filhos para vingar-se daquele que a traiu. De Eurípides à Sêneca; de Eugène Delacroix à Paul Cézanne; de Pier Paolo Pasolini à Lars Von Trier; de Chico Buarque aos animes pós-modernos da série *Saint Seiya Ômega* — onde *Medeia* aparece como esposa do antagonista na primeira temporada da série e é apresentada como uma feiticeira extremamente fria e calculista, com amplo poder, possuindo uma habilidade esplêndida para manipular as pessoas — o mito da mulher em *hybris*⁷ se fez sempre presente ao longo da História, compondo novas narrativas, significando-as a partir dos preceitos diegéticos próprios a cada criação.

⁷ A *hybris* é um elemento essencial da tragédia grega, podendo-se compreendê-la como um impulso de desmedida que leva o homem a ultrapassar os seus limites, através de um comportamento que se assume, no âmago da dramaturgia, como um insulto aos poderes tácitos instituídos e culturalmente legitimados, tais como os poderes da família, da cidade, da natureza e, sobretudo, dos deuses. No caso de *Medeia*, alguns autores apontam para o fato de que esta é a primeira vez na dramaturgia antiga que um crime é cometido a sangue frio, premeditadamente, sem, necessariamente, a personagem encontrar-se em um estado de desmedida. Neste artigo, no entanto, optou-se por permanecer utilizando a terminologia em referência aos atos de vingança da personagem.

Medeia: o mito grego da mulher em *hybris*

O mito de Medeia era muito antigo na estrutura mitológica grega, uma vez que essa figura se encontrava ligada à expedição dos Argonautas, que já devia andar na gesta dos aedos mesmo antes da composição da própria *Odisseia*. Por isso mesmo, não é de estranhar que a história da “princesa bárbara”, que ajudara Jasão na conquista do velo de ouro e o seguiu até Corinto, através de mil dificuldades durante este processo, se tenha desdobrado numa pluralidade de incidentes lógicos, por vezes contraditórios se comparadas às diversas versões do mito presentes já na Grécia Antiga. Em algumas dessas versões, já aparece a morte dos filhos: ou causada pelos Coríntios, ou motivada acidentalmente pela própria mãe. Talvez, como supõem alguns, Eurípides tivesse dado o passo seguinte na composição de sua tragédia, atribuindo a Medeia o plano e a execução do ato de infanticídio, como único meio possível para castigar a infidelidade do companheiro — versão que se legitimaria como a principal leitura do mito na cultura ocidental.

Sumariamente, o mito de Medeia apreendido pela tragédia de Eurípides compreende a seguinte narrativa: algum tempo após a expedição dos Argonautas para conquistar o velo de ouro, Medeia, que ajudou na busca, é traída por Jasão que casa com outra mulher. Creonte, rei de Corinto, antecipando a ira de Medeia e com medo de que algo aconteça, chega e revela a sua decisão de mandá-la para o exílio. Medeia implora o adiamento da expulsão por um dia, acabando Creonte por concordar. A seguir Jasão chega para explicar e justificar a sua aparente traição: ele explica que não podia deixar perder a oportunidade de casar-se com uma princesa, sendo Medeia apenas uma mulher bárbara, mas espera um dia juntar as duas famílias e manter Medeia como sua amante. Medeia e o Coro das mulheres coríntias não acreditam nele, lembrando-o que ela deixou o seu próprio povo por Jasão e que ele ainda lamentará tê-la envergonhado. Assim, para vingar-se, Medeia mata os dois filhos como forma de punir o amante, tendo em vista tirar-lhe o que este mais ama.

Não obstante, a estrutura mítica de Medeia apresenta a significação moral e os valores da sociedade grega antiga, pois, como observa Mircea ELIADE (1994), o mito é sempre vivo, seja no seu caráter ficcional, seja no sentido atribuído a uma tradição cultural que vai ao encontro de um caráter sagrado, exemplar e explicativo, como no caso das narrativas criadas pelos

tragediógrafos gregos, que se encontravam envoltos nos valores de sua época. Para Mircea ELIADE (1994), “compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos” (8). Sendo assim, é através do mito que algumas justificações representacionais da estrutura social são postuladas e fixadas como verdades; fenômenos sociais de inferência mítica têm o poder de ordenar a realidade, já que estes, no argumento de Eliade, são produzidos por um “começo” que é pautado na sua relação com uma narrativa mítica funcional. Sendo assim, pode-se dizer que

“O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares [...] O mito conta uma história sagrada [...] É sempre, portanto, uma narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.” (ELIADE (1994) 11).

Gilbert DURAND (2011) observa que “o mito é palavra antes de ser escrito [...] é o discurso último onde se forma a tensão antagonista fundamental a todo o discurso, ou seja, todo o desenvolvimento do sentido”. (83). Neste caso, o mito é antes discurso, uma maneira pela qual as ideias organizam-se no plano do imaginário social. A formação de sentido na narrativa mítica liga-se a esta sobreposição de forças discursivas, que, imbuindo significados aos personagens de determinada fabulação, constrói um conhecimento que cria, legitima e ordena as representações do mundo social. São símbolos, imagens, alegorias etc., que condicionam os pressupostos de manutenção de uma representação em detrimento de outra, que por sua vez legitimam uma dada estrutura social. Desta forma, podemos compreender que

“O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana, longe de ser uma fabulação vã; ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática [...] O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los.” (ELIADE (1994) 23).

O mito de *Medeia*, neste sentido, retroalimenta uma representação social específica do feminino na Grécia Antiga que está imbricado na valorização ou transgressão aos valores incursos naquele contexto histórico desde sua gênese. Cabe ressaltar, portanto, que o envolvimento de *Medeia* em uma

aura terrível — embriagada em sentimentos profundamente cruéis, embora contraditórios no cerne das tragédias — não por acaso apresenta a natureza de inferioridade da mulher naquela sociedade, pois, ao entrar em um estado de *hybris*, Medeia não somente apresenta o desequilíbrio social repellido pelos gregos, mas também corrobora a imagem de fragilidade feminina frente aos desejos de desestruturar a ordem societária vigente, uma vez que

“[...] o sistema familiar era patriarcal e fortemente limitador da liberdade das mulheres. Um de seus traços mais marcantes era a separação muito clara entre o mundo feminino e o masculino, aquele voltado para a casa e para a reprodução e este para a vida em sociedade. Romper esta ordem era romper a ideia de civilidade”. (FUNARI (2007) 55).

Assim sendo, podemos dizer que a figura de Medeia representa um novo tipo de personagem na tragédia grega, como esposa repudiada e estrangeira perseguida, ela se rebela contra a norma que a rodeia, rejeitando o *status quo* da sociedade na qual está submersa. Tomada de fúria terrível, mata os filhos que teve com o marido, a fim de vingar-se dele e modificar a si própria. Assim, a reprodução sistêmica, ao longo dos séculos, do mito funcional incurso na tragédia de Eurípides, mostra os efeitos devastadores de uma aceção que extrapola os limiares da própria narrativa dramatúrgica, uma vez que é a feição contraventora da personagem que permite a leitura da natureza inferior, frágil e malévola da mulher⁸.

Neste caso, vale lembrar que “quanto maior o poder de um ser ou de uma entidade, e quanto mais eficácia e significação mítica contêm, tanto mais se estende a significação mítica de seu nome”. (CASSIRER (1972) 71). No caso específico inerente ao objeto de estudo deste artigo, o cotejamento de dois textos que apresentam a presença de um mesmo mito, quais sejam a tragédia euripídica e o filme de Lars Von Trier, permitem apreender a ressignificação do discurso histórico em diferentes perspectivas artísticas e temporais.

Nesta direção, Roger CHARTIER (2002) observa que um discurso histórico é sempre “um conhecimento sobre traços e indícios de algo” (17). No to-

⁸ A leitura da mulher como ser malévolos e potencialmente destrutivos dos valores que regem a sociedade é recorrente na História e produziu diversas representações sociais ao longo dos séculos. Acerca desta questão, considero duas obras historiográficas de suma importância: DELUMEAU (1989); PERROT (2005).

cante ao Cinema, o historiador francês Marc FERRO (1992) aponta que um discurso histórico⁹ pode ser compreendido através dos pormenores ideológico-estéticos que compõe a discursividade fílmica. Como um produtor de significados na narrativa, esta sùmula audiovisual fornece importantes elementos sobre o semblante imaginário de uma determinada época, já que um filme pode ser considerado, segundo o autor, uma “contra-análise” da sociedade (FERRO (1992) 79), constituída por representações da realidade histórica, do discurso ou do mito apresentado e redefinido ao longo da narrativa.

Partindo destes motes, ressalta-se que problemática proposta neste estudo tem a sua análise aprofundada a partir da proposição analítica de François VANOYE (1994). O autor ressalta que a análise fílmica implica em duas etapas sumariamente importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever as passagens que são relevantes ao estudo proposto, e, em seguida, estabelecer e compreender as relações de sentido entre estes elementos decompostos em um processo crítico-interpretativo.

Eurípides, Dreyer e Trier: intertextualidade e a significação fílmica do mito em *Medeia*

O cineasta dinamarquês Lars Von Trier já entrou para a lista dos artistas mais controversos deste início de século. De postura enervante, acumula diversos episódios polêmicos na arte e na vida, desde sua gênese como cineasta em meados dos anos 1980, até os dias atuais. Aborda, desde então, assuntos sociais, culturais e políticos distintos e temáticas delicadas em sua filmografia¹⁰. *Medeia*, sua obra de estreia no ano de 1988, originalmente pro-

⁹ O discurso histórico está posicionado neste texto como uma estruturação de códigos internos presentes na narrativa audiovisual, códigos estes que constroem representações e sentidos no âmago da história narrada.

¹⁰ Como nos filmes *Maderlay*, *Dogville* e *Dance in the dark*, obras que destacam agressivamente as dualidades sociais, culturais e étnicas dos Estados Unidos, como a questão negra e o racismo presente na formação histórica da América, as fissuras humanas do sistema capitalista ocidental e a formação gângster no início do século passado como uma resposta ao autoritarismo político característico do *American way of life*. Também se pode destacar o soturno e profundo *Anticristo*, onde o cineasta faz uma crítica à construção do feminino ocidental e sua lógica de demonização e culpabilização da mulher perante as tragédias. Cabe ressaltar que, em todos estes filmes, estão presentes os preceitos do *realismo*

duzida para a televisão dinamarquesa, traz à tona uma versão fílmica da tragédia clássica de Eurípides, com base no roteiro escrito pelo diretor dinamarquês Carl Theodor Dreyer, com colaboração de Preben Thonsen¹¹. Não obstante, o filme é dedicado a Dreyer, mentor intelectual de Von Trier e, já no prólogo da obra fílmica, essa homenagem artística é explicitada:

*“Esse filme é baseado no roteiro de Carl Theodor Dreyer e Preben Thonsen, para o drama Medeia de Eurípides. Carl Theodor Dreyer nunca o tirou do papel. Não se pretende, no entanto, fazer o filme dele, mas com reverência à sua obra; uma interpretação pessoal em homenagem ao grande mestre.”*¹²

Precursor de Lars Von Trier, Carl Theodor Dreyer representa o nome mais importante do cinema dinamarquês, sendo que “Lars Von Trier tem em Dreyer uma inspiração, um modelo, um herói, um mito”. (MIRAS (2013) 34). Essa admiração artística e intelectual fica evidente não apenas na influência de Dreyer na obra do cineasta, mas também na vida particular de Von Trier, pois, como observa MIRAS (2013), “Em várias ocasiões, trajava-se com roupas do próprio mestre, como o smoking comprado por Dreyer em 1926, em Paris, durante a pré-produção de *O martírio de Joana D’arc*”. (34). No que tange a narrativa de *Medeia*, a epígrafe supracitada deixa claro que, muito embora embasando-se no roteiro de Dreyer, o diretor buscaria uma linguagem própria para significar a tragédia euripídiana em sua versão fílmica do mito. Ainda assim, é possível perceber a influência do cinema de Dreyer no trabalho de Von Trier, uma vez que “a aproximação dos dois se dá tanto no âmbito diegético e formal, como nos questionamentos metacinematográficos. Para Dreyer, o realismo do filme consiste sempre em um realismo psicológico”. (MIRAS (2013) 34). Não por acaso, o realismo psicológico que se encontra em praticamente todas as obras de Von Trier, com especial força em *Medeia*, uma vez que é na densidade intertextual proposta pelo diretor que todo o pessimismo existencial da narrativa será conduzido.

O pessimismo existencial, não obstante, pode ser pensado como o primeiro elo entre os discursos que dialogam neste artigo, se atentarmos para

psicológico de Carl Theodor Dreyer, consistindo em construir personagens densos e ambíguos em uma narrativa soturna, perante uma visão de mundo instintivamente pessimista.

¹¹ Preben Thonsen (1933-2006), roteirista colaborador nos roteiros de Carl Theodor Dreyer.

¹² Epígrafe do longa-metragem *Medea* (1988) de Lars Von Trier.

o realismo psicológico de Dreyer como a problematização da singularidade e da existência humana, temática que também é recorrente no cinema de Lars Von Trier e na própria tragédia euripídiana — em que pese suas peculiaridades. Assim, o direcionamento focal de *Medeia* consiste em miscigenar, no cerne da narrativa audiovisual, elementos intertextuais que ressignificam o mito a partir da mescla entre o conteúdo metafórico de Von Trier e o seu diálogo artístico com o cinema de Carl Dreyer. Esse direcionamento focal se apresenta, no âmbito do cinema, pela possibilidade de uma assimilação em relação ao que é apresentado na tela, uma vez que

“[...] os espectadores que demonstram maior intimidade com a linguagem cinematográfica parecem interagir com os filmes de maneira mais autônoma, já que identificam mais facilmente a relação entre os modos de codificação daquela linguagem e as mensagens que a ela veicula.” (ALVES (2004) 47).

Deste modo, enfocando um mesmo mito a partir de concepções distintas, a tríade Eurípides/Dreyer/Trier é percebida na narrativa fílmica de *Medeia* a partir da intertextualidade presente na obra, focalizando o olhar do espectador para um intento diegético plurissêmico, uma vez que, como observa Júlia KRISTEVA (1974), a intertextualidade consiste em um fenômeno de interação entre diferentes modalidades textuais que se mobilizam, ao mesmo tempo, em sua natureza semiótica, ideológica e subjetiva, mas também com o contexto social de sua produção — sendo o diálogo entre dois artistas diferentes em uma mesma obra um dos fatores principais da ação intertextual. O intertexto atua, assim

“[...] por um duplo jogo: na matéria da língua e na história social. O texto se instala no real que o engendra: ele faz parte do vasto processo do movimento material e histórico e não se limita — enquanto significado a seu autodescrever ou a se abismar numa fantasmática subjetivista” (KRISTEVA (1974) 11).

Nesta direção, excertamos três passagens do filme para a análise perante as premissas delineadas, em um exercício crítico-interpretativo proposto por Vanoye (1994), a fim de. Assim sendo, já na abertura do filme de Von Trier, temos a primeira passagem, onde se vê uma Medeia deitada na terra, de preto, significando o luto, como se estivesse rememorando a sua própria tragédia e a inevitabilidade de seu destino trágico. Sôfrega, a imagem de sua relação com os argonautas e com uma cultura patriarcal, estabelecida a partir das cenas compostas pela presença do mar, da nau de Argo e da distância pessoal de

Jasão e de seu país natal — sugerida pela imagem de Medeia à deriva no mar, já no início do filme — traz à tona o apelo euripídiano da narrativa.

Neste sentido, o filme é composto de diversas exposições do que acontece ao longo da história, descrevendo personagens, sensações e adjetivando a narrativa com um tom profético, sendo esta uma característica intrínseca ao cinema de Carl Theodor Dreyer, tendo em vista que vários de seus filmes são do período áureo do cinema mudo. Assim, Von Trier não só se vale das descrições presentes no roteiro original para compor a sua própria narrativa fílmica, como também constrói a sua diegese a partir do tom profético e da densidade psicológica própria ao cinema de seu mentor. Neste intento, a figura do mito ressignifica-se a partir da leitura de Trier do roteiro escrito pelo cineasta, mas em compasso com a ideia original de Dreyer, trazendo para a cena um olhar que fulgura a essência transgressora da personagem euripídiana centralizando, no entanto, os seus anseios individuais em detrimento dos anseios patriarcais da sociedade grega, como podemos perceber na primeira descrição exposta em *Medeia*:

“Jasão construiu sua nau Argo e rumou a Colchis para trazer o velo de ouro, o que consegue com a ajuda de Medeia, a linda e sábia mulher que lhe deu o seu amor. O amor dela agora se transforma em ódio. Jasão traiu Medeia e os dois filhos que ela lhe deu. Juntos fugiram para Colchis e aportaram em Corinto como foras-da-lei. Medeia deixou seu país distante. Jasão a deixou aqui.” (VON TRIER (1988)).

Já nesta descrição inicial, percebe-se claramente a centralidade do olhar atribuído à Medeia no roteiro de Dreyer, sendo este a efusão de um olhar feminino sobre a organização societária do patriarcado — centralidade que é explorada fortemente por Von Trier durante todo o filme, ratificando a proposta narrativa de Dreyer. O plano inicial, nesta direção, explora fortemente a face vingativa da mulher, bem como o seu posterior martírio trágico, sempre colocando os porquês desta conduta aparentemente própria a um estado de *hybris*, mas que é tratada no roteiro de Dreyer como uma consequência aos valores predominantemente masculinos daquela sociedade. A opressão ao feminino e as suas consequências culturais, aliás, edifica-se como uma temática recorrente no cinema de ambos os cineastas. Não obstante, uma fala de Medeia no filme de Lars Von Trier, em que ela dialoga com a Ama, deixa claro esta prerrogativa:

“MEDEIA: Queria estar morta. Minha vida é vazia como esta cama que costumávamos dividir quando eu ainda tinha uso para ele. Ele era tudo em minha vida. Porque as mulheres têm que tolerar tanto? Porque elas precisam ser silenciosamente submissas de corpo e de atos? Que direitos têm as mulheres? Um homem pode procurar novas amizades. A mulher não tem ninguém fora dele. Ele diz que ela tem segurança enquanto ele vive nos campos de batalha. Mas nem isso as mulheres têm.” (VON TRIER (1988)).

Outro elemento intertextual imagético que cabe ressaltar, nesta direção, é que, tal como a câmera estática explora fortemente a face de sofrimento da personagem de *O martírio de Joana D’arc* (1928), obra seminal de Carl Theodor Dreyer, o plano de Von Trier explora a vingança de sua *Medeia*, não devido a um estado de desmedida, mas devido à dor que em sua alma se projeta. Na narrativa de Dreyer, o elemento feminino também é sufocado culturalmente pela norma social da sociedade medieval em que está incurso, assim como a representação do feminino na narrativa de Von Trier é representado da mesma maneira, ainda que na sociedade da Grécia antiga. Neste sentido, a polarização simbólica entre o elemento masculino (o espírito argonauta de Jasão, em *Medeia* e a verticalidade autoritária do clero medieval, em *O martírio de Joana D’arc*) e o feminino (a paixão, o confronto e a força vingativa de *Medeia* e a abnegação de Joana D’arc) comparece como um forte matiz narrativo, estético e psicológico, próprio ao cinema de ambos os cineastas.

Doravante, entre lençóis que escoam na tela com o vento forte, encontram-se Jasão e a princesa com quem se casou em suas núpcias, estabelecendo um contraponto com a fúria vingativa de *Medeia*, alimentando a consciência existencial do ato de vingança da personagem, tal como acontece em *A Palavra* (1955) de Carl Dreyer, onde a beleza fantasmagórica das personagens estabelece um ensaio metafísico sobre religião e a aceitação da natureza humana¹³. Acerca desta questão intertextual, podemos ressaltar que:

“Ocorre que é com Eurípides, que apresentou sua tragédia nas Dionisiacas de 431 a.C., que a narrativa tradicional ganha seu estatuto, digamos, definitivo, inscrevendo-

¹³ *A palavra* é uma verdadeira epifania de Carl Theodor Dreyer. Conta a história de um fazendeiro viúvo e religioso que tem três filhos em constante embate com suas respectivas religiosidades. Quando a mulher do filho mais velho morre no parto, a família desmorona e os questionamentos estruturais acerca de assuntos como religião, destino e loucura são elevados a um nível avassalador.

-se desde então em nosso imaginário cultural. É a genialidade criadora de Eurípides que ressalta dois caracteres (ou atos) fundamentais de Medeia: a fúria vingativa e o crime filicida. Tais aspectos atravessarão sem cansaço a tradição artística e filosófica ocidental, ecoando audivelmente no mundo atual. É, portanto no mínimo a Eurípides que Pier Paolo Pasolini e Lars Von Trier vão se remeter ao realizarem suas extraordinárias transcrições filmicas do mito de Medeia a partir de um viés existencial.” (KATZENSTEIN (2008) 2)).

Na cena que remete ao encontro de Medeia com Creonte, observa-se uma ponte com o filme *Gertrud* de Dreyer e a metalinguagem nele utilizada. Na cena poética de Von Trier, o embate dialógico entre Medeia e Creonte — que resultará na expulsão da “princesa bárbara” — é balizado por um único enquadramento que expõe a fragilidade de ambos — os personagens: Medeia, por ser mulher, Creonte por não poder conter a fúria vingativa desta. Através de uma neblina densa que atravessa todo o espaço, a cena apresenta um recurso de densidade psicológica bastante explorado por Dreyer no filme supracitado, que consiste no embate dialógico como um elemento da inevitabilidade de um confronto que sugere um destino trágico — também presente na constituição narrativa de *Medeia* Lars Von Trier.

A cena final do longa-metragem, que consiste no assassinato dos filhos de Medeia e Jasão, condensa a expressão máxima deste realismo psicológico proposto por Dreyer e internalizado no cinema de Von Trier. Ao pendurar o filho na corda, enforcando-o, a personagem olha nos olhos do menino que chora, prevendo o desespero de Jasão e o cumprimento de seu destino demarcado pela fúria vingativa de um caminho fatal e inevitável. Tal como em *O martírio de Joana D’arc* (1928), por exemplo, em que a ação dramática culmina nas acusações de natureza moral com as quais a personagem título teve que lidar durante todo o processo inquisitório apresentado no filme, *Medeia* também estabelece uma relação de causa e consequência que infere o sofrimento psíquico das personagens centrais construídas por ambos os cineastas. Acerca deste fato, o próprio Dreyer afirmava que havia encontrado no rosto da atriz Falconetti “[...] exatamente aquilo que procurava para Joana D’Arc: uma mulher rústica, muito sincera, e que era também uma mulher de sofrimento”. (VIEIRA (2009) 75). Ou seja, nesta relação entre a construção dramática da Medeia de Von Trier e da Joana D’Arc de Dreyer, percebe-se elementos intertextuais que ultrapassam o próprio texto verbal do filme em

evidência neste estudo, em representações cinematográficas do mito histórico que tangenciam toda a arquitetura dramática de seus roteiros.

Sendo assim, diante do fascínio que os temas históricos seguem exercendo na arte contemporânea, podemos concluir que a sétima arte os descobriu desde muito cedo — a obra de Dreyer ratifica isso — e deles se alimenta com recorrência. A apropriação fílmica de mitos para a composição de roteiros é, por sua vez, uma das maiores incidências narrativas no campo audiovisual. Exemplo desta afirmativa é que *Medeia* de Eurípides foi uma das peças adaptadas com maior recorrência no cinema durante todo o século XX (PEREIRA (2013)), a partir de diferentes leituras da obra. Nesta direção, como se viu ao longo deste artigo, os textos de Eurípides, Dreyer e Trier mantêm um diálogo entre si, mesmo nas significações próprias a cada texto, a partir de um processo de articulação de sentidos construído sob cada contexto de produção. E, neste processo de apropriação de textos diversos sobre a mesma narrativa mítica, Lars Von Trier encontra espaço para significar o roteiro de seu mentor a partir de um procedimento intertextual que tangencia e cria sentidos para seu próprio filme.

Referências

- ALVES, C. (2004), “Produção de sentido e construção de valores na experiência com o cinema”: M. G. SETTON (coord.), (2004), *A cultura da mídia na escola: ensaios sobre cinema e educação*. São Paulo, AnnaBlume.
- BACKZO, B. (1985), “A imaginação social”: R. ROMANO (coord.), (1985), *Enciclopédia Eunaudi*. Lisboa, Imprensa Nacional.
- BURKE, P. (1992) *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo, UNESP.
- CASSIRER, E. (1972), *Linguagem e Mito - uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses*. Rio de Janeiro, Editora 34.
- CASTORIADIS, C. (1982), *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- CHARTIER, R. (2002), *À beira da falésia: a História entre certezas e inquietude*. Porto Alegre, Universidade/UFRGS.
- COMPAGNON, A. (1996), *O trabalho da citação*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- DELUMEAU, J. (1989), *História do medo no ocidente (1300-1800)*. São Paulo, Companhia das Letras.

- DOSSE, F. (1992), *A História em migalhas: dos Annales à Nova História*. Campinas, Ed. Unicamp.
- DURAND, G. (2011) *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, Difel.
- EAGLETON, T. (2005), *A ideia de cultura*. São Paulo, Universidade Estadual Paulista.
- ELIADE, M. (1994), *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva.
- EURÍPIDES (2007), *Medeia*. São Paulo, Odysseus, 2007.
- FERRO, M. (1992), *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- FUNARI, P. (2007), *Grécia e Roma*. São Paulo, Contexto.
- GEERTZ, C. (1989), *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, LTC Editora.
- GINZBURG, C. (1990), *A Micro História e outros ensaios*. Lisboa, DIFEL.
- HUNT, L. (1992), *A Nova História Cultural*. São Paulo, Martins Fontes.
- KATZENSTEIN, T. (2008), *Anais do XI Congresso Internacional de ABRALIC: Tessitura, Interações, convergências*. São Paulo, USP.
- KRISTEVA, J. (1974), *Introdução à Semanálise*. São Paulo, Perspectiva.
- LE GOFF, J. (2001), *A História Nova*. São Paulo, Martins Fontes.
- LE GOFF, J. e NORA, P. (Coords) (1976), *História: novos objetos*. Rio de Janeiro, F. Alves.
- MIRAS, E. (2013), *Representações do feminino no cinema: uma análise semiótico-psicanalítica dos filmes de Lars Von Trier*. São Paulo, Universidade Católica de São Paulo.
- PEREIRA, M. (2013), *Introdução a Medeia*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- PERROT, M. (2005), *As mulheres ou Os silêncios da História*. São Paulo, EDUSC.
- TURNER, G. (1997), *O cinema como prática social*. São Paulo, Summus.
- VANOYE, F. (1994), *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, Papirus.
- VEYNE, P. (1989), *Como se escreve a História ou Foucault revoluciona a História*. Lisboa, Edições 70.
- VIEIRA, Y. F. (2009), “A paixão de Joana d’Arc, segundo Dreyer”: J. R. MACEDO e L. M. MONGELLI (coords) (2009), *A Idade Média no cinema*. São Paulo, Ateliê Editorial.

Filmes citados:

Medeia (1988) Direção: Lars Von Trier sobre um roteiro de Carl Theodor Dreyer. Dinamarca, 1987, (76 min). Título original: *Medea*.



O martírio de Joana D'arc (1928) Direção: Carl Theodor Dreyer sobre um roteiro de Joseph Delteil. França, 1928, (110 min). Título original: *La Passion de Jeanne d'Arc*.

Gertrud (1962) Direção: Carl Theodor Dreyer baseado na peça de Hjalmar Söderberg. Dinamarca, 1964, (119 min). Título original: *Gertrud*.

A palavra (1955) Direção: Carl Theodor Dreyer baseado na obra de Kaj Munk. Carl Dinamarca, 1955, (126 min). Título original: *Ordet*.

.....

Resumo: Com foco nas representações cinematográficas do trágico e na intertextualidade na obra fílmica *Medeia* (1988) de Lars Von Trier, reflete-se sobre a busca do diretor por um conteúdo metafórico próprio como mote de adaptação da obra clássica de Eurípides e a forma que este intento dialoga com o dispositivo poético intrínseco ao cinema de Carl Theodor Dreyer. Busca-se na narrativa audiovisual elementos intertextuais que apresentem o mito, a partir dos conceitos de representação, mito, imaginário e intertextualidade e da análise fílmica proposta por Francis Vanoye (1994).

Palavras-chave: Medeia; mito; cinema; representação; intertextualidade; Lars Von Trier.

Resumen: Centrándonos en las representaciones cinematográficas de lo trágico y en la intertextualidad en la película *Medea* (1988) de Lars Von Trier, reflexionamos sobre la búsqueda por parte del director de un contenido metafórico propio como lema para la adaptación de la obra clásica de Eurípides y el modo en el que esta intención dialoga con el dispositivo poético intrínseco al cine de Carl Theodor Dreyer. Se busca en la narrativa audiovisual elementos intertextuales que presenten el mito, a partir de los conceptos de representación, mito, imaginario e intertextualidad y del análisis fílmico propuesto por Francis Vanoye (1994).

Palabras clave: Medea; mito; cine; representación; intertextualidad; Lars Von Trier.

Résumé : Mettant l'accent sur les représentations cinématographiques du tragique et sur l'intertextualité dans l'œuvre cinématographique *Médée* (1988) de Lars von Trier, nous étudierons la façon dont le réalisateur recherche un contenu métaphorique comme forme d'adaptation de l'œuvre classique d'Euripide et la façon dont cette intention dialogue avec le dispositif poétique intrinsèque au cinéma de Carl Theodor Dreyer. Nous cherchons dans le récit audiovisuel des éléments intertextuels qui présentent le mythe, à partir des concepts de représentation, mythe, imaginaire et intertextualité et de l'analyse filmique proposée par Francis Vanoye (1994).

Mots-clés : Médée ; mythe ; cinéma ; représentation ; intertextualité ; Lars Von Trier.

Entre o passado e a contemporaneidade: o mito de Hero e Leandro em *Pardalita*

Between the past and contemporaneity: the myth of Hero and Leandros in *Pardalita*

MARIA JOÃO SILVA LOPES¹ (*Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro — Portugal*)

Abstract: In 2021, the publishing house Planeta Tangerina issued a new title, *Pardalita*, included in the juvenile collection *Dois Passos e um Salto*. This paper aims to analyse this work of juvenile fiction, written and illustrated by Joana Estrela, in the light of the myth of Hero and Leandro. Based on Ovid's *Heroides* and other references included in the work, we will reflect on the forms and dimensions in which the myth emerges and is updated, by specifically emphasizing the themes it raises and develops.

Keywords: *Pardalita*; Joana Estrela; myth of Hero and Leandros; Ovid; migrations; theatre.

Pardalita, livro escrito e ilustrado por Joana Estrela, foi publicado em 2021 na coleção juvenil *Dois Passos e Um Salto*, criada pela editora Planeta Tangerina há cerca de uma década. À semelhança de outros livros desta coleção, trata-se de uma narrativa ficcional marcada pelo hibridismo e pela multimodalidade, na qual se recorre a diversos procedimentos literários, bem como a diferentes linguagens artísticas, cruzando, entre outros aspetos, texto verbal e visual. Considerada pela editora uma novela gráfica, *Pardalita* estabelece ainda diálogos entre cultura *pop* e erudita, entre passado e atualidade e entre várias temáticas, como as migrações, abordando frequentemente o tema dos refugiados que atravessam o mar em busca de outras condições de vida. Uma referência que unifica vários destes aspetos é a que é feita ao mito de Hero e Leandro. Pretende-se, por isso, neste trabalho, refletir sobre o papel que desempenha este mito na obra, sobre o que pretende representar, simbolizar, problematizar e de que forma se atualizou na narrativa em questão.

Na obra juvenil em apreço, que poderá interessar também ao público adulto, no que se considera como literatura *crossover*, Raquel enceta um pro-

Texto recebido em 23.05.2022 2 aceite para publicação em 07.10.2022. Apoio financeiro da FCT, através de bolsa de investigação para doutoramento, com a referência UI/BD/151283/2021.

¹ mjl@ua.pt.

cesso de autodescoberta, dando conta de como começou a apaixonar-se por uma colega, Pardalita. Ao longo desse processo de (auto)descoberta, Raquel começa a fazer parte de um grupo de teatro que ensaiará o mito de Hero e Leandro, havendo, a esse propósito, uma referência explícita a Ovídio. Neste sentido, o teatro surgirá, ainda, como um lugar de transformação e as duas personagens da história de Joana Estrela projetar-se-ão, igualmente, nos protagonistas do mito. Estes são, todavia, apenas alguns aspetos de uma mais vasta e complexa teia de relações e referências cosida ao longo da narrativa. Por benefício teórico-analítico, a reflexão sobre este entrecruzamento formal e temático será dividida, no presente trabalho, em quatro partes. Na primeira convocar-se-ão alguns elementos teóricos sobre o mito e as suas funções; na segunda apresentar-se-ão conexões entre os conceitos de género e migrações, desdobrando-se esta parte numa outra que incidirá sobre a relevância do elemento epistolar e o tratamento das representações de género evidenciada, em particular, nas cartas de Hero e de Leandro, incluídas nas *Heróides* de Ovídio. A terceira parte analisará, de forma autónoma, outras referências intertextuais existentes em *Pardalita* e que contribuirão para o edifício crítico e temático da obra. Por fim, numa quarta parte, relevar-se-á, no âmbito desta análise à luz do mito, o papel do teatro, bem como as duplicidades abarcadas pelo elemento e conceito de máscara.

1. Os mitos e as suas reescritas

O tema do mito em geral, nas suas reescritas e atualizações, parece interessar a Joana Estrela. Ainda antes de *Pardalita* ser editada, a artista revelava, em 2020, que tinha gostado muito do livro *Rapariga Encontra Rapaz*, de Ali Smith (ALVES, 2020: s/p). Sublinhando tratar-se de “um mito antigo reescrito” (ALVES, 2020: s/p), Joana Estrela referia-se à obra da escritora escocesa na qual, através de uma reescrita do mito de Ífis, por Ovídio, se aborda a temática da transexualidade. De forma resumida, poder-se-á salientar que, perante a gravidez da mulher, o marido diz a Teletusa que só queria um menino e que, se fosse uma menina, deveria ser morta, mas a mãe tem um sonho, no qual Ífis, acompanhada de outros deuses, lhe transmite que proteja a criança (LOPES (2017) s/p). Com complicitades e mentiras, a menina recebe o nome Ífis, usado para o sexo masculino e feminino, é criada como um rapaz e, aos 13 anos, apaixonar-se pela noiva

que o pai lhe escolhe (LOPES (2017) s/p). Ísis acabará por interceder, transformando Ífis num homem e o casamento acontece (LOPES (2017) s/p).

Depois de *Menino, Menina* e *Rainha do Norte*, Joana Estrela, que, entre outros, também ilustrou o livro *Aqui é um bom lugar*, parece regressar, em *Pardalita*, a temas que são do seu interesse. Nesta obra juvenil, mais do que a história de uma rapariga que descobre a sua paixão por outra rapariga, encontrar-se-á igualmente uma longa reflexão sobre a distância que nos separa e/ou aproxima do Outro, bem como sobre as diferentes implicações subjacentes às noções de território e fronteira. Nesse processo, o imaginário da Grécia Antiga, nas suas associações ao teatro, às máscaras, e à poesia cruzar-se-á com o próprio conceito de Mediterrâneo, por sua vez vinculado já a narrativas passadas sobre naufrágios, migrantes e refugiados. De forma interseccional, tais aceções serão igualmente atravessadas pelas temáticas de género e LGBTQ+, criando um mosaico de alusões, inscrições e transposições que não convocam apenas o passado, movimentando-se também no presente e abarcando a contemporaneidade. Apesar de se verificar a existência de uma ampla teia de referências culturais, poder-se-á, de alguma forma, situar a ancoragem primordial daquele universo temático no mito de Hero e Leandro.

Neste sentido, convirá salientar que o mito poderá ter quatro funções, nomeadamente a mística, a cosmológica, a sociológica e a pedagógica (CAMPBELL (1991) 44). Se a mística dará “conta da maravilha que é o universo”, a “cosmológica” mostrará “a forma do universo”, mas “de uma tal maneira que o mistério, outra vez, se manifesta” (CAMPBELL (1991) 44). Já a função sociológica remeterá para o “suporte e validação de determinada ordem social” (CAMPBELL (1991) 44), podendo, neste caso, os mitos variar “tremendamente, de lugar para lugar”, mostrando-se possível, por exemplo, a existência de “toda uma mitologia da poligamia” e “toda uma mitologia da monogamia” e sendo ambas “satisfatórias”, dependendo de onde se estiver (CAMPBELL (1991) 44). Segundo Campbell, “foi essa função sociológica do mito que assumiu a direção do nosso mundo”, estando, todavia, “desatualizada” (CAMPBELL (1991) 44). A quarta função seria a pedagógica, aquela “com que todas as pessoas deviam tentar” relacionar-se, atribuindo-se, neste caso, aos mitos a capacidade de ensinar a “viver uma vida humana sob qualquer circunstância” (CAMPBELL (1991) 44). Tendo em conta esta tipologia, poder-se-á ponderar a existência de uma atualização da

função sociológica do mito, sendo igualmente válida uma reflexão sobre a função pedagógica, não num estrito sentido didático, mas na abrangência da aprendizagem, do entendimento e do pensamento sobre a vida e o mundo. Ainda na obra *O poder do mito*, na qual propõe a referida tipologia, Joseph Campbell afirma igualmente que “o domínio sobre o medo propicia coragem à vida”, sendo essa “a iniciação fundamental de toda aventura heroica: destemor e realização” (CAMPBELL (1991) 166), o que assumirá especial proeminência à luz do processo de autodescoberta e de emancipação relatado em *Pardalita*. Como se verá adiante nesta reflexão, também a adolescente Raquel estará, como Leandro esteve, disposta a atravessar o mar, enfrentando eventuais fúrias e tempestades, nas suas projeções emocionais, sociais e culturais, para ficar com a amada. A destinatária desse amor é, na obra em apreço, Pardalita, podendo sublinhar-se, a este propósito, a curiosidade de, no âmbito das propostas de estudo sobre o mito, o pássaro ser considerado como “um símbolo da libertação do espírito em relação a seu aprisionamento à terra” (CAMPBELL (1991) 32).

Tendo em vista, em particular e na presente análise, o mito de Hero e Leandro poder-se-á salientar que este tem “seduzido inúmeros escritores, músicos e artistas plásticos, provando que o binómio *eros / thanatos* (amor / mors) toca as emoções” (CASTANHO, M. da C. *et alii* (2012) 9). De forma resumida, dever-se-á, desde já, apontar para a saliência de alguns elementos narrativos, igualmente acentuados em *Pardalita*, tais como o facto de aqueles protagonistas habitarem “em margens opostas do Helesponto (hoje, estreito de Dardanelos)”, não colhendo aquele amor “a aprovação dos pais dela, nem a sua condição de consagrada ao culto” lhe permitindo o casamento (CASTANHO, M. da C. *et alii* (2012) 9). Apesar de o amor encontrar “sempre uma via para unir os que se querem” e de “todas as noites Leandro” atravessar “a nado o estreito”, haverá, todavia, uma “noite de tempestade” na qual, apagando-se a luz que Hero acendia, Leandro não encontra “o caminho” e morre, precipitando-se, por essa razão, também Hero “do alto do penhasco” ((CASTANHO, M. da C. *et alii* (2012) 9).

O mito de Hero e Leandro é referido em *Pardalita*, por se tratar da peça que, no âmbito da narrativa, o grupo do qual as duas adolescentes fazem parte vai ensaiar. A abordagem a esta história, nas suas sugestões simbólicas e implicações temáticas, desenvolve-se mesmo em diálogos entre ambas, quando conversam, por exemplo, sobre qual das duas seria Hero ou Leandro

e quando frisam a importância do local da ação, o Estreito de Helesponto, como sendo o canal que “separa a Europa da Ásia” (ESTRELA (2021) s/p). Nesse diálogo, mencionam igualmente Ovídio e, sobre este aspeto, merecerá apontamento o facto de, nas *Heróides* deste autor, o trágico desfecho de morte surgir apenas por meio de indícios e presságios, como num sonho de Hero². Contudo, um dos aspetos que se afigurará fulcral para a edificação temática da obra juvenil em apreço será o já mencionado local da ação, o estreito que, entre outros elementos que merecerão análise, separa os dois amantes e separa igualmente a Europa da Ásia. Desta forma, confirmar-se-á, na reflexão que se segue, que a separar os amantes estarão também os preconceitos, presos às conceções culturais sobre o território de cada um. Abordar-se-á, por isso, nas partes subsequentes, diversos aspetos que contribuirão para a formação de uma intersecção temática entre os tópicos do género e a crise dos refugiados e migrantes que atravessaram e atravessam, no passado e no presente, o mar em busca de uma vida melhor.

2. Entre o amor, o género e as migrações

Podendo ser entendido como “the Greek archetype of a story of forbidden love and death”, o mito de Hero e Leandro assumirá, todavia, outra espessura narrativa e temática por a ação se situar precisamente no Estreito de Dardanelos, “a water gateway between Europe and Asia, the West and the East”, ou seja, a “specific point of the sea, which functions narratively as the hero’s antagonist” e que revela “deep meanings regarding important aspects of our contemporaneity: gender, migration, cultural prejudices. (CAIAZZA (2021) s/p). Apresentando correspondências com “the wide *Mare nostrum*, the myths, the aetiology, and the historical episodes (and also the humanitarian tragedies linked to it in our collective imaginary) confer on it a powerful symbolic value” (CAIAZZA (2021) s/p). Neste sentido, deverá perspetivar-se igualmente a ideia de Mediterrâneo como sendo “the stage of

² “Então, por meio das ondas batidas pelo vento, pareceu-me ver,/ sem margem para dúvida, um golfinho a nadar;/depois que a maré o lançou na areia ensopada,/a onda e a vida abandonaram, ao mesmo tempo, o infeliz./O que quer que isto seja, tenho medo; e tu nem te rias de meu sonho/nem confies ao mar, a menos que esteja calmo, os teus braços.” (OVÍDIO (2016) 169-170)

many myths of people in danger seeking to flee their homeland and build a new life in another place: two for all, Dido fleeing Tyre, Aeneas fleeing Troy” (CAIAZZA (2021) s/p). Saliente-se, aliás, sobre as espessuras simbólicas e as camadas narrativas contidas neste imaginário que o próprio nome do estreito em grego (Helesponto) “recalls the tragic story of a girl, Helle, who drowned there while she was crossing the sea channel with her brother Phrixus”, estando ambos a fugir da morte “that loomed over them in their homeland” e a tentar atingir “a foreign kingdom where they could seek asylum” (CAIAZZA (2021) s/p). Remetendo-se para a terceira parte desta análise a menção dos pressupostos teóricos implicados no dialogismo bakhtiniano e na intertextualidade kristeviana, poder-se-á, desde já, ressaltar que, ao convocar o mito de Hero e Leandro, também *Pardalita* se inscreverá nessa dinâmica contínua em que umas narrativas incorporam outras, criando um movimento de citação e atualização constantes. Apesar de muitos artistas que abordaram o mito de Hero e Leandro se terem focado “on the characters rather than on the setting”, em *Pardalita* também o local geográfico da ação, com toda a sua carga simbólica, contará e importará para a construção da narrativa e elaboração dos seus significados. Atentar-se-á, de seguida, na relação existente entre o tema das migrações, simbolizado naquele estreito, e a temática do género. Para tal, abordar-se-á o tópico do ponto de vista formal, literário e artístico, tendo em conta o registo epistolar usado por Ovídio nas *Heróides*, que encontra eco também em *Pardalita*, mas apreciando-se igualmente as dimensões e *nuances* das representações de género nas cartas Hero e Leandro, escritas pela mão daquele poeta.

2.1. Carta(s) de amor: dos desdobramentos ficcionais às representações de género

Apesar das marcas de hibridismo literário e multimodalidade artística evidenciadas por *Pardalita*, na presente parte desta análise atentar-se-á em particular no registo epistolar usado tanto na obra juvenil em apreço, como nas *Heróides*, de Ovídio. Ainda assim, e antes de se avançar nessa proposta analítica, poder-se-á, todavia, ressaltar a incorporação, em *Pardalita*, de diversos procedimentos literários, bem como o contributo ativo para a narrativa de diferentes linguagens artísticas. Saliente-se, a título de exemplo, que, embora

assente no modo narrativo, integra elementos típicos do modo dramático, podendo os textos surgir na forma de peça de teatro ou até, atendendo à mancha gráfica, apresentando proximidades com o poema. O texto visual é igualmente usado na construção da narrativa, recorrendo-se a ilustrações de página inteira e dupla e a tiras de banda-desenhada, por exemplo. Tal como noutras obras juvenis contemporâneas, também esta narrativa propõe

a fusão com outras linguagens, como é o caso da ilustração, trazida (...) não como mero adorno ou complemento, mas como mais uma linguagem que, juntamente com o texto escrito, compõe a narrativa, contando histórias de forma híbrida ou partilhada
RAMOS E NAVAS (2016) 20.

Ainda em consonância com as tendências da ficção juvenil contemporânea, sobressairá, de igual modo, a “quebra de linearidade” e a “fragmentação narrativa”, sendo ao leitor “oferecidos *flashes*, fragmentos de narrativa que, à semelhança de um *puzzle*, precisam de ser (re)organizados” (RAMOS E NAVAS (2016) 20). Neste sentido, tratar-se-á de uma obra que corroborará igualmente a ideia de que “as inovações”, neste universo literário, “não se esgotam em termos temáticos”, sendo igualmente importante “a forma de se trabalhar com a linguagem e a estrutura narrativa, já que não é possível tratar temas ‘revolucionários’ através de uma linguagem ou estrutura narrativa anquilosadas” (RAMOS E NAVAS (2016) 19).

Apesar da diversidade de procedimentos artístico-literários adotados em *Pardalita*, e atendendo às conexões que estabelece com a obra de Ovídio, relevar-se-á, nesta reflexão, o registo epistolar. Assim, à semelhança das *Heróides*, que se apresentam sob a forma de cartas de amor, também *Pardalita* se inicia com o registo epistolar, o que, de resto, se repetirá noutros momentos, mesmo que oscilando entre outras opções composicionais e discursivas. Atendendo, todavia, às especificidades do registo epistolar, poder-se-á salientar, em ambos os casos, a importância que o ato da escrita assume, independentemente de o destinatário receber ou não a missiva. De facto, quando Raquel se dirige e escreve a Pardalita, não se depreenderá que aqueles textos sejam para lhe entregar, funcionando antes como um modo de expressar e compreender os seus sentimentos mais íntimos. Tal comprovará, aliás, como “o formato epistolar na ficção juvenil parece servir, essencialmente, dois propósitos”, por um lado, “a partilha de emoções e sentimentos perturbadores”,

por outro, “a autocompreensão do sujeito da escrita que, ao empreender uma espécie de viagem ao seu interior, se procura e descobre (RAMOS (2017) 37). Tanto em *Pardalita*, como no texto de Ovídio, parecerá confirmar-se que, “para o modo epistolar puramente ficcional, pode não importar o destino de uma carta, porque o que importa é apenas o pretexto ou o exercício da escrita em si mesma” (CEIA (2009) s/p). Também Carlos Ascenso André, na introdução que escreveu às *Heróides*, sublinha que

Separado de Hero, por força da imposição dos pais e da interposição de um braço de mar, o Helesponto, Leandro escreve; impedido pela fúria das ondas de fazer a viagem a nado, [...] envia a carta em seu lugar. Pouco importa aqui a inverosimilhança, ou seja, que o mesmo mar que impede a viagem do remetente permita a viagem da carta, por portador bem arrojado. O importante é que escreve. E o que escreve é, na plena aceção, uma carta de amor (OVÍDIO (2016) 38).

Haverá, todavia, particulares expressividades concernentes às questões de género que se manifestam através da exploração do registo epistolar nas *Heróides*. Ainda na introdução que escreveu àquela obra, Carlos Ascenso André sublinha, aliás, que neste caso “a ficção vai mais longe”, uma vez que “a voz que fala na carta não pertence ao mesmo corpo da mão que escreve”, sendo “também uma voz inventada, porque lendária, mítica”, havendo, dessa forma, “um eu que fala (que só aparentemente escreve)”, uma “mão que escreve e cujo eu se esconde”, um “tu do lado de lá da carta, mas que nunca a receberá”, e “alguém que há-de ler a carta, mas que nunca chega a ser ‘tu’” (OVÍDIO, 2016:10). Nesse mesmo texto introdutório às *Heróides*, Carlos Ascenso André observa, ainda, que o “acto de comunicação” revelar-se-á ainda mais “complexo”, tendo em consideração que “o eu que fala na carta é feminino, na maior parte dos casos”, e “a mão que escreve a carta (o autor real) é masculino” (OVÍDIO, 2016: 10), o que significa, prossegue Carlos Ascenso André, que

o autor real, tradicionalmente chamado poeta, neste caso personagem histórica com o nome de Ovídio, cria um autor implícito (que é também explícito), o eu do texto, totalmente distinto de si, a começar pelo género. [...] esta talvez seja, na história da literatura ocidental, a primeira colectânea poética assumidamente de autoria masculina e de voz feminina [...] Não será o primeiro poema do género [...] mas, no seu todo, enquanto obra completa, poderá ser a primeira (OVÍDIO (2016) 10).

Ovídio poderá, por isso, ser considerado “a **virtuoso** of female introspection, and his *Heroides* are a masterpiece in the evolution of the narra-

tive techniques connected to gendered voices” (CAIAZZA (2021) s/p). Mesmo que as questões de género possam não estar no cerne da proposta artística de Ovídio, interessarão ao poeta, “who explicitly addresses the reciprocal stereotypes that different cultures project on each other, and engages in a gendered discourse related to love and agency” (CAIAZZA (2021) s/p). A este propósito, revela-se oportuno verificar a articulação entre as noções de preconceito, género e migrações, uma vez que

in listing the reasons why her union with Leander must be kept secret, Hero includes the prejudices that the refined inhabitants of Abydos might have against a girl from Thrace — seen by Greek culture as a barbarian land (...). So, the mention of cultural prejudices is explicit in Ovid’s words (CAIAZZA (2021) s/p).

Para além disso e nesta perspetiva, deverá ainda mencionar-se que “among the many mythological stories of death in the sea that Ovid alludes to in Hero’s and Leander’s letters, some are based on displacement, social and gender injustice related to migration” (CAIAZZA (2021) s/p). Poder-se-á, assim, considerar que o alcance e a problematização das questões de género, nas *Heróides*, será sugerida, desde logo, pela mão de Ovídio que escreve por Hero, pelos próprios pensamentos dos amantes e, ainda, pelas referências mitológicas incluídas naquelas cartas que evocam inúmeras histórias nas quais estão, igualmente, presentes as temáticas da migração, em conexão com as ideias de morte, de naufrágio, de injustiça, e de género. Será também partilhando alguns destes contornos temáticos, sugeridos por esta mitologia e imaginário marítimo, que se erguerá parte significativa do universo de motivos e de questões abordadas e problematizadas em *Pardalita*.

Merecendo a comparação das cartas de Hero e de Leandro alguma atenção, poder-se-á entender que, num primeiro plano, as representações de género em Ovídio apontarão no sentido de Leandro ser o agente da ação e de Hero assumir uma atitude mais passiva. Tal leitura, não estará, porém, isenta de *nuances*, uma vez que, em certas passagens, Hero coloca hipóteses que desafiam os estereótipos de género, demonstrando vontade de transpor os limites dessas convenções (CAIAZZA (2021) s/p). É o caso, por exemplo, das passagens em que admite que lhe apetece, “muitas vezes (...) avançar pelo meio das ondas” (OVÍDIO (2016) 168) ou em que sugere um encontro a “meio do mar” (OVÍDIO (2016) 169). Neste sentido, adquirirá relevância a perspetiva

segundo a qual tais projeções corresponderão a “anti-canonical characterizations of male and female bodies, nature, and potentialities”, demonstrando, ainda, Hero receio de que Leandro “might not have enough time and strength to go back and forth from Abydos to Sestos” (CAIAZZA 2021: s/p). Desta forma, denotar-se-á a presença de propostas desafiadoras da convenção, uma vez que, ao questionar, de alguma forma, a capacidade de execução e a força masculinas e ao aludir à possibilidade do contributo e da agência de uma mulher para ultrapassar um obstáculo, Hero ousa transpor, mesmo que em pensamento, balizas fixas em relação ao género, questiona e baralha o binómio força/fragilidade, contestando, assim, o estereótipo (CAIAZZA 2021: s/p). Tal tornará possível a dupla leitura de que Hero será marcada e guiada por estereótipos de género, que a colocam numa condição mais passiva, ao mesmo tempo, porém, que se move até uma projeção mais emancipatória, sentindo-se atraída pela transgressão das fronteiras e construções culturais relativas ao género (CAIAZZA 2021: s/p). De facto, considerando apenas “the literal meaning”, é possível pensar-se que “Hero is just wondering whether or not to take a swim to reach her beloved” (CAIAZZA 2021: s/p). Todavia, atentando a que “the sea in general and the Dardanelles in particular” surgem como “a concretion of symbols”, então, nesse caso,

Hero’s temptation to take Leander’s place, in leading their relationship and in taking an action that can influence the facts, and the destinies of both, assumes a more revolutionary significance” (CAIAZZA 2021: s/p).

Desta forma, adquirirá proeminência a tese segundo a qual, pese embora a existência de conformidades às ideias culturalmente construídas de género, haverá igualmente momentos de questionamento e de confronto. Neste sentido, e estabelecendo-se um paralelismo com *Pardalita*, convirá realçar que também esta obra desafia a convenção e a ideia de género, de vários modos: pelo arrojo narrativo e formal, pela abordagem temática e pela própria agência emancipatória de Raquel.

Diferentes contiguidades poderão ser estabelecidas entre o texto de Ovídio e *Pardalita*, pelo que se atentará apenas em alguns exemplos. De facto, a ideia de um amor que poderá encontrar obstáculos surge em ambas as obras. Se Raquel enfrenta a angústia perante a possibilidade de ser “a única/ que é/aqui/ agora” (ESTRELA (2021) s/p), em Leandro a ideia de um amor reprimido é igual-

mente visível, quando escreve: “não podia esconder-me, como antes, de meus pais,/ e o amor que queremos encobrir não teria continuado em segredo” (OVÍDIO (2016) 157). De igual forma, merecerá ênfase, em ambas as narrativas, a expressão de um ímpeto ou de um arrebatamento adolescentes, num sentido mais amplo de força e de vigor existenciais e não apenas num sentido mais estrito, relativo a uma fase da vida ou faixa etária. Tal ressalva torna-se necessária, uma vez que a adolescência é um conceito instável e mutável (RAMOS E NAVAS (2016) 10), uma construção cultural (HILTON E NIKOLAJEVA (2012) 1) e, sobretudo, um termo com “little currency before 1900” (BAXTER (2012) 3). Ainda assim, poderá notar-se que, se Raquel, projetando-se em Leandro, afirma que irá “ser sempre a pessoa que atravessa o rio” (ESTRELA (2021) s/p), Leandro lembra igualmente que se opôs às suas “arremetidas de adolescente o mar inchado” (OVÍDIO (2016) 158). Especial saliência narrativa assumirá a ideia de que o amor pode vencer o medo. Se Raquel pensa, sobre a sua amada, que vai onde ela for — “vou onde tu fores” — (ESTRELA 2021: s/p), também Leandro lembra que, quando “saía os portais da casa” do pai, “por amor”, deixava, “no chão, à uma, roupa e medo” (OVÍDIO (2016) 158). A existência de uma distância que separa os/as amantes é igualmente alvo de interrogações e considerações em ambos os casos. Entre vários outros exemplos identificáveis em *Pardalita*, cite-se apenas uma das questões que Raquel se coloca: “Qual é a distância a que se pode estar de alguém sem dar a entender que não se quer distância nenhuma?” (ESTRELA (2021) s/p). Neste sentido, sublinhe-se que também Leandro declara quase tocar “com a mão” o que ama, “tal é a proximidade” (OVÍDIO (2016) 162), numa alusão ao mito de Tântalo. A existência de um edifício marcado por alusões simbólicas e metafóricas que expandem os sentidos da dicotomia separação/aproximação é, ainda, visível na seguinte perplexidade de Leandro:

Porquê, juntos no coração, somos separados pelas águas, / e, se o coração é um só, porque não acolhe uma só terra aos dois?/ Ou que a tua Sestos me assuma ou que te assuma a ti a minha Abidos;/ tanto me agrada a tua terra, quanto a ti te agrada a minha (OVÍDIO (2016) 160).

A propósito do carácter dicotómico subjacente à ideia de distância, dobrado em separação e aproximação, releve-se o sonho no qual Raquel se vai aproximando cada vez mais de Pardalita e sempre perguntando: “Am I in your personal bubble?”. O “não” suceder-se-á como resposta e a aproxi-

mação repetir-se-á até Raquel “já não ter mais espaço para andar, até não haver mais distância” (ESTRELA (2021) s/p). Oportuna neste ponto afigurar-se-á a referência ao pressuposto segundo o qual o sonho é “o mito privado” e o mito é “o sonho público” (CAMPBELL (1991) 52). Se o “mito privado”, o “sonho, coincide com o da sociedade”, o ser humano “está em bom acordo” com o “seu grupo”, caso contrário, “a aventura” aguarda-o “na densa floresta à sua frente” (CAMPBELL (1991) 52). Resta, ainda, apontar que, em ambas as obras, se verificará a existência de um campo lexical relacionado com o mar. Novamente, entre a multiplicidade de exemplos detetável em *Pardalita*, destaque-se, por exemplo, a frase “a secundária é um aquário” (ESTRELA (2021: s/p), inscrita numa ilustração em página dupla e constituindo-se, ainda, como imagem escolhida para a capa e contracapa da obra. Na mesma paisagem lexical se coloca Leandro quando escreve que “já os curvos golfinhos conhecem o nosso amor,/ e nem sou desconhecido dos peixes” (OVÍDIO (2016) 161). A amplitude semântica aberta por este campo lexical marítimo, com todas as implicações e significados que acarreta, assumirá vastas declinações, modelando-se em extensões artísticas, temáticas, culturais, mitológicas e simbólicas, e adensado os contornos reflexivos de ambas as obras.

3. *Pardalita* como um mosaico intertextual

Se a referência ao mito de Hero e de Leandro assume especial densidade simbólica e temática em *Pardalita*, outras haverá, todavia, a considerar numa obra que se constitui também como um mosaico de citações e alusões, igualmente geradoras de significados e de sentidos dialogantes com a proposta mitológica. Desta forma, considerar-se-á pertinente enquadrar teoricamente tais opções no âmbito do dialogismo e da intertextualidade problematizados por Mikhail Bakhtin e por Julia Kristeva. De facto, encontram eco em *Pardalita* as palavras de Bakhtin segundo as quais

the life of the word is contained in its transfer from one mouth to another, from one context to another context, from one social collective to another, from one generation to another generation. In this process the word does not forget its own path and cannot completely free itself from the power of these concrete contexts into which it has entered (BAKHTIN (1984) 202).

Igual ressonância teórico-literária na obra em apreço assumirá a formulação de Julia Kristeva, ao determinar que

tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité (KRISTEVA (1969) 84-85).

A incorporação de várias referências, em *Pardalita*, não só proporcionará uma leitura crítica da obra como permitirá movimentá-la no tempo, convocando o passado para situá-la no presente. Para além disso, as citações não se cingem a outros textos literários, estendendo-se, com igual consistência, a outras artes, como sejam a música, o cinema e a pintura, por exemplo, e constituindo-se, neste caso concreto, como referências intermediais (RAJEWSKY (2005) 52). De uma forma geral, mesmo adquirindo texturas semânticas próprias, todas contribuirão, de alguma forma, em maior ou menor grau, para a edificação do tema maior da inclusão, da diversidade e dos direitos humanos. A convocação de outros *media*, plasmada nas referências a mensagens de telemóvel, à Internet, ao cinema, passando pela música e pela pintura, posiciona *Pardalita* no âmbito da literatura juvenil contemporânea, uma vez que também nesta obra é possível encontrar “o recurso não apenas a textos literários, mas a letras de músicas, filmes ou elementos da cultura popular e mediática”, incorporando “elementos da poesia, do teatro e mesmo de géneros considerados não-literários ou paraliterários pela tradição” (RAMOS E NAVAS (2016) 19).

Enumerando apenas alguns exemplos, poder-se-á realçar como a captação de um certo imaginário musical marcado pela irreverência e pelo inconformismo contribuirá para ampliar o horizonte temático e artístico da obra, criando adjacências entre diversos elementos, na própria narrativa. Neste sentido, haverá manifestas contiguidades entre a música *She's a rainbow*, dos The Rolling Stones, e o facto de Raquel notar que Pardalita foi para a escola vestida “com uma saia roxa, camisola verde, gorro rosa, sapatilhas vermelhas e mochila amarela” (ESTRELA (2021) s/p). Neste caso, as aproximações narrativas e temáticas encontram ainda ancoragens na bandeira usada como símbolo da comunidade *gay* e do movimento LGBT+, o que emblemará, de forma mais lata, novamente ideais de inclusão, de aceitação, e de direitos humanos. Entre outras, evidencia também particulares extensões semânticas e até históricas, criando mais cruzamentos analíticos na obra, a menção da música *Erva Daninha Alastrar*, de António Variações, artista que desafiou convenções culturais e artísticas e que se poderá considerar ter criado uma sonoridade e uma estética na qual se evidencia a mistura de diversas influências, combinando passado e futuro, tradição e

inovação. As dimensões transgressivas estendem-se, todavia, também às esferas da emancipação e afirmação sexual representadas por este artista que desafiou “homophobia with free expression” e que “shook the country from its post-revolution torpor” (SANTOS (2020) s/p), depois de 48 anos de fascismo.

Numa obra que cruza o que se considera cultura *pop* com erudita, outras referências merecerão algum destaque. Neste sentido, releve-se que o interesse por elementos da cultura grega, cujo contributo para a densificação das concepções de Ocidente e de Europa não deverá ser desmerecido, está presente em vários momentos da obra. Numa das passagens da narrativa, refere-se, por exemplo, Álcman e a *Antologia de Poesia Grega Clássica* (ESTRELA (2021) s/p), sendo a esse propósito também convocada para a obra Sophia de Mello Breyner, com o poema “Adaptado de Álcman” que, mais uma vez, se desenvolve a partir da ideia de mar: “A musa a sereia/ Seu canto alto e puro”. As referências à cultura grega não se esgotam, todavia, aqui. Num outro momento narrativo, Raquel vai a uma feira do livro e compra um livro de Albano Martins intitulado *O essencial de Alceu e Safo*, notando que “Alceu e Safo estão juntos no mesmo livro porque viveram na mesma ilha e na mesma altura” (ESTRELA (2021) s/p). No âmbito da sua pesquisa, a adolescente procura na Internet imagens da ilha, sendo a primeira fotografia exibida “a de uma praia coberta de coletes salvavidas e coisas pretas e inchadas que já foram barcos” (ESTRELA (2021) s/p). De seguida, voltará a procurar Lesbos no mapa e as imagens visíveis no computador vão parecendo cada vez mais, à medida que são ampliadas, um pássaro. Desta forma, a ilha de Lesbos constituir-se-á como motivo para, no passado e no presente, se convocar a temática LGBTQ+, a par da dos refugiados e migrantes.

A constante problematização e amplitude da dicotomia distância/proximidade, da ideia do Outro, da temática do preconceito, da xenofobia, das migrações, dos refugiados, que tem marcado a atualidade e abalado a Europa, está, assim, presente no livro em diversos momentos, atravessando, aliás, toda a narrativa. Uma outra referência que poderá ser considerada tematicamente sugestiva é a que é feita ao quadro “História Trágico-Marítima ou Naufrage”, de Maria Helena Vieira da Silva, no qual as ondas, formadas pelos próprios naufragos, parecem chamas. Trata-se de uma pintura que dialoga também com a obra *História Trágico-Marítima*, de Bernardo Gomes de Brito, que, no século XVIII, compilou relatos sobre naufrágios sofridos por naus portuguesas. Neste

caso, não de menor relevância simbólica será a data da obra de Vieira da Silva — 1944, um ano antes de terminar a Segunda Guerra Mundial. Saliente-se que Vieira da Silva era casada com Arpad Szenes, formando ambos um casal de apátridas, que, ameaçados pelo conflito (Arpad Szenes era judeu e a artista vê recusada, na vigência de Salazar, a restituição da nacionalidade), acabarão por partir, em 1940, para o exílio no Brasil. A este propósito, como lembra Carlos Ascenso André, na introdução que escreveu às *Heróides*, também Ovídio teve de deixar a sua terra quando “Augusto, em 8 d.C.”, o expulsou de Roma e o condenou “ao exílio, em Tomos” (OVÍDIO (2016) 45). Mais uma vez, as referências à temática do exílio deslocam a obra entre o passado e o presente, adensando-a e atualizando-a.

Uma última nota apenas para referir que a espessura intertextual da obra poderá contribuir para o exercício da literacia crítica que “encourages students to challenge texts, examine unjust social practices, and move toward social transformation” (MULCAHY (2012) 42-43). Sem cingir tal perspectiva aos moldes da mediação ou da receção juvenil, notar-se-á, todavia, que “students engaging in critical literacy are empowered by their own voices and opinions, are taught how to question and challenge common assumptions, points of view, sociopolitical issues, and begin to consider ways of taking action for social justice” (MULCAHY (2012) 43). Desta forma, a tessitura intertextual da obra poderá, assim, fomentar a abertura do debate e do diálogo em torno de vários temas que continuam prementes na atualidade.

4. O poder transformador do teatro e as duplicidades da máscara

Sendo, na narrativa em apreço, o mito de Hero e Leandro o texto escolhido pelo grupo de teatro para ensaiar a peça, merece análise autónoma a intensidade e a expressividade atribuídas ao ato de representação, aos ensaios e até à abrangência metafórica e simbólica do elemento máscara que, embora brevemente referido numa das ilustrações relativas ao cartaz para as audições, representará, estabelecendo alguns diálogos com a obra, a dicotomia humana de revelar e esconder, de “ser-parecer” (MARQUES (2020) s/p). Considerando “o conceito de máscara presente no teatro da Grécia Antiga (e, mais tarde, no romano)”, pode destacar-se como “as máscaras eram um elemento cénico primordial que ampliava determinados traços da personalidade da personagem cénica, tanto na comédia como na tragédia”, sublinhar, também,

o “conceito de máscara como forma de assumir outras personalidades” ou referir até a “ação homogeneizadora” evidenciada pelas “máscaras venezi-
anas que, ao tornar todos iguais, lhes confere a liberdade de serem diferentes
atuando de forma incógnita” (MARQUES (2020) s/p). Algumas correspon-
dências com estas dinâmicas permitidas pela máscara, e pela representação,
poderão ser problematizadas na narrativa em apreço, quando, por exemplo,
uma das personagens, que terá o papel de Leandro, afirma não saber
“se fingir será muito mais difícil do que não fingir” (ESTRELA (2021) s/p). Se a
expressão desta ambivalência aponta para a complexidade dos mecanismos
pelos quais os seres humanos se revelam ou escondem, no caso da obra em
análise, a ambiguidade daquela formulação permite refletir sobre a razão
pela qual não fingir poderá constituir-se, também, como um desafio e uma
dificuldade, sendo tal enquadrável à luz dos obstáculos e preconceitos que as
atitudes de afirmação e emancipação frequentemente enfrentam.

Os ensaios adquirem, assim, ao longo da narrativa, densidade tridimen-
sional, apresentando-se como espaços de (auto)descoberta, potenciadores, por
isso, da liberdade e da afirmação, e abrindo, ainda, campos de exploração criati-
va à margem das inibições e convenções sociais e culturais. Ali, onde o corpo é
também um lugar artístico, a encenadora pede-lhes que fechem os olhos, que en-
contrem o “centro” e que levem “para lá o peso”, Raquel procura-o “no escuro”,
mas “de cada vez” que pensa estar “no centro” descentra-se, o que a leva a ques-
tionar sobre se terá sido “sempre assim tão oscilante” (ESTRELA (2021) s/p). A este
propósito, ressalve-se que a ideia de encontrar o centro é, de resto, frequente-
mente referida por Joseph Campbell, ao longo do livro *O poder do mito* (CAMP-
BELL (1991). Nos ensaios, correm, saltam, suam, rodam e, depois de momentos
de inspiração, de expiração, de exercícios de voz, sentem “alívio” (ESTRELA
(2021) s/p), mas não só, será mais do que isso. O teatro provoca-lhes uma trans-
formação. No final, “alguma coisa estava diferente”, e não era só estarem
“vermelhos e transpirados” (ESTRELA (2021) s/p). O teatro surge, por isso, como
uma experiência transformadora e libertadora, o que ainda poderia ser teorica-
mente problematizado à luz da ideia de catarse, associada à tragédia grega. Sem
pretensão, todavia, de delongas neste ponto, mas atendendo à contemporanei-
dade de *Pardalita* e à forma como transforma o passado em algo vividamente
presente, considerar-se-á apenas que não só o passado e o presente “chocam

constantemente na tragédia grega” (CAETANO (2014) 18), como o mito na tragédia é “modificado” e “recontado com fins muito objetivos e voltados, especialmente, para as questões sociais do momento”, como sejam “a guerra — o sofrimento concomitante e posterior a ela” e “os embates políticos e as leis”, que num “estágio inicial se confundem entre o poder das elites e a religião” (CAETANO (2014) 21). Nesta perspetiva, sobressairá a premissa segundo a qual “o mito, como narrado nas tragédias gregas, não representa” uma “versão” de “como fora narrado no período arcaico”, mas antes “o início de um questionamento social, de uma reforma com relação ao posicionamento do homem diante das elites governantes e diante dos deuses” (CAETANO (2014) 21). Terá sido, por isso, usado “como ferramenta para a construção de um pensamento crítico que ainda hoje, na modernidade, continua em desenvolvimento” (CAETANO (2014) 21).

Sobre as referências ao teatro e à ideia de representação presentes em *Pardalita*, dever-se-á salientar ainda que não surgem apenas na circunstância de ensaios, aparecendo igualmente inscritas no próprio quotidiano de Raquel. Neste sentido, quando, por exemplo, se refere à história da sua suspensão, a adolescente sublinha que “já correu a escola toda e ganhou novos personagens, ação e drama” (ESTRELA (2021) s/p). Poderá, todavia, assumir-se como emblemática dessa transposição do elemento dramático para o quotidiano a passagem na qual Raquel relata as suas insónias. A jovem conta que, “com o tempo”, foi “ficando muito boa a fingir” que dorme e até avançou “para experiências teatrais mais arrojadas como mudar de posição, ressonar, e até murmurar incoerências ou fingir que estava a ter um pesadelo” (ESTRELA (2021) s/p). Não tinha “plateia”, a “cama era o palco”, mas, ainda assim, “se um dia alguém escrever uma peça de teatro que seja só uma pessoa a dormir”, poderia “ser a melhor atriz para o papel” (ESTRELA (2021) s/p). Neste caso particular, afigura-se sugestiva a proposta de se combater as insónias fingindo que se dorme, ressoando, mesmo em tal *performance* solitária, os ecos das já mencionadas dicotomias humanas, situadas imprecisamente entre o ser e o parecer, entre o revelar e o esconder.

Considerações finais

Atendendo ao enquadramento analítico do presente trabalho, que pretendeu apontar para as potencialidades temáticas e simbólicas do mito, complexa, densa e transversalmente (in)temporal, relevar-se-á essa orientação teórica na presente conclusão. Ainda assim, poder-se-á ressaltar, desde logo,

que se trata de uma obra assente numa dinâmica dialógica, existindo múltiplas conexões, nomeadamente entre diferentes procedimentos literários e linguagens artísticas; entre passado e presente, do ponto de vista intertextual, intermedial e temático; e, ainda, entre o que poderá ser considerado cultura *pop* e erudita, diluindo-se, no livro em apreço, tais delimitações e concepções.

Desta forma, e decompondo-se cada um dos diálogos mencionados, poder-se-á destacar as marcas de hibridismo literário e de multimodalidade artística, uma vez que se trata de uma narrativa em que se recorre a uma diversidade de procedimentos literários, convocando, por exemplo, as memórias, o registo epistolar, elementos típicos do modo dramático e apresentando até textos que, pela mancha gráfica, parecem poemas. Idêntica e expressiva consistência narrativa assumirá também o texto visual que, novamente, reside na ampliação composicional. De facto, as ilustrações denotam autonomia narrativa e incluem técnicas e linguagens diversificadas, podendo apresentar-se na forma de banda-desenhada ou de páginas duplas ilustradas, entre outras combinações. Esta dimensão de mosaico é, todavia, extensível às camadas de intertextualidade presentes na obra, o que corroborará a tese kristeviana de que “tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte” (KRISTEVA (1969) 84-85). No que concerne ao diálogo estabelecido entre passado e presente, que se espalha na interseção temática, deverá evidenciar-se, neste aspeto, o mito como um elemento unificador e potenciador dessas releituras e atualizações. De facto, o mito de Hero e Leandro constitui-se, tal como *Pardalita*, como uma história de amor, podendo, todavia, identificar-se eventuais complexidades e dificuldades associados à expressão desse amor. Se, nas duas histórias, merecerá problematização a distância que separa os/as amantes, bem como a proximidade que desejam, tal leitura denotará outras camadas atendendo, sobretudo, mas não só, ao local da ação daquele mito, o estreito que separa a Europa da Ásia, que separa o Ocidente do Oriente. Se ambas as histórias erguem, de certa forma, um imaginário marítimo que incorpora outras narrativas passadas sobre preconceito, fuga à guerra, procura de asilo em sítios estrangeiros, e até morte, é porque tal contribuirá, também, para demonstrar contiguidades e intersecções entre vários temas — migração e preconceito, bem como género, e, no caso, LGBT+ —, mas, sobretudo, para sugerir que a dicotomia distância/proximidade entre os/as

amantes se estenderá à própria Humanidade. Neste sentido, poder-se-á comprovar que o mito possibilitará, desde sempre, a sua própria atualização, atribuindo premência, urgência e atualidade a tais abordagens temáticas. Denotando permanentes capacidades de reescrita, apropriação ou transformação, o mito poderá, assim, assumir pertinências presentes e larguezas temporais, modificando-se, reescrevendo-se, movendo-se entre o passado e a contemporaneidade. Dessa forma, desenhar-se-á em *Pardalita*, bem como nas cartas de Hero e Leandro, incluídas nas *Heróides*, um panorama de reflexão mais vasto que se abre ao grande tema do Outro, da diversidade, da inclusão, e dos direitos humanos, prolongando a abrangência da própria proposta mitológica, no sentido de aprendizagem e de compreensão, em movimento, do mundo. Restará ainda, no quadro das extensões teóricas proporcionadas pelas reflexões em torno do mito, ressaltar o papel transformador que, também em *Pardalita*, assume o teatro. No fim dos ensaios, “alguma coisa estava diferente” e não era só estarem “vermelhos e transpirados” (ESTRELA (2021) s/p). O teatro, associado à ideia de representação, e até ao conceito de máscara, que esconde e revela, assume múltiplos espraiaamentos na obra em apreço, não se limitando aos ensaios, mas bifurcando-se com o quotidiano. Ainda no âmbito deste trabalho, poderá também altear-se analiticamente o facto de “o mito como narrado nas tragédias gregas” representar, sobretudo, “o início de um questionamento social”, sendo, por isso, usado “como ferramenta para a construção de um pensamento crítico que ainda hoje, na modernidade, continua em desenvolvimento” (CAETANO (2014) 21).

Desta forma, poder-se-á concluir que as potencialidades do mito, nas suas modalidades de reescrita, apropriação, transposição, transformação e atualização, terão permitido também, neste caso, criar uma obra dinamicamente (in)temporal, uma vez que tanto surge fundeada no passado, como se abre à contemporaneidade. Quanto ao final do livro juvenil em apreço talvez possa ser ponderada uma configuração de esperança, em comparação com o fim trágico inscrito no mito de Hero e Leandro. *Pardalita* termina com um conjunto de seis ilustrações em página dupla com as duas adolescentes, sentadas de frente para o rio, em Lisboa. A acompanhar uma das imagens, uma pergunta “Se eu estivesse daquele lado, atravessavas o Tejo a nado?” (ESTRELA (2021) s/p). A resposta surge no texto visual, na última ilustração,

podendo ser lida como um beijo, ou aproximação, entre ambas, o que confirmará também “a iniciação fundamental de toda aventura heroica: destemor e realização” (CAMPBELL (1991)166). Se a travessia já começou a ser feita, com o percurso de autodescoberta e de afirmação de Raquel, poderá ser, ainda assim, necessário, como notou Lord Byron³, que cruzou aquele estreito em 1810, nadar contra a corrente que puxa e desvia os aventureiros corajosos da luz que, outrora, guiou Leandro.

Bibliografia

- ALVES, F. (2020), “O Gosto dos Outros ... Joana Estrela”: *Visão Sete*, <https://visao.sapo.pt/visao7e/sair/2020-01-06-o-gosto-dos-outros-joana-estrela/>
- BAHKTIN, M. (1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BAXTER, K. (2008), *The Modern Age, Turn-of-the-Century American Culture and the Invention of Adolescence*. Tuscaloosa, The University of Alabama Press.
- CAETANO, A. (2014), “Sociedade e Mito na Tragédia Grega”: *Revista Alétheia*. v. 9, n. 1 (2014) 12–22 <https://periodicos.ufrn.br/aletheia/article/view/6147>
- CAIAZZA, I. (2021), “Love, Gender, and Migration across the Sea: The Myth of Hero and Leander (Turner, Rubens, Lioret, Ovid)”: *People in Motion* <http://www.peopleinmotion-costaction.org/2021/12/17/ida-caiazza-love-gender-and-migration-across-the-sea-the-myth-of-hero-and-leander-turner-rubens-lioret-ovid/>
- CAMPBELL, J. (1991). *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena. https://issuu.com/dbarranco/docs/o_poder_do_mito_joseph_campbell
- CASTANHO, M. da C. et alii (2012), “Introdução geral, o mito de Hero e Leandro em Ovídio, Museu, Marlowe e Jonson”: M. C. PIMENTEL (coord.), *Hero e Leandro, leituras de um mito* (pp. 9-11). Cotovia.
- CEIA, C. (2009). “Epístola”: *E-Dicionário de Termos Literários* (coord. de Carlos CEIA). <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epistola>
- ESTRELA, J. (2021). *Pardalita*. Carcavelos, Planeta Tangerina.

³ “This morning I swam from Sestos to Abydos. The immediate distance is not above a mile, but the current renders it hazardous” (HANSON, Marilee, “Lord Byron Letter To Henry Drury Salsette Frigate, 3 May 1810” <https://englishhistory.net/byron/selected-letters/henry-drury-salsette-frigate-3-may-1810/>)

- HANSON, M., Lord Byron. Letter To Henry Drury Salsette Frigate, 3 May 1810. <https://englishhistory.net/byron/selected-letters/henry-drury-salsette-frigate-3-may-1810/>
- HILTON, M. & NIKOLAJEVA, M. (2016), *Contemporary Adolescent Literature and Culture, The Emergent Adult*. London and New York, Routledge.
- KRISTEVA, J. (1969), *Séméiotikè*. Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 84-85
- LOPES, A. J. (2017), "Transexualidades — psicanálise e mitologia grega": *Estudos de Psicanálise* 47 (2017). http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372017000100005
- MULCAHY, C. (2012), "Possibility of hope: The Meaning of Critical Literacy": *Connecticut Reading Association Journal (CRAJ)* Volume 1, 39-43. Disponível em <https://webcapp.ccsu.edu/u/faculty/kurkjianc/CRAJvol1no1.pdf>
- MARQUES, C. (2020), "Máscaras de ontem e máscaras de hoje": *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*. <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/artigos/rubricas/idioma/mascaras-de-ontem-e-mascaras-de-hoje/4075#>
- OVÍDIO (2016). *Heróides (Cartas de amor)*. Lisboa, Livros Cotovia.
- RAJEWSKY, I. O. (2005), "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality": *Intermedialités / Intermediality*, 6 (2005) 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- RAMOS, A. M. (2017), "Tendências da ficção juvenil contemporânea: Mary John, o romance "epistolar" de Ana Pessoa": M. SILVA, D. NAVAS e E. FERREIRA (Eds) (2017), *Produção Literária Juvenil e Infantil Contemporânea: reflexões acerca da pós-modernidade* (33-48). BT Acadêmica. https://www.researchgate.net/publication/322099501_Tendencias_da_ficcao_juvenil_portuguesa_contemporanea_Mary_John_o_romance_epistolar_de_Ana_Pessoa
- RAMOS, A. M. & NAVAS, D. (2016), *Literatura juvenil dos dois lados do Atlântico*. Porto, Tropelias & Companhia.
- SANTOS, P. J. (2020), "A cut above: António Variações, Portugal's queer pop superstar": *The Guardian*. https://www.theguardian.com/music/2020/jun/29/a-cut-above-antonio-variacoes-portugals-queer-pop-superstar?CMP=share_btn_fb

* * * * *

Resumo: Em 2021, a editora Planeta Tangerina publicou um novo título, *Pardalita*, na coleção juvenil *Dois Passos e um Salto*. Este trabalho pretende analisar aquela obra de ficção juvenil, escrita e ilustrada por Joana Estrela, à luz do mito de Hero e Leandro. A partir das *Heróides*, de Ovídio, e de outras referências existentes na obra, irá refletir-se sobre as formas e dimensões em que o mito se torna presente, se atualiza, salientando-se, nesse sentido, os temas que convoca e desenvolve.

Palavras-chave: *Pardalita*; Joana Estrela; mito de Hero e Leandro; Ovídio; migrações; teatro.

Resumen: En 2021, la editorial Planeta Tangerina publicó un nuevo título, *Pardalita*, en la colección juvenil *Dois Passos e um Salto*. Este trabajo pretende analizar esa obra de ficción juvenil, escrita e ilustrada por Joana Estrela, a la luz del mito de Hero y Leandro. A partir de las *Heroidas* de Ovidio y otras referencias existentes en la obra, se reflexionará sobre las formas y dimensiones en las que el mito se hace presente, se actualiza, destacando, en este sentido, los temas a los que alude y desarrolla.

Palabras clave: *Pardalita*; Joana Estrela; mito de Hero y Leandro; Ovidio; migraciones; teatro.

Résumé : En 2021, la maison d'édition Planeta Tangerina a publié un nouveau titre, *Pardalita*, dans la collection jeunesse *Dois Passos e um Salto*. Ce travail se propose d'analyser cette œuvre de fiction pour la jeunesse, écrite et illustrée par Joana Estrela, à la lumière du mythe de Héro et Léandre. A partir des *Héroïdes* d'Ovide et d'autres références présentes dans l'œuvre, nous réfléchirons sur les formes et les dimensions sous lesquelles le mythe émerge et s'actualise, en mettant particulièrement l'accent sur les thèmes qu'il convoque et développe.

Mots-clés : *Pardalita* ; Joana Estrela ; mythe de Héro et Léandre ; Ovide ; migrations ; théâtre.



Textos traduzidos

Hore si quod sanguinem minuare debes: un horario semanal para la sangría (con un apéndice sobre el término *iouius*, ‘jueves’)

Hore si quod sanguinem minuare debes: a weekly schedule to perform bloodletting (with an appendix on the term *Iouius*, ‘Thursday’)

ARSENIO FERRACES RODRÍGUEZ¹ (*Universidade da Coruña – España*)

Abstract: Critical edition, translation and commentary of a schedule indicating the appropriate hours to perform bloodletting for each day of the week. The appendix provides an explanation of the term *iouius*, which needs to be restored in the text and has not attested as a term designating Thursday in any known source.

Keywords: bloodletting; weekly schedule; critical edition; Late Antiquity; *iouius*.

1. Introducción

De la importancia de la flebotomía en el marco de la teoría humoral antigua es prueba manifiesta el hecho mismo de que Galeno le hubiese prestado atención en varios escritos, así como la circulación durante la Edad Media de opúsculos que, a modo de prontuario de consulta rápida, referían los más variados aspectos de esta técnica quirúrgica evacuante²: el punto corporal específico en donde debía ser realizada según la patología; pacientes aptos y no aptos para someterse a la flebotomía; momentos favorables y desfavorables para efectuarla, volumen de sangre que debía ser evacuado o cómo poner remedio en caso de complicación sobrevenida³.

Texto recibido el 29.09.2022 y aceptado para publicación el 12.12.2022. Agradezco a Mónica Durán Mañas su lectura sagaz de una versión previa del presente artículo. Sus observaciones críticas contribuyeron no sólo a clarificar cuestiones de fondo, sino también a mejorar de modo sustancial la propia redacción final.

¹ a.ferraces@udc.es.

² Los textos galénicos sobre la flebotomía han sido traducidos y comentados en BRAIN (1986) y DURÁN MAÑAS (2020). Para una relación de ediciones (o, más bien, transcripciones) de las distintas *Epistulae* latinas tardoantiguas sobre la flebotomía, SABBAH-CORSETTI-FISCHER (1987) 76-77. Para la Baja Edad Media VOIGTS-MCVAUGH (1984), GIL SOTRES (1986).

³ Para un resumen de estos aspectos remito a las versiones de la *Epistula de flebotomia* publicadas por CZARNECKI (1919) 24-30, a partir del manuscrito de Florencia, BML, 73.1, ff. 140ra-142rb, y por MORGENSTERN (1917) 64-73, a partir de los manuscritos de Bruxelles, BR, 3701-15, ff. 10v-11r, y Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Db. 91, f. 82. Sobre la cirugía en la

A excepción de la urgencia dictada por situaciones graves, en cuyo caso las fuentes señalan la imposibilidad de atender al criterio de oportunidad⁴, la flebotomía debía ser efectuada en días propicios, es decir, aquellos en que no existía ningún tipo de interdicción que pudiese ocasionar consecuencias funestas para la persona sometida al sangrado⁵. Los momentos favorables y desfavorables —o lícitos e ilícitos— venían identificados en múltiples opúsculos, que con frecuencia dan datos dispares e incluso contradictorios⁶. En cualquier caso, es probable que la doctrina respondiese, en ocasiones, a tradi-

Antigüedad y en la Edad Media SUDHOFF (1914-1918), DE MOULIN (1964); específicamente para la historia de la sangría BAUER (1870), CASTIGLIONI (1954), GIL SOTRES (1994), YEALD (2011).

⁴ Gal. *De cur. rat. per venae sect.* 21 (XI 311 K.), μηδενὸς δὲ τοιούτου κατεπείγοντος ἢ κωλύοντος ἄμεινόν ἐστιν ἔωθεν φλεβοτομεῖν ...; (en los mismos términos, Orib. *Coll. med.* 7, 6, 4; *Syn.* 1, 11, 1; *Aët.* 3, 16); Theod. Prisc. *Log.* 23, ... *et si aetas eorum calidior fuerit, flebotomo liberantur ex uenis sub lingua apparentibus, eo sane tempore quo necessitas coegerit*; Ps.Democr., *Lib. med.* 67 (Karlsruhe, Landesbibliothek, Aug. perg. 120, f. 206r), ... *Quando autem plenitudo aut egritudo talis est in qua opus est flebothomare, non tempus, non natura neque hora expectes, sed statim flebothomandus est*; Oribas. *Syn.* 1, 11 La (p. 49-50 Mørland), ... *in quibus fleuotomari opus habent non aliqua urgente aut prohibentem causa, optimum est matutinum tempus fleuotomo adhibere ...*; Paris, BnF, lat. 11219, f. 35rb-va: ... *Reliquis mensibus, nisi fortis necessitas exierit, non est tempus fleuotomia. Nam si necessitas fuerit nec diem nec tempus nec horam fleuotomi non expectat preces. De quinto decimo kalendas augustas usque tertio nonas semtembris non est tempus fleuotomiae*; Bruxelles, BR, 3701-15, f. 11v, *Si necessitas urgit fleotomus adhibendus est; tamen praecipuae tempos ab VIII kal. apr. usque in VIII kl. iun. tunc est utilitas detraendi sanguinem quia tunc augmentum sanguis habet*. Para la descripción y datación aproximada de los manuscritos médicos altomedievales citados en la presente contribución remito a BECCARIA (1956).

⁵ Cf. Paris, BnF, nal 1616, f. 12r, *Tres dies maxime obseruandi sunt in anno per omnia. VIII Kal. Apr. illo die lunis. Agosto intrante illo die lunis cum multa diligencia subpliciter obseruandus est. Exiente decembrio in illo die lunis cum multa diligentia obseruandus est quia omnis uene plene sunt. quia in istos III dies homo inciderit aut peccus statim in die IIIto morietur aut VIIto die non pertinguit* (una recomendación similar en Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, 326, f. 199v-200r); Paris, BnF, nal. 229, f. 3r, ... *In his autem diebus lunae et qualitatibus temporum hoc est luna V et XV et XXV et XXX non oportet sanguinem minuere ... quia multi qui haec non obseruauerunt in periculum ceciderunt. Diebus quoque canicularibus obseruandum est, excepto si necesse sit; et tamen non minuas sanguinem ab hora III usque quo intret IIII* Véase también el escrito que lleva el título *Conseruatio fleotomiae* en el manuscrito de Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, 878, p. 366, editado por SUDHOFF (1914-1918) vol. I 168-169, n. 2.

⁶ Sobre las contradicciones entre varias listas de *dies aegyptiaci* copiadas en un mismo escriptorio llama la atención SUÁREZ GONZÁLEZ (2003) 781.

ciones locales y a usos establecidos por la práctica cotidiana, sobre todo cuando se trataba del sangrado periódico bien por causa de patologías o bien con finalidad estrictamente profiláctica⁷.

Los códices medievales abundan en pequeños escritos en forma de calendario con exposición detallada de los momentos favorables y desfavorables para la sangría. Un género bien documentado es el del lunario, una lista de los días del circuito lunar, desde el I hasta el XXX, con indicación en cada caso de su carácter apto o no apto para el sangrado y, con frecuencia, con precisión del intervalo horario concernido⁸. Un tipo de calendario más general era el que daba para cada día del mes lunar una miscelánea de datos, entre los cuales figuran actividades agrícolas permitidas o prohibidas, pronósticos por medio del sueño, determinación del carácter y habilidades del recién nacido según el día de nacimiento, duración y gravedad de las enfermedades futuras, etc. Esa amalgama de información variopinta solía incluir también la posibilidad o la interdicción de efectuar una sangría en un día concreto⁹. Cabe añadir todavía los calendarios dietéticos anuales, que indicaban el régimen para los doce meses del año, o las listas de *dies aegyptiaci*¹⁰. Unos y otros señalaban el carácter fausto o infausto de ciertos períodos para sangrar a una persona o a un animal. Como ejemplo significativo me permito señalar aquí un escrito brevísimo, cuyo título es elocuente en sí mismo, *De periculosa minutione*. El texto fue editado

⁷ De la práctica regular de la sangría en ambientes monásticos medievales, con finalidad o bien terapéutica o bien profiláctica, tenemos abundantes testimonios. Cf. YEARTL (2011) 218-219, SILVA (2016) 55-57.

⁸ Para la edición de algunos calendarios de este tipo reenvío a SUDHOFF (1917) 303-304, LAUX (1930) 432, CHARDONNENS (2007) 437-446, LIUZZA (2011) 214-217.

⁹ Un grupo significativo de calendarios de este género fue editado sucesivamente por SVENBERG (1936), WISTRAND (1942), WEISSER (1982).

¹⁰ Los principales calendarios dietéticos fueron editados por GROENKE (1986). Material suplementario en REICHE (1973) y en BARBAUD-GILLON (1988). A propósito de los *dies aegyptiaci* cito sólo, de entre la abundante literatura existente, unos cuantos trabajos significativos: LOISELEUR (1872), KEIL (1957), WALLIS (1995), SUÁREZ GONZÁLEZ (2003), SUÁREZ GONZÁLEZ (2004). Aunque referido al inglés medieval, para la distinción de los distintos tipos de calendarios es útil TAAVITSAINEN (1988) 37-39 y 45-48.

hace algunos años a partir de un manuscrito del siglo XII, pero está atestiguado en manuscritos más tempranos¹¹:

De periculosa minutione: Octauo kal. aprilis ille die lunis et intrante et exeunte decembrio ille die lunis optime custodiantur a minutione, quia siue pecus siue homo si minuat sanguinem quarto die morietur.

2. Horario semanal en un manuscrito del siglo XI

En este contexto de multiplicidad de opúsculos de variopinto carácter llama la atención el único que toma como período de referencia el ciclo semanal. Además de un título y de una frase conclusiva, el escrito está formado por una tirada de siete entradas, una por cada día de la semana, desde el domingo hasta el sábado, con indicación en cada caso de la hora exacta favorable para efectuar una sangría. Del texto, que aquí llamaré *Hore si quod sanguinem*, sólo se conoce una copia, que figura en el f. 135v del manuscrito de Londres, British Library, Sloane 475, de finales del siglo XI¹². El origen del manuscrito es inseguro, pero algunos indicios paleográficos así como un pasaje que cita como fuente oral a un abad de Escocia apuntan hacia un verosímil centro insular¹³.

El manuscrito contiene una miscelánea de textos médicos de época tardoantigua, entre los que figuran la *Epistula de flebotomia*, los *Prognostica* de pseudo-Demócrito o el libro IV de las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla, por

¹¹ HILDEBRANDT (1974) 403. Se trata de una versión abreviada de los *dies aegyptiaci* que está atestiguada, entre otros, en los manuscritos Paris, BnF, lat. 5239, f. 2v y f. 162v; BnF, lat. 12048, f. 260v; BnF, nal 873, f. 200v y f. 201r; London, BL, Cotton Vitellius A xii, f. 44r; BL, Add. 22398, f. 104ra; BL, Royal 13. A xi, f. 13r; BL, Harley 3271, f. 121v y 122v; Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, 326, ff. 199v-200r. Véanse, además, las fuentes citadas en n. 5.

¹² La descripción clásica del manuscrito es la de BECCARIA (1956) 255-259. Véase, además, THORNDIKE (1947) 679 y 723-26, CHARDONNENS (2007) 42-43 y 245-46, LIUZZA (2011) 16-19. Una copia digital del manuscrito es accesible en la página www.bl.uk/manuscripts/ (última consulta, 23/05/2022).

¹³ El pasaje explica cómo hay que educar a un niño para que pueda interpretar el graznido de la corneja. Es en ese contexto donde se hace mención de un abad de Escocia (f. 112v): *audiui abbate de superiori Scothia cum magna adfirmatione quod postea quando creuerit infans possit discernere omnes uoces cornicum et significationes earum*. Sobre el problema del origen del manuscrito CHARDONNENS (2003) 42-45 y 245, con remisión a trabajos previos.

mentonar sólo ejemplos destacados¹⁴. Se trata de una circunstancia no desdeñable, por cuanto las *Hore* no ofrecen indicios para su datación y el contexto de transmisión deviene en tal caso un dato relevante. Tal como ha llegado a nosotros, el texto presenta errores de copia seguros, lo cual implica la necesidad de retrotraerlo a una época anterior a la del propio códice en el que figura. Por otra parte, la propia naturaleza del mecanismo de transmisión, de copia manuscrita en copia manuscrita, hace verosímil que entre el momento en que las *Hore* fueron redactadas por primera vez y aquél en que fueron copiadas en el propio testigo de Londres haya transcurrido un intervalo temporal dilatado. Dado que el códice contiene una miscelánea médica tardo-antigua, la hipótesis más verosímil es que también el mencionado opúsculo sea coetáneo de los demás textos, es decir, debe de haber sido redactado dentro de una horquilla cronológica amplia, que, de modo aproximado, cabría situar entre los siglos VI-IX. Sin otros indicios no cabe aventurar una fecha más precisa para el momento de redacción.

A diferencia de los calendarios mensuales, que indican de modo genérico si un día es apto o no para el sangrado, en el presente caso son identificados diariamente tres momentos idóneos, que coinciden con horas exactas o con medias horas¹⁵. El viernes y el sábado constituyen una excepción, por cuanto las horas mencionadas son sólo dos. Si bien no podemos excluir que en ambos casos haya podido perderse alguna referencia horaria por descuido de un copista, en ausencia de datos ciertos es obligado atenerse estrictamente a la información proporcionada por el texto transmitido.

Con un claro propósito de ceñirse a la información necesaria para la praxis, las *Hore* omiten explicar las razones, ya sean de naturaleza científica

¹⁴ Para los datos básicos y ediciones de dichos textos reenvío a SABBAH-CORSETTI-FISCHER (1987).

¹⁵ Aunque el texto no es explícito sobre este punto, debe de tratarse de horas diurnas. Conviene recordar que diversas fuentes recomiendan efectuar la sangría después de actividades como ir a los baños o pasear, además de señalar como idóneo el período matutino o bien tras haber transcurrido varias horas después de haberse despertado. Cf., al respecto Gal. *De cur. rat. per venae sect.* 21 (XI 310-312 K.); Oribas. *Syn.* 1, 12 Aa / 1, 11 La (p. 49-50 Mørland); Aët. 1, 16. En cambio, Hipócrates sólo menciona la estación y el momento oportunos, en este último caso coincidiendo con el inicio de la enfermedad. Sobre esta cuestión DURÁN MAÑAS (2021).

o supersticiosa, por las que tales momentos son idóneos para la sangría. En cualquier caso, el hecho de mencionar con precisión máxima las horas, e incluso las medias horas, debe ser interpretado como indicio de un riguroso deber de observancia, de modo que hay que excluir cualquier improvisación del autor en esta materia.

3. Insuficiencias de una edición previa

La primera noticia sobre el opúsculo *Hore si quod sanguinem* se debe, como en otros casos, al benemérito esfuerzo de rastreo de textos y manuscritos por L. THORNDIKE¹⁶. Pero no fue sino en fechas muy recientes cuando fue publicado por primera vez. Una transcripción del mismo, acompañada de unas notas elementales y de un rudimentario aparato crítico, fue incluida hace algunos años por L. S. Chardonns en un trabajo sobre textos de pronóstico del anglosajón¹⁷. La finalidad meramente ancilar de este escrito en el marco de un volumen orientado hacia otros fines hacía innecesario restituir el texto a su forma originaria. Pero presentada así, en bruto y sin intervención editorial, la edición resulta de escasa utilidad al margen del volumen en el que figura. Como dificultad añadida cabe señalar la ausencia de traducción, una herramienta siempre valiosa para conocer cómo ha interpretado un texto el editor y que presenta máxima utilidad en casos problemáticos. Por otra parte, Chardonns comete errores de interpretación paleográfica. Y si en algún caso, como el de *mercurii* en lugar de *mercurius*, ello apenas tiene incidencia sobre el sentido real del pasaje, otras veces las deficiencias dificultan la comprensión o tergiversan el contenido de una frase. Baste como muestra el hecho de que Chardonns interpreta el signo *S* (= *semis*), que designa las medias horas, como sustituto de '&' (= *et*)¹⁸. En consecuencia, de tomar su criterio como cierto, la relación horaria, y con ella el contenido global del opúsculo, se verían significativamente alterados respecto a la intención real del autor.

Por las razones mencionadas es todavía necesaria una verdadera edición crítica de las *Hore*, máxime cuando es seguro que algunos de los errores cometidos por el copista del código londinense se deben a dificultades

¹⁶ THORNDIKE (1947) 679 n. 6.

¹⁷ CHARDONNS (2007) 246.

¹⁸ CHARDONNS (2007) 170-171 y 246.

de lectura en el antígrafo. Dado que se trata de un escrito singular, de interés para especialistas de ámbitos variados, la traducción del mismo a una lengua moderna es complemento indispensable de la edición. Como en toda edición crítica, el objetivo ideal es también en este caso restituir el texto en la forma más cercana posible a aquella que le dio su autor. Ahora bien, por tratarse de una doctrina que pertenece a la esfera del saber tradicional, y quizás transmitida oralmente durante un amplio intervalo cronológico, el concepto de autor no responde en este caso a la idea de creación, como sucede con los textos de niveles literarios. El autor ha de ser aquí identificado con el primero que pone el texto por escrito, con independencia de que este arrastre una historia subterránea de transmisión por otros cauces. Y es esa forma escrita inicial la que idealmente cabe aspirar a restablecer.

4. Edición crítica y traducción

A pesar de su brevedad y de haber llegado a nosotros en el marco de una vasta colección de textos de medicina, las *Hore si quod sanguinem* constituyen un opúsculo independiente y autónomo, como demuestra la presencia misma de un título y de una frase conclusiva. Dado que se trata de una relación de los días de la semana, su delimitación exacta no ofrece la menor dificultad. En la edición que sigue he adoptado, en general, una actitud conservadora. Únicamente me he permitido, sin advertirlo en el aparato, escribir *tempore* en lugar de *tenpore*, la grafía que da el manuscrito. Por lo demás, me he abstenido de regularizar la morfología, en particular en términos como *dominico* y *sabbato*, que, en ablativo en su estado actual, contrastan con el empleo del caso nominativo en los demás días de la semana¹⁹. He creído también preferible evitar cualquier uniformización del texto o darle una coloración clásica que le sería impropia. Seguramente tampoco era uniforme ni perfecto el texto del autor, sin que ello estorbase en lo más mínimo su comprensión. Esa es la razón de haber man-

¹⁹ Es también probable que *lunis* y *ueneris* deban ser interpretados como formas de nominativo lexicalizadas y, por tanto, invariables. Para la explicación remito al comentario sobre la entrada *ueneris* al final del presente trabajo. Para la forma *lunis*, derivada de *lunae* por nivelación con la serie de genitivos acabados en -s (*martis-iouis-ueneris*), VON WARTBURG (1956) 52, TAGLIAVINI (1963) 86.

tenido en la edición el relativo *quod* o la forma *minuare*, que responden a tendencias evolutivas del latín en época tardía.

En lo que concierne a signos y abreviaturas he seguido las convenciones habituales en las ediciones críticas de textos antiguos: *L* = London, British Library, Sloane 475; *corr.* = *correx*i; *suppl.* = *supplevi* (con empleo del signo <> para los términos o caracteres restituidos por el editor). Por último, el signo S es en los manuscritos de medicina abreviatura habitual para *semis*. Su empleo en el presente texto sirve para indicar las medias horas y quizás sea aconsejable advertirlo a fin de evitar posibles errores de interpretación.



Edición y traducción

Hore, si quod sanguinem minuare debes.
In primis die dominico hora II S, VI S, nona, bonum est.
Die lunis hora IIII S, <se>ptima S, XI, bonum est.
Die martius hora III S, VII S, X, bonum est.
Die mercuriu<s> hora IIII S, VII, X, bonum est.
Die io<u>ius hora III S, octaua S, X, bonum est.
Die ueneris hora V S, octaua, bonum est.
Die sabato hora II, VIII, bonum est.
<Hore> quod om<n>i tempore obseruande sunt.

Inc.: Incipiunt ora fe quod sanguinem minuare debes | hore corr. ora L | si corr. fe L | septima corr. primis L | mercurius corr. mercurii Chardonnens mercur ·iii· L | bonum^d corr. bona L | ioui^u corr. ia ius L | ueneris corr. ueteris L | Hore suppl. | obseruande sunt corr. obseruam dissunt L

Horario, para el caso de que tengas que efectuar una sangría.

En primer lugar, en día que coincida en domingo es conveniente efectuarla a las dos y media, a las seis y media, a las nueve.

En día que coincida en lunes es conveniente a las cuatro y media, a las siete y media, a las once.

En día que coincida en martes es conveniente a las tres y media, a las siete y media, a las diez.

En día que coincida en miércoles es conveniente a las cuatro y media, a las siete, a las diez.

En día que coincida en jueves es conveniente a las tres y media, a las ocho y media, a las diez.

En día que coincida en viernes es conveniente a las cinco y media, a las ocho.

En día que coincida en sábado es conveniente a las dos, a las ocho.

<Horas> que deben ser observadas en cualquier estación del año.

5. Notas al texto

si quod sanguinem minuare: el relativo *quod* adquiere en el latín tardío y vulgar una amplitud de empleo, indiferente al género y al caso, que lo acerca a la categoría de relativo universal. Es por ello que ni la concordancia *quod sanguinem* en el presente ejemplo ni la resultante de la secuencia *Hore quod*, si mi reconstrucción de la última frase es exacta, resultan extrañas en un texto de época tardía y escrito en un latín muy alejado de los parámetros de la lengua clásica. Sobre *quod* como relativo universal, cf. GREVANDER (1926) 37-39, SVENNUNG (1941) 149, STOTZ (1998) 133-34 (§ 66.6); para su empleo en lugar de *quae*, STOTZ (1998) 133 (§ 66.5), VÄÄNÄNEN (2003) 204-205. Ofrece un buen ejemplo del uso universal de *quod* la llamada recensión β de la *Epistula de taxone*, § 1, ... *numquam incidisse manus tuas tante utilitatis uirtutem quod ab Asclepio acceptum est* ... (en su edición, publicada en 1927, Howald y Sigerist modificaron el texto en este punto sustituyendo la lectura de los manuscritos, *tante utilitatis uirtutem*, por *tante uirtutis remedium*, de la recensión α).

La expresión *sanguinem minuare* es usual en latín para referirse a una sangría, sin especificar si se trata de la sección o la punción de una vena o de una arteria. La frase es un reflejo de la concepción que situaba la causa de las enfermedades en la plétora o en la discrasia de los humores. En consecuencia, para restablecer el equilibrio humoral se procedía al sangrado del paciente efectuando la incisión de una vena en lugares específicos según la enfermedad. Al respecto, MORENO RODRÍGUEZ (1985), GIL SOTRES (1986) 6-11, GIL SOTRES (1994) 10, DURÁN MAÑAS (2020) 15-16. Para la forma vulgar *minuare*, en lugar de *minuere*, ThLL VIII, 1034, 77-83; además, SVENNUNG (1932) 98, SVENNUNG (1935) 444, STOTZ (1998) 183 (§ 106.1).

bonum est: a excepción de la entrada correspondiente al miércoles, en que la forma *bona* debe de ser un descuido de copista por influencia del género femenino de *hora*, en los demás casos el adjetivo está siempre en género neutro (*bonum*). Se trata de una concordancia *ad sensum*, puesto que este término remite a la expresión *sanguinem minuare*, mencionada previamente en el título. El adjetivo *bonum* no tiene aquí el sentido de 'beneficioso', como cree CHAR-

DONNENS (p. 170), sino que es sinónimo de 'lícito, favorable, oportuno, propicio', con un sentido próximo al de *faustus* (Cf. MLW I, 1525, 34-37). Se trata de un eufemismo lingüístico, de registro coloquial, para indicar que en las horas señaladas no existe interdicción alguna para practicar la sangría. De ahí que la frase final incida en la necesidad u obligación de atenerse a las horas señaladas, <Hore> *quod omni tempore observande sunt*. Para el sentido de *bonum*, como opuesto a *periculosum*, es interesante la siguiente entrada de un lunario transcrito por el propio CHARDONNENS (p. 414): *Luna V sacramentum dare non est bonum sed periculosum*.

septima: el manuscrito da la lectura *primis*. Dado que se trata de una serie horaria, es seguro que detrás de esa forma incomprensible se esconde el ordinal *septima*. Para la restitución del segmento inicial *se-(ptima)* he tenido en cuenta la existencia de otras omisiones en diferentes lugares de una palabra: *mercuriu<s>*, *io<u>ius*, <Hore>, *om<n>i*. El antígrafo del códice londinense debía de presentar abundantes problemas de lectura que llevan al copista a reincidir en un mismo tipo de error, como la confusión de los trazos verticales de las letras *i-u*, con la consiguiente posibilidad de una secuencia *i-u*, *u-i*, o *iii*, o la confusión entre letras que compartían trazos similares, como es el caso de los pares *s-f*, *r-t* o *n-t*. En síntesis, todos los indicios confluyen hacia la hipótesis de que *primis* es una deturpación originada por dificultades del modelo antes que por descuido del propio copista del manuscrito londinense.

martius: el manuscrito da la lectura *martius*, que Chardonens propone leer como *martis*. Se trata de una clasicización innecesaria. Al igual que sucede con *mercurius*, en la entrada siguiente, debe de tratarse del empleo del adjetivo con el mismo sentido que el correspondiente genitivo, sin excluir completamente la acción analógica del nombre del mes de marzo (*mensis Martius*). Para la equivalencia entre el genitivo y el adjetivo, LÖFSTEDT (1942) vol. I 107-124 (en especial, 112), ERNOUT-THOMAS (1972) 46-47. Ambos citan, además, explícitamente los ejemplos de *campus Martius* y *mensis Martius*.

mercurius: dejándose arrastrar por una construcción sintáctica del latín clásico, CHARDONNENS (p. 170-171) interpreta la secuencia *mercur ·iii·*, faltosa en el manuscrito, como error de copista en lugar del genitivo *mercurii*. La explicación no resulta convincente. En primer lugar, la secuencia *iii* está situada antes del término *hora*. Por tanto, es inverosímil que el copista la haya interpretado como un numeral con función de indicación horaria. Su colocación misma distorsionaría la serie numérica, que en el caso de las series horarias de los demás días es completamente regular. En segundo lugar, la secuencia está constituida por tres trazos verticales que no pueden ser reducidos a dos solo por vía conjetural y sin más explicación que un genérico error de copia. Más plausible es que la secuencia *iii* sea huella de una final *-ius*, es decir, tres trazos verticales que constituirían el dígrafo *iu*, con omisión de la *s* final, que

quizás se había perdido o resultaba borrosa en el antígrafo. En suma, detrás del incomprensible *mercur-iii*· debe de estar el término *mercurius*, que encuentra apoyo, además, en la lectura *martius*, de la entrada precedente. En último término, ni siquiera es seguro que el copista haya pretendido escribir un numeral, es decir, podría tratarse de la sílaba *iu* con interpunción antes y después de los tres trazos verticales. Una secuencia similar figura en el mismo folio del manuscrito, donde, en una receta *Ut mulier concipiat*, el término *stamni* presenta la grafía *stam-ni*. Pues bien, la última sílaba está formada también por tres trazos verticales con interpunción, de modo que, como en el caso de (*mercur*)*iu*, podría dicha sílaba fácilmente ser confundida con el numeral *iii*.

ueneris: en primera instancia, el término parece un caso claro de empleo del genitivo, que se acomodaría al uso de la lengua clásica. Es probable, sin embargo, que en realidad tal forma sea un nominativo. Debido a fenómenos de acción analógica, en el latín tardío y vulgar muchos términos imparisílabos evolucionan a parisílabos por el procedimiento de crear un nominativo idéntico al genitivo. Esta evolución está bien atestiguada en numerosas fuentes, entre las que merece ser destacada, por su carácter explícito, el repertorio léxico conocido como *Appendix Probi*. Entradas como *App. Pr. 5, 21, pecten non pectinis*; *5, 116, glis non gliris*; o *5, 128, grus non gruis*, atestiguan la existencia de los nominativos *pectinis*, *gliris* y *gruis*, en lugar de *pecten*, *glis* y *grus*, respectivamente. Al respecto ASPERTI-PASSALACQUA (2014) 202-207. Sobre la creación de nominativos analógicos de los correspondientes genitivos cf. VÄÄNÄNEN (2003) 178, STOTZ (1998) 69-72 (§ 28.1-5). Este último menciona, además, la forma *louis* (nom.) en lugar de *Iuppiter* (§ 28.4).

omni tempore: la expresión *omne tempus* no tiene aquí el sentido genérico de ‘en cualquier momento’. En los escritos relacionados con los humores el término *tempus* suele hacer referencia a las estaciones del año, en cada una de las cuales predominaba un humor concreto. Cf. VINDIC. *Ep. ad Pentadium* (ed. ROSE, 487), *Haec omnia crescunt suis temporibus. Sanguis crescit uerno tempore ... cholera rubea aestate ... cholera nigra autumnus flegma uero hieme*; *Sapientia artis medicinae* (ed. WLASCHKY, 104), *Quattuor sunt uenti, quattuor anguli caeli, quattuor tempora: uernum, aestiuum, autumnum et hiems, quattuor humores in humano corpore: colera rubea, colera nigra, sanguis et flegma*; *Ars medicinae* (ed. LAUX, 431-432), *Scripsi autem tibi et de temporibus quae per anni circulum recurrunt ... Annus igitur exordium habet a uerno tempore ... Incipit tempus aestiuum octaua calendae iulias ... In tempore ueris sunt dies quadraginta quinque ...*

Apéndice: Sobre el término *iouius*, ‘jueves’.

En la entrada correspondiente al jueves el manuscrito da una secuencia *ia ius*, con manifiesta separación en dos segmentos. Dada la configuración del dígrafo *-iu-* por medio de tres trazos verticales, que podrían llevar a una confusión *-iu-/-ui-*, la secuencia mencionada podría ser interpretada como *ia uis* y, finalmente, como una forma vulgar *iauīs* (= *iouis*). Ahora bien, a juzgar por lo que acontece en otras entradas, es seguro que el antígrafo presentaba dificultades de lectura por pérdida o por grafía borrosa de palabras o de caracteres aislados. En ese contexto, tanto la nítida separación existente entre *ia* y *ius* como el carácter indubitable de esta última lectura devienen una circunstancia relevante, por cuanto permiten conjeturar con fundamento que entre los dos segmentos ha sido omitida una letra. Es decir, el término que se esconde detrás de esa secuencia aparentemente incomprensible es *ia<u>ius*, que conduce hacia *iouius* como la verosímil forma salida de manos del autor. En favor de *iouius* cabe asimismo aducir la morfología en las dos entradas previas, donde los nombres del martes y del miércoles corresponden también a primitivos adjetivos en *-ius*, *martius* y *mercurius*, respectivamente. De modo que la restitución *iouius* en el caso del jueves es la hipótesis más plausible. Cabe señalar al respecto que a esta forma quizás quiso hacer referencia A. Molinier en su edición del Oribasio latino al dar el término *iouos* como atestiguado en el manuscrito Ab, es decir, Paris, BnF, lat. 9332²⁰. Se trata de un error del editor. En lugar de *iouos*, el citado manuscrito, que ahora es accesible en una excelente copia digital en la página de la Biblioteca nacional francesa y que no presenta ninguna dificultad de lectura en este punto, da el término clásico *iouis* (f. 138va). En consecuencia, el único ejemplo de *iouius* hasta ahora conocido es el del texto aquí editado.

Por otra parte, como nombre del jueves, el término *iouius* constituye el equivalente masculino de *iouia*, una forma de género femenino atestiguada en el Oribasio latino y en una receta médica del manuscrito de Uppsala, Uni-

²⁰ MOLINIER (1876) 396 n. 73. El manuscrito lat. 9332 es accesible en la página www.gallica.bnf.fr (último acceso, 28/09/2022).

versitetsbiblioteket, C. 664, del siglo IX²¹. De este modo, el doblete *iouius-iouia* reproduce una situación bien conocida a propósito del domingo, que tenía también dos nombres de género diferente tanto en latín (*dies dominicus-dies dominica*) como en las lenguas romances (cf. esp. *domingo*, it. *domenica*, entre otros ejemplos significativos).

Sin embargo, al margen de este paralelismo, la forma *iouius* suscita todavía múltiples interrogantes. En primer lugar, al igual que en el caso de *martius* y de *mercurius*, es necesario determinar si *iouius* pertenece al registro de la lengua común o si se trata de una forma erudita, creada *ex novo* por analogía con el nombre de los meses, en donde desde época antigua se había consolidado el empleo del adjetivo sustantivado. Desde el punto de vista de la distribución geográfica, cabe recordar que el manuscrito de Londres es de probable origen insular, de modo que entre el único ejemplo de *iouius* —nombre masculino— y *iouia* —forma femenina sólo atestiguada en área norditaliana— no parece existir vínculo alguno de tipo geográfico ni cronológico. Y, finalmente, frente al binomio *dominicus-dominica*, en el caso del jueves el ‘sistema’ es más rico, al estar constituido por tres variantes, *iouis-iouius-iouia*. Estudiar las posibles derivaciones geográficas y cronológicas, así como los factores estilísticos que pueden haber influido en el empleo de cada forma, es asunto que requiere todavía examen, pero cuya solución se adivina lejana debido a la muy exigua documentación sobre *iouius-iouia* conocida hasta la fecha.

Bibliografía

- ASPERTI, S.-PASSALACQUA, M. (2014), *Appendix Probi (GL IV 193-204)*. Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.
- BARBAUD, J.-GILLON, P. (1988), “Cinq calendriers diététiques provenant des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris. Réflexion sur l’origine et la destination de ces calendriers” : *Actes du XXXème Congrès International d’Histoire de la Médecine, Düsseldorf, 1-6 sept. 1986*. Düsseldorf, 179-187.
- BAUER, J. (1870), *Geschichte der Aderlässe*. München, Verlag von E.H. Gummi.

²¹ Oribas. *Syn.* 9, 61 Aa (VI 396 MOLINIER), *hoc enim facis per tres iouias et cum dei adiutorio liberabitur ab ipsa passione*; Uppsala, Universitetsbiblioteket, C. 664, pp. 319-320, *Item gumen de cerasio pones super panem quando in furno mittis et quando trahis foris panem; postea in iouia a luna decurrente da ei bibere, ut ad alia luna non sit alia iouia*.

- BECCARIA, A. (1956), *I codici di medicina del periodo presalernitano (secoli IX, X e XI)*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- BRAIN, P. (1986), *Galen on Bloodletting. A study of the origins, development and validity of his opinions, with a translation of the three works*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CASTIGLIONI, A. (1956), "Der Aderlass": *Ciba-Zeitschrift* 66, Wehr/Baden, CIBA Aktiengesellschaft.
- CHARDONNENS, L.S. (2007), *Anglo-Saxon Prognostics, 900-1100. Study and Texts*. Leiden-Boston, Brill.
- CZARNECKI, R. (1919), *Ein Aderlasstraktat angeblich des Roger von Salerno samt einem lateinischen und einem griechischen Texte zur Phlebotomia Hippocratis*. Borna-Leipzig, Druck von Robert Noske.
- DE MOULIN, D. (1964), *De heelkunde in de vroege Middeleeuwen*. Leiden, Brill.
- DURÁN MAÑAS, M. (2018), "El vocabulario de la sección de las venas en los tratados sobre la flebotomía de Galeno": *Panacea* 19 (2018) 232-239.
- DURÁN MAÑAS, M. (2020), *Galeno. Sobre la flebotomía. Sobre la flebotomía contra los erasistrateos en Roma. Sobre la curación mediante la flebotomía. Introducción, traducción, notas e índices*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- DURÁN MAÑAS, M. (2021), "El papel de la fisiología femenina en los tratados sobre la flebotomía de Galeno": *Ágora. Estudios Clásicos em Debate* 23 (2021) 65-89.
- ERNOUT, A.-THOMAS, F. (1972), *Syntaxe latine*. 2e édition, 5e tirage revu et corrigé. Paris, Klincksieck.
- GIL SOTRES, P. (1986), *Scripta minora de Flebotomia en la tradición médica del siglo XIII*. Santander-Pamplona, Universidad de Cantabria-EUNSA.
- GIL SOTRES, P. (1990), "Los evacuantes particulares: ventosas, escarificaciones, sanguijuelas y cauterios en la terapéutica bajomedieval": *Medicina & historia* 34 (1990) 5-28.
- GIL SOTRES, P. (1994), *Derivation and revulsion: the theory and practice of medieval Phlebotomy*: GARCÍA BALLESTER, L. et alii (ed.), *Practical medicine from Salerno to the Black Death*. Cambridge, Cambridge University Press, 110-155.
- GREVANDER, S. (1926), *Untersuchungen zur Sprache der Mulomedicina Chironis*. Lund-Leipzig, Gleerup-Harrassowitz.
- GROENKE, F.-D. (1986), *Die frühmittelalterlichen lateinischen Monatskalendarien. Text-Übersetzung-Kommentar*. Dissertation zur Erlangung der zahnmedizinischen Doktorwürde am Fachbereich Zahn-, Mund- und Kieferheilkunde der Freien Universität Berlin. Berlin, Freie Universität Berlin.

- HILDEBRANDT, R. (1974), *Summarium Heinrici*. Band 1. *Textkritische Ausgabe der ersten Fassung*. Buch I-X. Berlin-New York, De Gruyter.
- KEIL, G. (1957), "Die verworfenen Tage": *Sudhoffs Archiv* 41 (1957) 27-58.
- LAUX, R. (1930), "Ars medicinae. Ein frühmittelalterliches Kompendium der Medizin": *Kyklos* 3 (1930) 417-434.
- LÖFSTEDT, E. (1942), *Syntactica*, I-II. Lund, C.W.K. Gleerup.
- LIUZZA, R. M. (2011), *Anglo-Saxon Prognostics. An Edition and Translation of Texts from London, British Library, Ms. Cotton Tiberius A.iii.*. Cambridge, D. S. Brewer.
- LOISELEUR, M. J. (1872), "Les jours égyptiens. Leur variations dans les calendriers du moyen-âge": *Mémoires de la Société des Antiquaires de France* 33 (1872) 198-253.
- MOLINIER, A. (1876), *Oeuvres d'Oribase*. VI, Paris, Imprimerie Nationale.
- MORENO RODRÍGUEZ, R. M. (1985), "La teoría de las discrasias y su función diagnóstica y terapéutica en la obra de Galeno": *Asclepio* 37 (1985) 105-131.
- MORGENSTERN, A. (1917), *Das Aderlassgedicht des Johannes von Aquila, und seine Stellung in der Aderlasslehre des Mittelalters, samt dem Abdruck der lateinischen Übersetzung der Schrift Peri flebotomia Ypocratis, nach dem Handschriften in Brüssel und Dresden*. Borna-Leipzig, Druck von Robert Noske.
- REICHE, R. (1973), "Einige lateinischen Monatsdiätetiken aus Wiener und St. Galler Handschriften": *Sudhoffs Archiv* 57 (1973) 113-141.
- SABBAH, G.-CORSETTI, P. P.-FISCHER, K. D. (1987), *Bibliographie des textes médicaux latins. Antiquité et haut moyen âge*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- SILVA, A. F. O. da (2016), *Físicos e cirurgiões medievais portugueses. Contextos socioculturais, práticas e transmissão de conhecimentos (1192-1340)*. Porto, CITCEM.
- STOTZ, P. (1998), *Handbuch zur lateinischen Sprache des Mittelalters*. Vierter Band, München, C.H. Beck.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, A. (2003), "De diebus Aegyptiacis en cuatro manuscritos medievales leoneses (siglos XII-XIII)": NIETO IBÁÑEZ, J. M. (coord.), *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, vol. II. León, Universidad de León, 769-782.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, A. (2004), "Dos calendarios litúrgicos leoneses de la segunda mitad del siglo XII": *Memoria Ecclesiae* 25 (2004) 161-186.
- SUDHOFF, K. (1914-1918), *Beiträge zur Geschichte der Chirurgie im Mittelalter*, I-II. Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth.

- SUDHOFF, K. (1917), "Codex medicus Hertensis": *Archiv für Geschichte der Medizin* 10 (1917) 265-313.
- SVENBERG, E. (1936), *De latinska lunaria. Texto och studier*. Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- SVENNUNG, J. (1932), *Wortstudien zu den spätlateinischen Oribasiusrezensionen*. Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri (= Sprakvetenskapliga Sällskapets Förhandlingar 1931-1933, 57-146).
- SVENNUNG, J. (1935), *Untersuchungen zu Palladius und zur lateinischen Fach- und Volkssprache*. Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri.
- SVENNUNG, J. (1941), *Compositiones Lucenses. Studien zur Inhalt, zur Textkritik und Sprache*. Uppsala-Leipzig, A.-B. Lundequistska Bokhandeln-O. Harrassowitz.
- TAAVITSAINEN, I. (1988), *Middle English Lunaries: A Study of the Genre*. Helsinki, Société Néophilologique.
- TAGLIAVINI, C. (1963), "I giorni della settimana": *Storia di parole pagane e cristiane attraverso i tempi*. Brescia, Morcelliana, 74-114.
- THORNDIKE, L. (1947), *History of Magic and Experimental Science*, I. New York, Columbia University Press.
- VÄÄNÄNEN, V. (2003), *Introducción al latín vulgar*. Versión española de M. CARRIÓN. Tercera edición revisada y corregida. Madrid, Gredos.
- VOIGTS, L. E.-MCVAUGH, M. R. (1984), "A Latin Technical Phlebotomy and Its Middle English Translation": *Transactions of the American Philosophical Society* 74.2 (1984) 1-69.
- VON WARTBURG, W. (1956), "Les noms des jours de la semaine dans les langues romanes": *Von Sprache und Mensch*. Bern, Francke, 45-60.
- WALLIS, F. (1995), "Medicine in Medieval Calendar Manuscripts": SCHLEISSNER, M. R. (ed.), *Manuscript Sources of Medieval Medicine*. New York-London, Garland Publishing Inc., 105-143.
- WEISSER, CH. (1982), *Studien zum mittelalterlichen Krankheitslunar*. Pattensen-Hannover, Horst Wellm Verlag (WMF 21).
- WISTRAND, E. (1942), *Lunariastudien*. Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- YEARL, M. K. K. (2011), "Bloodletting as recreation in the monasteries of medieval Europe": GLAZE, F. E.-NANCE, B. K. (ed.), *Between Text and Patient. The Medical Enterprise in Medieval and Early Modern Europe*. Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 217-243.

Resumo: Edição crítica, tradução e comentário de um calendário semanal que assinala as horas favoráveis para efetuar uma sangria em cada dia da semana. Em apêndice, oferece-se uma explicação sobre o termo *iouius*, que deve ser restituído no texto e que até agora não estava atestado como nome de quinta-feira em nenhuma fonte conhecida.

Palavras-chave: sangria; calendário semanal; edição crítica; Antiguidade Tardia; *iouius*.

Resumen: Edición crítica, traducción y comentario de un calendario semanal que señala las horas favorables para efectuar una sangría en cada día de la semana. En apéndice se ofrece una explicación sobre el término *iouius*, que debe ser restituído en el texto y que hasta ahora no estaba atestiguado como nombre del jueves en ninguna fuente conocida.

Palabras clave: sangria; calendario semanal; edición crítica; Antigüedad Tardía; *iouius*.

Resumé : Édition critique, traduction et commentaire d'un calendrier hebdomadaire qui signale les heures favorables à la préparation d'une sangria pour chaque jour de la semaine. L'appendice propose une explication du terme *iouius* qui doit être restitué dans le texte et qui jusqu'à présent n'avait jamais été attesté comme terme pour jeudi, dans aucune source connue.

Mots-clefs: sangria; calendrier hebdomadaire; édition critique; Antiquité tardive; *iouius*.



Recensões e notícias bibliográficas

Los Principios de Retórica de Aftonio con anotaciones de Juan de Mal Lara. Introducción, edición, traducción y notas: Maía Dolores García de Paso Carrasco, Trinidad Arcos Pereira, María Elisa Cuyás de Torres, Gregorio Rodríguez Herrera. Madrid: Ediciones Clásicas, 2021, 364 pp; ISBN: 978-84-7882-876-0

EMÍLIA M. ROCHA DE OLIVEIRA¹ (*Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC-UA),
Universidade de Aveiro — Portugal*)

O livro em epígrafe consiste na edição crítica do texto latino acompanhada de tradução anotada para castelhano dos *In Aphthonii Progymnasmata Scholia* (Sevilha, 1567), do humanista Juan de Mal Lara. Não sendo um manual paradigmático para o ensino da retórica, insere-se num plano de formação completo que principia com a gramática, passa pela sintaxe e encerra com os *Scholia*, que constituem o primeiro grau do ensino superior. Trata-se de um manual destinado aos alunos, cujo “objetivo es proporcionar a los jóvenes una guía para poder hablar y escribir bien en latín y en español, profundizando en los estudios que se iniciaron con los Rudimentos de gramática” (p. 23). Publicado sob a chancela das Ediciones Clásicas, resulta do trabalho desenvolvido por um grupo de investigadores da Universidad de Las Palmas de Gran Canaria no âmbito do Projeto de Investigação “El comentario a los *Aphthonii Progymnasmata* de Juan de Mal Lara” (BFF2002-04116-C02-01) e, também, do Projeto de Investigação “Preceptivas retóricas para los primeros niveles de enseñanza en el Humanismo: tradición, reescritura, manipulación y originalidad” (GOB-ESP2019-17), ambos financiados pelo Governo de Espanha.

Integram o volume uma *Introducción* (pp. 9-70), a edição crítica dos *Johannis Mal Larae in Aphthonii Progymnasmata* (pp. 71-185) e a respetiva versão para castelhano devidamente anotada, *Principios de retórica de Aftonio con anotaciones de Juan de Mal Lara* (pp. 187-328).

A *Introducción* subdivide-se em dois capítulos. No primeiro, 1. *Juan de Mal Lara*, (pp. 9-18), são apresentados dados do autor dos comentários (1.1. *Datos biográficos*, pp. 9-13) e, depois deste esboço biográfico, uma transcrição da biografia do Mestre Juan de Mal Lara, redigida por Francisco Pacheco, no *Libro de*

¹ <https://doi.org/10.34624/agora.v25i0.31367>; emilia.oliveira@ua.pt.

descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones (1.2. *La biografía de Pedro Pacheco* (1599), pp. 14-18). Segundo os autores do volume em apreço, a inclusão desta biografia justifica-se pelo facto de ter sido “la primera que se publicó, la escribió un contemporáneo y, finalmente, incluye valoraciones, juicios y sentimientos de los coetâneos de Mal Lara que evidencian el afecto que despertaba su persona y su labor.” (p. 14). Já no segundo capítulo, dedicado às edições de Aftónio (2. *Las ediciones de Aftonio: traducciones y comentarios*, pp. 18-70), é dado particular destaque à figura de Aftónio enquanto autor do original grego e à projecção que a sua obra maior, os *Progymnasmata* (exercícios preliminares), alcançou durante o Renascimento, em grande medida, graças ao surgimento e circulação das primeiras traduções para latim do texto grego. Destacam-se a de Rodolfo Agrícola, que foi usada por Juan Mal de Lara na primeira parte, e a de Juan María Cataneo, que foi a primeira a ser publicada, já que a de Agrícola, embora anterior, foi publicada apenas em 1532, por Alardo de Amesterdão. Mais tarde, seria publicada a edição de R. Lorich com a fusão de ambas as traduções (*partim a Rodolpho Agricola, partim a Joanne Maria Catanaeo*) (p. 19). Este segundo capítulo subdivide-se em cinco secções, cujos títulos elucidam de sobejo o leitor sobre os conteúdos explanados: 2.1. *La edición de los In Aphthonii Progymnasmata Scholia de 1567* (pp. 20-23); 2.2. *Los In Aphthonii progymnasmata Scholia. Características generales de la obra*, incluindo 2.2.1. *Objetivo y estructura dela obra*; 2.2.2. *Fuentes*; 2.2.3. *Nómina de autores: citas y referencias*; 2.2.4. *Contenidos*; 2.2.5. *Los progymnasmata de Juan de Mal Lara* (pp. 23-47); 2.3. *El pensamiento pedagógico de Juan de Mal Lara* (pp. 47-51); 2.4. *Nuestra edición* p. 52); 2.5. *Bibliografía* (pp. 53-70), abundante e subdividida em dois grupos: 2.5.1. *Fuentes primarias* (pp. 53-62) e 2.5.2 *Estudios y monografías* (pp. 62-70).

A segunda parte do volume consiste na edição crítica dos *Johannis Mal Laræ in Aphthonii Progymnasmata* (pp. 71-185). No que respeita aos critérios editoriais, e conforme advertem os autores, a edição “es de índole conservadora en la mayor parte de los casos, pues mantiene la grafia del texto en un intento de reflejar el *usus scibendi* de la época”, e surge acompanhada de dois aparatos: o primeiro é o aparato de fontes, “las fuentes que se encuentran en el texto y son literales”; o segundo é o aparato crítico, que apenas recolhe “las correcciones obligadas para la fijación del texto, pues se trata de una edición única” (p. 52).

No atinente à versão para castelhano anotada, *Principios de retórica de Aftonio com anotaciones de Juan de Mal Lara* (pp. 187-328) que, em conjunto com a edição do texto latino, constitui o núcleo central do livro, afigura-se-nos, de um modo geral, cuidada, rigorosa e de agradável leitura. A linguagem é clara e denota da parte dos tradutores a preocupação de se manterem fiéis o mais possível ao texto original. Pena é que a tradução não acompanhe o texto latino (ao invés de surgir posposta), o que permitiria ao leitor cotejar com maior comodidade o texto original com a versão castelhana. Assinala-se, contudo, a inclusão, entre parênteses e a negrito, no corpo do texto latino e da tradução, do número do fólio da edição seguida pelos autores no estabelecimento do texto, a qual facilita sobremaneira a consulta. Ademais, os títulos das diferentes secções esclarecem o leitor sobre o conteúdo e a estrutura da obra: *Poema dedicatorio a D. Álvaro de Portugal* (p. 188); *Retrato de Juan de Mal Lara pintado por Bautista Vázquez* (p. 189); *Prefacio a los Progymnasmata de Aftonio* (pp. 190-196); *Autores com los que se ejemplifican las Anotaciones a Aftonio* (pp. 197); *Adagios que se encuentran en estas Anotaciones* (p. 198); *A los lectores sobre la traducción de Aftonio* (p. 199); *Prolegómenos a los Catorce progymnasmata* (pp. 200-203); *Las circunstancias* (p. 203-209); *Anotaciones a los Progymnasmata de Aftonio* (I. *Fábula*, pp. 210-221; II. *Narración*, pp. 222-227; III. *Chiria o usus*, pp. 227-233; IV. *Sentencia*, pp. 233-240; V. *Destructio o Subversio*, pp. 240-248; VI. *Confirmación o aseveración*, pp. 249-253; VII. *Lugar común*, pp. 253-261; VIII. *Elogio*, pp. 262-274; IX. *Vituperación*, pp. 274-279; X. *Comparación*, pp. 280-283; XI. *Etopeya*, pp. 283-287; XII. *Descripción*, pp. 288-294; XIII. *Tesis*, pp. 294-301; XIII. *Propuesta de ley*, pp. 302-307); *Autor anónimo sobre la Retórica*, pp. 308-310; *Epítome de los Progymnasmata de Aftonio*, pp. 311-321; *Epítome de las figuras*, pp. 322-328. As notas que acompanham a versão para castelhano são abundantes e essenciais para o esclarecimento e contextualização do tema e do texto, e, ao mesmo tempo, são reveladoras da envergadura e exigência de um trabalho de investigação desta natureza.

Um conjunto de três úteis *Índices* (pp. 329-363) encerra o volume: 1. *Glosario de autores* (pp. 331-358), composto por breves notas biobibliográficas dos autores citados e baseado quer na bibliografia citada no estudo quer em fontes, mais ou menos recentes, devidamente identificadas (cf. p. 331, n. 1); 2. *Índice onomástico y topográfico* (pp. 359-362), que inclui os nomes de pessoas e

lugares citados por Juan de Mal Lara; 3. *Índice de ilustraciones* (p. 363), informando sobre a proveniência das interessantes ilustrações que ornamentam o livro.

Em suma, congratulamo-nos com a publicação deste notável trabalho de rigorosa e aturada investigação. Trata-se de um contributo relevante não apenas para o estudo dos *progymnasmata* e da sua importância no ensino da retórica no Renascimento, mas, também, e em particular, do manual *In Aphthonii progymnasmata Scholia* que o pedagogo e humanista sevilhano Juan de Mal Lara escreveu para formar os seus alunos tanto em latim quanto na língua vernácula.

Maria de Fátima Silva & Lorna Hardwick (eds.), *The Classical Tradition in Portuguese and Brazilian Poetry*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2022, 501 pp; ISBN (10): 1-5275-8118-7; ISBN (13): 978-1-5275-8118-0

EMÍLIA M. ROCHA DE OLIVEIRA² (*Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC-UA),
Universidade de Aveiro — Portugal*)

O livro em epígrafe, tal como indicia o próprio título, consiste numa recolha de estudos sobre a presença dos Clássicos Gregos e Latinos na obra poética de autores portugueses e brasileiros. Publicado sob a chancela da editora académica *Cambridge Scholars Publishing*, é o resultado do trabalho desenvolvido por um apreciável conjunto de investigadores que, no âmbito da receção da Antiguidade Clássica, se tem dedicado ao estudo desse fenómeno estético e literário que marca a riqueza e a complexidade da identidade ocidental — o reconhecimento do lugar de destaque das Línguas, Literaturas e Culturas Clássicas, da Grécia e de Roma, como matrizes fundadoras da construção dessa identidade como um todo (*Introduction*, p. xviii).

Além de uma breve nota biográfica dos autores dos estudos (*Contributors*, pp. ix-xvi) e de uma esclarecedora introdução em que José Cândido de Oliveira Martins contextualiza os estudos de receção das matrizes clássicas na poesia de autores contemporâneos portugueses e brasileiros (*Introduction*, pp. xvii-xviii), seguida de bibliografia (*Bibliography*, pp. xxvii-xxviii), integram

² <https://doi.org/10.34624/agora.v25i0.31370>; emilia.oliveira@ua.pt.

este volume, 21 capítulos distribuídos por duas partes: a primeira, dedicada ao estudo de poetas contemporâneos portugueses (*A. Portuguese Poets*), a segunda, consagrada à produção de variados poetas brasileiros (*B. Brazilian Poets*).

No primeiro capítulo, ““I walked to Delphi / For I believed that the world was sacred”. Notes on Sophia de Mello Breyner Andresen’s “Delphica”” (pp. 2-26), M. António Hörster e Maria de Fátima Silva centram a sua análise no conjunto de sete poemas intitulados “Delphica”, uma das seis secções que compõem o livro *Dual* (1972) e que constitui um registo das impressões da poetisa portuguesa sobre sua visita ao Santuário de Delfos e ao seu museu. Sob o signo da harmonia e do caos, temas que perpassam a produção lírica de Sophia, esses poemas, em particular os primeiros, evocam, por um lado, a harmonia e o esplendor do santuário, epexpoente máximo da cultura grega, mas, por outro, e à medida que a secção progride, sinais de decadência e ruína, onde, afirmam as autoras, a Pitonisa parece ter recuperado o seu lugar (p. 2).

No segundo ensaio, “The Poetry of António Osório: A Greek Way of Death” (pp. 27-43), Jorge Deserto perscruta a presença de Homero na poesia do autor sadino, considerando dois momentos específicos da vida do poeta, a morte da mãe e o desaparecimento da esposa. Observa o A. do estudo que, em ambos os casos, é possível constatar a presença de uma forma grega de morte, sob a sombra de Homero. Segundo o mesmo, a poesia de António Osório deixa perceber que é possível superar a morte por meio de palavras e ações. A poesia não pode trazer de volta os que morreram, mas pode ajudar-nos a sobreviver (p. 27). As palavras, com o seu poder mágico de recrear, reinventar e reescrever, têm, afinal, a faculdade de derrotar a morte, e a poesia coloca as coisas no seu devido lugar e impede-as de desaparecerem (p. 42).

Em “José Jorge Letria: Poetic Voayage to *Captive Places of Memory*” (pp. 44-52), Maria do Céu Fialho reflete sobre a presença dos três “lugares cativos” que marcam a memória lírica de José Jorge Letria na coletânea de poemas homónima (*Os Lugares Cativos*, 2009): a Grécia, Fez e o Japão Oriental. A A. indaga sobre as razões de essa mesma memória plasmar esses lugares nos seus versos ligados à experiência poética (p. 46). Esses “lugares cativos”, entre os quais se destaca a luminosa e misteriosa Grécia, são, conclui a A., janelas abertas pela riqueza de um imaginário escrito versátil, de acordo

com cada um destes espaços-tempos, em sintonia com a procura, com o encontro e o conflito do escritor (p. 51).

No quarto capítulo, intitulado “Classical Motives in the Contemporary Poetry of Nuno Júdice” (53-79), Ida Alves e Susana Marques abordam a recorrência de motivos, mitos e tópicos clássicos na obra de Nuno Júdice e a sua importância para a reflexão filosófica sobre a criação poética, a experiência amorosa e a condição humana. Em particular, é analisada a recuperação do par mítico de Ulisses e Penélope e de *topoi* convencionais como os da viagem, da errância, da espera e da sedução feminina (p. 53).

No livro de poesia *Ulisses já não mora aqui* (2002), José Miguel Silva recupera e reinterpreta o mito do herói da guerra de Tróia como forma de expressar o seu mal-estar perante a instabilidade política, os males da sociedade contemporânea e a decadência moral. Assim, em “Misadventures and Detours of a Contemporary Ulysses” (pp. 80-101), Ana Isabel Correia Martins propõe-se estudar as (re)configurações do mesmo mito a partir de novas formas e simbologias (p. 80).

No sexto capítulo, “A Poetic Drift through the Confines of the Mediterranean in the Poetry of João Luís Barreto Guimarães” (pp. 102-127), M.^a Fernanda Brasete e Carlos Morais examinam as reminiscências da Antiguidade Clássica que permeiam o nono livro de poesia do autor português, *Mediterrâneo* (2016), em que o mar que banha o sul da Europa e o norte de África, e alcança o Oriente, é metáfora da própria experiência existencial e poética, que, afirmam os A. do ensaio, num movimento ondulante, reconduz o leitor à Antiga Grécia e ao Império Romano (p. 110).

O capítulo seguinte é consagrado ao estudo da poesia de António Arnaut. Principia Delfim F. Leão por referir que o estadista e poeta português partilha com Sólon, o mais célebre legislador e primeiro poeta ateniense, um tipo de expressão literária profundamente marcada pelo compromisso com as causas da comunidade. Assim, no ensaio “Internal Journeys, Cultural Routes and Civic (Mis)Adventures: The Guiding Force of Classics in António Arnaut” (pp. 128-154), o A. propõe-se analisar a produção poética de António Arnaut enquanto expressão das suas incessantes viagens interiores e cívicas, e o modo como estas se cruzam com uma profusão de motivos e referências clássicas (p. 128).

A segunda parte do volume, consagrada à poesia brasileira, abre com um ensaio de Gilberto Araújo sobre o Parnasianismo brasileiro, “Seismic Parnassus: Fractures in Brazilian Parnassian Poetry” (pp. 156-175). Com base na leitura atenta e minuciosa de poemas de Alberto de Oliveira e Francisca Júlia, e no intuito de questionar a tão alardeada “reprodução” da cultura greco-romana, o A. propõe-se fazer uma revisão crítica do modo como o diálogo com a tradição clássica se estabelece e a que elementos clássicos o movimento se reporta, a saber: formas poéticas fixas, como o soneto e a ode, figuras e textos da Antiguidade (p. 156).

No capítulo seguinte, “*Magma*, by João Guimarães Rosa: Word in Progress” (pp. 176-202), Cláudia Campos Soares, Hugo Domínguez Silva e Tereza Virgínia R. Barbosa analisam o livro de poemas com o qual o escritor de Minas Gerais conquistou o primeiro prémio da Academia Brasileira de Letras, em 1936. Os poemas analisados, eivados de referências clássicas mais ou menos evidentes, permitem aos autores concluir que Guimarães Rosa restabeleceu as relações entre a literatura brasileira e as suas fontes gregas.

O livro *Viagem*, pelo qual Cecília Meireles recebeu, em 1938, o prémio de poesia Olavo Bilac, atribuído pela Academia Brasileira de Letras, inclui 87 poemas líricos e 13 epigramas estrategicamente posicionados no início e no final da coletânea. No estudo “*Viagem: Life and Song in Cecília Meireles’ Epigrams*” (pp. 203-222), Auto Lyra Teixeira e Simone de O. Gonçalves Bondarczuk procuram enfatizar a influência da literatura clássica na poética de Cecília Meireles, abordando, primeiramente, a receção da antiga tradição nos epigramas de Cecília Meireles, para, depois, concluir que aqueles foram intencionalmente posicionados no corpo do texto com o propósito de construir uma síntese poética que não apenas confere ênfase à viagem da *persona* literária, como também a imbui de um tom e de um ritmo evocados pela memória da poeta (p. 203).

Num outro ensaio dedicado à poesia de Cecília Meireles — “The Non-Conformity between Modernity and the Ancient Poetics. Cecília Meireles, *Ballad of the Conspiracy*” (pp. 223-245) — Antônio Carlos Luz Hirsch examina a conceção poética de *Romanceiro da Inconfidência* (1953), poema evocativo de um episódio histórico da luta pela liberdade no Brasil do século XVIII, ocorrido em Vila Rica, hodiernamente conhecida como Ouro Preto (Minas

Gerais). Partindo de “Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência”, texto escrito sob a forma de conferência no qual a própria autora dá a conhecer o estatuto poético da sua obra, o A. conclui existirem argumentos suficientes que comprovam que a obra em questão muito deve à poética antiga e que é um exemplo invulgar da receção clássica em língua portuguesa. Com efeito, o estudo revela que a poética de Cecília recupera princípios examinados pela *theoria* antiga a respeito da poesia e da arte literária e demonstra o valor atual do pensamento antigo sobre o *logos* e o estatuto poético demiúrgico (p. 241).

Em “Henriqueta Lisboa: An Ancient Crystal in Rough Minas” (pp. 246-285), Manuela Ribeiro Barbosa e Júlia Batista Castilho de Avellar procuram refletir sobre o diálogo da poesia de Henriqueta Lisboa com a literatura clássica grega e latina, aspeto que segundo as AA., confere densidade à sua obra e poderá estar na origem de uma certa recusa ou, pelo menos, de uma certa indiferença do público e dos seus contemporâneos para com as suas criações. Através da análise de alguns poemas, as investigadoras pretendem mostrar quão ricas e poderosas são as leituras e reescritas de Henriqueta Lisboa de reminiscências de Virgílio, Plotino, Horácio e Ovídio, entre outros (p. 246).

Por sua vez, Matheus Trevizam, no capítulo “The Permanence of Mythical Motifs in Carlos Drummond de Andrade” (pp. 286-300), explora o modo como certos motivos mitológicos clássicos foram incorporados em alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade. Adverte o A. do ensaio que, não obstante estarmos perante um poeta cuja produção ocorre durante o Modernismo brasileiro, encontramos na sua obra poética mitos como a história de Orfeu, o rapto de Ganimedes, assim como outros elementos que comprovam e existência de um diálogo criativo entre a Antiguidade e a Modernidade (p. 286).

No ensaio “Latin is alive” in the Poet: The Presence of Latinity in Carlos Drummond de Andrade” (pp. 301-319), Fábio Frohwein de Salles Moniz, numa reflexão sobre o uso de referências clássicas pelo cronista e poeta brasileiro, propõe que a sua herança antiga seja interpretada não como mero reflexo da educação formal que o poeta recebeu, comum a outros do seu tempo, mas como sintoma daquilo que Stuart Hall, no livro *The Question of Cultural Identity* (1992), designa por identidade do indivíduo pós-moderno (p. 301). Na opinião do A. do estudo, as referências à Antiguidade Romana não obedecem ao propósito de emulação da tradição de um certo género literário

ou técnica compositiva, mas são o resultado de um processo de desconstrução, ressignificação e reconstrução de matrizes clássicas, em conformidade com o *modus operandi* modernista, colocado na agenda pelo fenómeno da antropofagia cultural. Em Drummond, conclui o A., as referências à Antiguidade Romana apresentam uma mistura de elementos bibliográficos, influenciados pelo subjetivismo, assim como pela memória afetiva do poeta. (p. 317).

No décimo quinto capítulo, “Contra(di)ction and Tragedy in *Fábula de Anfion*, by João Cabral de Melo Neto: The Myth Set in the Desert of the World” (pp. 320-249), Alexandre Costa, ao mesmo tempo que examina o posicionamento antilírico do poeta brasileiro em “Fábula de Anfion” — poema metalinguístico e metacrítico sobre o fazer poético coetâneo que integra o livro *Psicologia da composição* (1947) —, reflete sobre o tipo de relação que o texto cabralino estabelece com a narrativa mítica e a tradição poética que gravou na memória ocidental a história de Anfion, unindo e colocando em contraste duas paisagens poéticas bastante distantes no tempo e no espaço (p. 321-324).

Em “Beyond Finismundo: Reinventing the Classics with Haroldo de Campos” (pp. 350-364), Rafael Guimarães Tavares da Silva procura sublinhar uma dimensão da obra do escritor brasileiro que considera não ter sido, ainda, suficientemente estudada: o seu projeto para uma forma radical de receção clássica (p. 351). De acordo com o A. do ensaio, para se compreender a relação de Haroldo de Campos com a tradição clássica, é necessário ter em consideração o carácter multifacetado das suas atividades. Poeta, crítico e tradutor, Campos revela, em cada um desses ofícios, a mesma atitude em relação à tradição clássica ao longo da sua vida (p. 352). Baseado na análise de diversos testemunhos e poemas do autor, Rafael Guimarães Tavares infere que o seu renovado diálogo com a tradição se revela profundamente inovador e refrescante nas suas próprias exigências contemporâneas, provando que é possível a um intelectual à margem dos centros culturais hegemónicos absorver de forma criativa diferentes culturas, a fim de renovar as condições de criação e de reflexão no seu próprio contexto (p. 361).

No capítulo seguinte, “Jorge de Lima and Classical Tradition: Metamorphic Paths and Meta-Poetic Journey in *Invenção de Orfeu*” (pp. 365-392), Júlia Batista Castilho de Avellar propõe-se discutir o modo como o poeta Jorge de Lima reinterpreta a tradição clássica por meio da criação de uma epopeia mo-

derma em dez cantos, *Invenção de Orfeu* (1952). A A. investiga a presença de Virgílio e Ovídio (em particular, das *Geórgicas*, da *Eneida* e de *Metamorfoses*) na epopeia, através da análise de dois temas importantes com implicações meta-poéticas: a descida aos Infernos (*katabasis*) e a metamorfose. A análise revela que o poeta brasileiro reinterpreta esses temas clássicos como uma viagem ao 'eu' e como uma metamorfose do texto, a fim de criar o que denomina 'biografia épica'.

No estudo de Sebastião Tavares de Pinho, "Voices of Classical Culture in Poetry of Manuel Bandeira: From the City of Cyrus to the Paradise of Pasargadae" (pp. 393-417), avalia-se a presença dos clássicos na formação do poeta brasileiro (Homero, Píndaro, Sófocles, Xenofonte, Aristóteles, entre outros) e, a partir da análise do seu e de outros testemunhos, bem como de alguns poemas, o modo como esse contacto se manifesta na sua produção literária (p. 393). O A. examina com particular atenção o tratamento emotivo do tema de Pasárgada nos escritos de Bandeira enquanto lugar utópico e paraíso de abundância e liberdade (pp. 410-416).

Em "Heraclitus of Ephesus in Murilo Mendes' *Poliedro*" (pp. 418-443), Teodoro Rennó Assunção esmiúça as ocorrências do nome e fragmentos, ou parte de fragmentos, de Heraclito de Éfeso a que o poeta brasileiro, no seu livro de prosa poética *Poliedro* (1972), alude direta ou indiretamente ou dos quais se apropria e transforma. O A. centra o seu estudo na última secção da obra, "Setor Texto Delfico", em que Heraclito é profusamente mencionado. Não obstante reconhecer que o poema "Murilograma a Heráclito de Éfeso", do livro *Convergência* (1970), é o único texto da obra de Murilo Mendes integral e nominalmente consagrado a Heraclito, o A. prefere deixar o seu comentário para outra ocasião, optando por focar a sua análise na última secção do livro de prosa por considerar que esta permite compreender os diferentes tipos de receção livre de um autor grego antigo que é semelhante a Murilo Mendes, quer no atinente ao pensamento quer no que concerne à forma de expressão (pp. 418-419).

No vigésimo e penúltimo capítulo, "Fragments of Love: Sapphic Shapes in Concrete Brazilian Poetry of the 20th and 21st Centuries" (pp. 444-457), Fernando Santoro reflete sobre a receção dos fragmentos de Safo nos autores brasileiros do movimento da poesia concreta, como os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Mais do que os poemas completos,

foram os fragmentos da poetisa de Lesbos, pelas suas sonoridades e formas particulares, que inspiraram uma escrita muito contemporânea em autores com E. E. Cummings ou Mallarmé, precursores da poesia concreta. A sua poesia, caracterizada pela disposição criteriosa de palavras e espaços em branco, influenciou poetas brasileiros dos séculos XX e XXI. Deste modo, infere o A. que os poetas concretistas, hoje, já não reclamam uma posição puramente vanguardista, mas, também, de continuidade e tradição, em que intercessores e antecessores adquirem cada vez mais importância (pp. 444-445).

A fechar esta secção de estudos, Bernardo Lins Brandão, em “Penelope in the *Pindorama*: About the Reception of the *Odyssey* in Contemporary Brazilian Poetry” (pp. 458-473), sublinhando o papel que os autores clássicos gregos e latinos assumem atualmente na poesia brasileira como modelos de inspiração, de imitação, ou alvo de contradição, proporciona-nos uma reflexão sobre a sua receção na poesia contemporânea brasileira, a partir da imagem de Penélope e da sua odisseia de espera, em poemas de Hugo Langone (Rio de Janeiro) e Ana Marques (Belo Horizonte) (p. 458). Do exame empreendido, conclui o autor estarmos perante duas Penélopes, duas atitudes em relação a Homero, as quais, generalização feita, nos ajudam a compreender parte da nossa receção dos clássicos: do mesmo modo que ouvimos ou seguimos os poetas antigos e aprendemos a falar de lugares próximos e distantes através deles, também os questionamos, também os julgamos, também lhes emprestamos a nossa voz, para que os nossos vazios e silêncios sejam preenchidos. Como afirma Lins Brandão, ouvindo os poetas antigos, aprendemos, por fim, a fazer da nossa receção um diálogo (p. 471).

No final de cada capítulo, encontram-se ao dispor do leitor as referências bibliográficas dos textos, estudos e testemunhos citados pelos autores dos ensaios.

Por fim, a encerrar este encorpado volume, encontramos um Índice de Autores e Obras (*Index of Authors and Works*, pp. 474-496), que será certamente um instrumento assaz útil para o leitor que pretenda aceder de forma mais rápida e direta tanto a autores antigos e modernos quanto às obras citadas.

Em suma, a obra em apreço, pela diversidade de autores e de obras estudados, pela profusão de temas, mitos e *topoi* examinados e pela profundidade das análises empreendidas constitui uma ferramenta de trabalho bastante útil e

oportuna para quem tenha interesse em conhecer e compreender a receção das matrizes clássicas na poesia portuguesa e brasileira. Os ensaios coligidos são inovadores e, certamente, um excelente ponto de partida para outras investigações.

La Austriaca siue Naumachia de Francisco de Pedrosa. Introducción, estudio y edición por Juan Carlos Jiménez del Castillo. Basel: FIDEM, 2021, 315 pp; ISBN: 978-2-503-59978-6; E-ISBN: 978-2-503-59979-3; DOI: 10.1484/M.TEMA-EB.5.128642

EMÍLIA M. ROCHA DE OLIVEIRA³ (*Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC-UA), Universidade de Aveiro — Portugal*)

O livro em apreço constitui a primeira edição crítica, antecedida de um rigoroso estudo introdutório, do poema épico *Austriaca siue Naumachia*, composto em Santiago de Guatemala pelo poeta e gramático madrilenho Francisco de Pedrosa, em louvor da vitória da Santa Liga sobre a armada otomana na batalha de Lepanto (1571) a fim de exaltar o reinado de Felipe II e as virtudes de Juan de Austria como comandante da armada cristã. Conservado em manuscrito único na Biblioteca Nacional de Espanha (ms. 3960), não obstante o próprio poeta o ter enviado à Corte para solicitar a sua impressão em 1580, quis o destino que o poema permanecesse inédito até aos nossos dias. Publicado sob a chancela da *Fédération Internationale des Instituts d'Études Médié-vales* (FIDEM) e integrado na conceituada coleção *Textes et Études du Moyen Âge* (n.º 99), contou com o financiamento da *Fundación Ana María Aldama Roy de Estudios Latinos*, que tem como objetivos a promoção e divulgação da investigação em Filologia Latina, “com especial atención al estudio del latín cristiano, medieval y renacentista”, bem como o fomento dos estudos latinos e a defesa e preservação do legado cultural latino e da tradição clássica (p. IV).

Compõem o volume duas partes. A *Parte I* (pp. XI-CX) corresponde a um rigoroso e aturado estudo introdutório da obra, em que o A. apresenta: 1) os dados biobibliográficos do poeta espanhol e o círculo literário dentro do qual se movimentava (*I. Apuntes para una biografía de Francisco de Pedrosa*, pp. XII-XXIX); 2) o estado da arte, as características gerais do poema, os modelos literários de diversa procedência que confluem na obra, a descrição e os problemas de

³ <https://doi.org/10.34624/agora.v25i0.31373>; emilia.oliveira@ua.pt.

datação do manuscrito BNE 3960, bem como o argumento e a estrutura do poema (II. *La Austriaca siue Naumachia: aproximaciones*, pp. XXXI-LIV); 3) a obra de Francisco de Pedrosa na sua relação com a história, os elementos épicos de origem clássica incorporados (incluindo recursos formais, estruturais e de conteúdo), o programa político a que a composição da epopeia, enquanto veículo de uma ideologia, obedeceu, bem como os “procedimientos de los que se há valido el madrileño para impregnar su poema de tintes cristianizantes” (p. LXXVI), não raras vezes, em diálogo constante com os temas, motivos e estruturas clássicos (III. *La Austriaca siue Naumachia como poema épico*, pp. LV-LXXXIII). São ainda aclarados os critérios adotados para a edição dos textos castelhanos e dos textos latinos, e deixadas algumas advertências sobre a configuração do aparato crítico e do aparato de fontes. Quanto ao primeiro, explica o A., na p. C, que optou por realizar um aparato crítico positivo por dois motivos: não havendo leituras anteriores ou versões impressas do poema, não há o risco de o corpo do aparato ficar sobrecarregado; por outro lado, aproveitando esta circunstância, “el aparato positivo aportará mayor claridade sobre los problemas textuales recogidos”. No atinente ao aparato de fontes, alberga os poetas clássicos imitados por Francisco de Pedrosa, sendo que Virgílio e Ovídio são os mais seguidos, enquanto Catulo, Marcial, Valério Flaco e Juvenal são os que têm menor presença. Incluem-se ainda alguns prosadores clássicos, como César e Cícero (IV. *Criterios de edición*, pp. LXXXV-CI). A primeira parte deste *Estudio Introductorio* encerra com uma considerável listagem da bibliografia citada (V. *Bibliografía*, pp. CIII-CX).

A *Parte II (Edición Crítica)*, pp. 1-182 constitui o centro nevrálgico deste livro: a edição crítica do poema *Austriaca siue Naumachia*, acompanhada de aparato de fontes (pp. 29-179), bem como dos escritos que o acompanham: a antecedê-lo, cinco poemas (sonetos) laudatórios (pp. 3-7) e duas versões, uma em latim e outra em castelhano (pp. 8-27), de uma carta prologal dirigida por Pedrosa ao rei de Espanha; posposta, uma carta de Frei Martín de la Cueva dirigida ao autor do poema (pp. 181-182). O estabelecimento dos textos evidencia um considerável trabalho de reflexão e investigação, e o resultado é coerente com os critérios anteriormente explanados.

Instrumentos de grande utilidade e facilitadores da leitura e consulta dos textos são o extenso e detalhado *Índice Onomástico* (pp. 183-203) e o *Índice*

de *Manuscritos* (p. 205) que encerram o volume. Quanto ao *Onomástico*, subdividido em três secções, contempla, em primeiro lugar, os antropónimos de personalidades históricas, literárias e mitológicas mencionados no estudo introdutório, tanto no corpo como nas notas, e no poema *Austriaca siue Naumachia* (1. *Antropónimos Clásicos Medievales y Renacentistas*, pp. 183-196). Seguem-se os nomes dos autores contemporâneos (2. *Autores Contemporâneos*, pp. 197-198) e, por fim, os nomes dos lugares mencionados (3. *Topónimos*, pp. 199-203). O A. teve o cuidado de incluir nesta última secção os topónimos latinos a fim de remeter o leitor para a respetiva versão castelhana. O *Índice de Manuscritos* (p. 205) alberga os documentos mencionados no estudo introdutório, que se encontram à guarda de distintos arquivos: *Archivo General de Indias* (Sevilha), *Biblioteca Nacional de España* (Madrid) e *Archivo General de Centroamérica* (Guatemala).

Em conclusão, saudamos a publicação deste magnífico estudo e edição do poema *Austriaca siue Naumachia* de Francisco de Pedrosa, cuja qualidade científica foi devidamente reconhecida com a atribuição do *IX Premio Internacional de Tesis Doctorales Fundación Ana María Roy de Estudios Latinos*, e através do qual Juan Carlos Jiménez del Castillo traz à luz uma obra representativa da notável produção poética novilatina dos humanistas espanhóis de Quinhentos.

Michele Savonarola, *De balneis et termis Ytalię*. Edición crítica, traducción y estudio de Sergio Pasalodos Requejo. Firenze, SISMEL – Edizioni del Galuzzo, 2022, 1 vol., 770 pp. (Micrologus Library, 114) [ISBN: 978-88-9290-173-5].

ANTÓNIO M. L. ANDRADE⁴ (*Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, Universidade de Aveiro — Portugal*)

O livro em epígrafe coloca à disposição do leitor interessado a primeira edição crítica do texto latino e respetiva versão para castelhano do tratado de medicina termal *De balneis et termis Ytalię*, que o médico paduano Michele Savonarola terminou entre 1448 e 1449. Trata-se de uma obra que se insere na literatura técnica renascentista, cuja temática se centra sobretudo nas propriedades medicinais das águas termais e nos diversos aspetos relacionados com

⁴ <https://doi.org/10.34624/agora.v25i0.31376>; aandrade@ua.pt.

as termas de toda a Península Itálica e Sicília, com o fito de melhorar a saúde pública através da popularização da balneoterapia.

O volume, que está organizado em sete partes, principia com uma nota introdutória de Ana Isabel Martín Ferreira, coordenadora do Grupo de Investigación Reconocido (GIR) *Speculum Medicinae*, da Universidade de Valladolid, no âmbito do qual Sergio Pasalodos Requejo desenvolveu a investigação conducente a esta publicação, que o próprio descreve e enquadra, de seguida, na apresentação geral do trabalho (“Presentación”, pp. 3-5).

A primeira parte do livro contém uma síntese biobibliográfica do autor (“I. Michele Savonarola”, pp. 6-14), na qual se congregam os principais dados sobre a vida e obra do médico italiano que honrou a Universidade de Ferrara com o seu magistério.

A segunda parte (“II. *De balneis*”, pp. 15-34) está inteiramente dedicada ao estudo pormenorizado do tratado de Savonarola ora editado, na qual são analisados, de forma criteriosa e fundamentada, diversos aspetos inerentes à obra como, por exemplo, título, composição e datação, género literário, fontes, análise linguística, análise gráfico-fonética, morfologia, sintaxe, léxico e pervivência.

O estudo da tradição textual da obra do médico paduano constitui o objeto privilegiado da terceira parte do livro (“III. Tradición textual”, pp. 35-77), onde não só se abordam “los aspectos relacionados con la transmisión del *De balneis*, incluyendo la información sobre los manuscritos y ediciones que lo contienen, la descripción de las relaciones textuales entre ellos, una propuesta de *stemma codicum*”, como também se traçam as características da presente edição crítica e as conclusões extraídas da sua elaboração.

A edição e respetiva versão castelhana do *De balneis* ocupam o núcleo central do livro (“IV. Edición crítica y traducción”, pp. 78-667), providenciando a todos os interessados uma edição crítica elaborada de acordo com os mais exigentes e modernos critérios editoriais de textos latinos medievais e renascentistas, acompanhada de uma cuidada versão castelhana com profundas notas. Sublinha-se a enorme comodidade com que o leitor pode aceder, de um lado, ao texto latino e aparato crítico, do outro, à tradução e notas complementares.

O capítulo subsequente (“V. Glosario e índices”, pp. 669-738) contém um minucioso e extenso glossário de termos técnicos, índice de pesos e

medidas, “sinopsis de los baños savonarolianos”, índice de “baños y otros hidrónimos” e de antropónimos, que constituem, no seu conjunto, um instrumento de grande utilidade para facilitar a leitura e a consulta da obra.

O livro encerra com uma ampla listagem da bibliografia empregada na realização do trabalho (“VI. Bibliografía”, pp. 739-766), subdividida em quatro conjuntos: 1. “Escritos de Savonarola y estudios sobre el autor”, 2. “Obras sobre termalismo, medicina y aspectos relacionados”, 3. “Estudios sobre historia de Italia”, 4. “Catálogos y estudios sobre manuscritos, diccionarios, léxicos y compêndios”.

Em suma, saudamos, com muito agrado, a publicação desta notável edição da obra de Michele Savonarola, com a reconhecida qualidade editorial de SISMEL — Edizioni del Galluzzo (Micrologus Library, 114), através da qual é possível aceder, de forma rigorosa e informada, a um texto fundamental sobre a importância das águas termais na medicina entre o final da Idade Média e o Renascimento.



Publicações recebidas

Livros recebidos

- A coleção hebraica de Sebastião José de Carvalho e Melo*. Transcrição, anotação e introdução por Carla Vieira. Lisboa, Edição Cátedra de Estudos Sefarditas Alberto Benveniste, 2022.
- Carla Vieira, *Nação entre Impérios. Judeus Portugueses e a Aliança Luso-Britânica (século XVIII)*. V. N. de Famalicão, Húmus, 2022.
- Eurípides, *Teatro completo I. O Ciclope; Alceste; Medeia*. Edição bilingue. Estudos e traduções. Jaa Torrano. S. Paulo, Editora 34, 2022.
- Luis Unceta Gómez, Helena González Vaquerizo (eds.), *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura contemporánea*. Madrid, Catara & UAM ediciones, 2022.
- La AVSTRIACA SIVE NAVMACHIA de Francisco de Pedrosa*. Introducción, estudio y edición por Juan Carlos Jiménez del Castillo. Basel, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, 2021 [Textes et Études du Moyen Âge, 99]
- Maria de Fátima Silva, Lorna Hardwick & Susana Marques Pereira, (ed.), *The Classical Tradition in Portuguese and Brazikian Poetry*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2022.
- Michele Savonarola, *De balneis et termis Ytalię*. Edición crítica, traducción y estudio de Sergio Pasalodos Requejo. Firenze, SISMELE – Edizioni del Galuzzo, 2022.
- Sófocles, *Ájax. Tragédias Completas*. Tradução de Jaa Torrano; Estudos de Beatriz de Paoli e JaaTorrano. São Paulo, Ateliê Editorial; Editora Mnema, 2022. Edição bilingue.
- Sófocles, *As Traquínias. Tragédias Completas*. Tradução de Jaa Torrano; Estudos de Beatriz de Paoli e JaaTorrano. São Paulo, Ateliê Editorial; Editora Mnema, 2022. Edição bilingue.
- Tácito, *Anais*. Tradução de José Liberato Freire de Carvalho. Edição, introdução e notas de Ricardo Nobre; Prefácio de Nuno Simões Rodrigues; Coordenação de Maria Cristina Pimentel. Lisboa, Edições Colibri, 2022.

Revistas recebidas

- Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 58 (2022) — Debrecen, Hungria
- Athenaeum. Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità* 110.1 (2022); 110.2 (2022) — Pavia, Itália
- Bulletin Analytique d'Histoire Romaine* 30 (2021) — Strasbourg, França
- Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 32 (2022) — Madrid, Espanha
- Cuadernos del Sur — Letras* 47.1-2 (2017) — Bahía Blanca, Argentina
- Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica* 90.1 (2022); 90.2 (2022) — Madrid, Espanha
- Eos. Commentarii Societatis Philologiae Polonorum* 107.1-2 (2020); 108.1-2 (2021) — Wrocław - Warszawa, Polónia
- Ephata. Revista Portuguesa de Teologia* 4.1 (2022); 4.2 (2022) — Lisboa, Portugal
- Euphrosyne. Revista de Filologia Clássica* 49 (2021) — Lisboa, Portugal
- Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica* 32 (2021) — Granada, Espanha
- Gerión. Revista de Historia Antigua* 39.1 (2021); 39.2 (2021); 40.1 (2022); 40.2 (2022) — Madrid, Espanha
- Humanitas* 77 (2021); 78 (2021); 79 (2022) — Coimbra, Portugal
- Invigilata Lucernis* 43 (2021); 44 (2022) — Bari, Itália
- Itinerarium. Revista quadrimestral de cultura* 227 (2022); 228 (2022) — Lisboa, Portugal
- Les Études Classiques* 89.1-4 (2021); 90.1-4 (2022) — Namur, Bélgica
- Mélanges de la Casa Velásquez* 52.1 (2022); 52.2 (2022) — Madrid, Espanha
- ΠΛΑΤΩΝ. ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΦΙΛΟΛΟΓΩΝ* 63 (2019-2020) — Atenas, Grécia
- Veleia* 39 (2022) — Vitória, Espanha

Ágora. Estudos Clássicos em Debate

Normas de aceitação de textos

1. Submissão de textos

A revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* aceita a proposta de publicação de textos que obedecem a todos os requisitos seguintes:

- ♦ textos originais e inéditos, não submetidos em simultâneo a outras revistas (**com o máximo de 50.000 caracteres, incluindo espaços**) e escritos numa das seguintes línguas: português, espanhol, francês, inglês ou italiano;
- ♦ temática relacionada com os Estudos Clássicos;
- ♦ respeito pelas normas de citação da revista;
- ♦ envio, através de correio eletrónico (DLC-agora@ua.pt), de uma cópia em formato *word* e outra cópia em formato PDF (com inclusão de fontes no caso da utilização de grego e de diacríticos especiais);
- ♦ resumo na língua em que o texto está escrito **com o máximo de 600 caracteres, incluindo espaços**;
- ♦ indicação de algumas palavras-chave (**seis, no máximo**);
- ♦ indicação da instituição e do país a que pertencem os autores;
- ♦ indicação do endereço de correio eletrónico dos autores;
- ♦ salvaguarda legal de eventuais imagens utilizadas no texto.

A proposta deverá ser acompanhada por uma declaração em que os autores afirmam que o texto é original e inédito, que o não estão a apresentar em simultâneo a outras revistas e em que cedem os direitos autorais para a edição em papel e a edição *online* da revista, de acordo com modelo disponível (cf. *infra* 6).

2. Processo de análise

2.1. Todos os artigos propostos serão submetidos à apreciação de dois membros da Comissão Científica, com participação obrigatória de membros externos, e, no caso de pareceres antagónicos, serão submetidos a um terceiro para desempate, pelo que deverão ser enviados até **30 de setembro** de cada ano (para o número do ano seguinte).

2.2. Os membros da Comissão Científica poderão:

- ♦ aprovar a publicação do artigo sem modificações;
- ♦ aprovar a publicação do artigo desde que lhe sejam introduzidas algumas alterações;

- ♦ recusar a publicação do artigo.

2.3. A direção da revista compromete-se a responder a todas as propostas que receber e, se for caso disso, a comunicar as sugestões de alteração feitas pela Comissão Científica.

2.4. O processo de avaliação é anónimo e, em caso algum, serão revelados os nomes dos membros da Comissão Científica que fazem a apreciação de cada texto.

2.5. Os autores cedem os direitos autorais para a edição em papel e também para a edição *online*, que será disponibilizada logo após a edição em papel. Posteriormente, poderão utilizar livremente o respetivo texto, desde que mencionem de forma clara e completa que a primeira versão foi publicada na revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*.

3. Normas de citação:

As normas que se seguem são indicações de carácter geral e pretendem conferir uma certa uniformidade a toda a revista, sem prejuízo da necessária clareza na identificação da citação, pelo que será obrigatória a inclusão de uma lista bibliográfica final.

3.1. Normas de carácter geral

- ♦ Usar *itálico* nas citações de textos gregos e latinos antigos e respetivas traduções, em citações longas de textos modernos, nos títulos de todas as obras antigas, nos títulos de monografias modernas e nos títulos de revistas e de recolhas temáticas.

- ♦ Usar *aspas* nas citações de textos modernos.

- ♦ Não usar *itálico* nas abreviaturas latinas (*op. cit.*, *loc. cit.*, *cf.*, *ibid.*, ...).

Na indicação dos autores e/ou coordenadores e editores, deve aplicar-se o seguinte critério:

- ♦ até três autores: devem constar todos os nomes;

- ♦ mais de três autores: deve constar o primeiro nome e a expressão *et alii*.

3.2. Citações

3.2.1. Citações de livros

Na lista bibliográfica final:

SPISAK, A. (2007), *Martial — A Social Guide*. London, Duckworth.

No texto e nas notas de rodapé:

SPISAK (2007) 50-51.

3.2.2. Citações de obras coletivas

Na lista bibliográfica final:

PIMENTEL, C. S. (2001), “Teatro, actores e público no Alto Império Romano”: M. F. BRASETE (coord.) (2001), *Máscaras, Vozes e Gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro, Universidade de Aveiro, 329-348.

No texto e nas notas de rodapé:

PIMENTEL (2001) 332-333.

3.2.3. Citações de revistas

Na lista bibliográfica final:

PIMENTEL, C. S. (1993), “‘*Quid petitur?*’ Do sonho e do desencanto em Marcial”: *Euphrosyne — Revista de Filologia Clássica* 21 (1993) 249-261.

No texto e nas notas de rodapé:

PIMENTEL (1993) 262.

3.2.4. Citações de textos do mesmo autor publicados no mesmo ano

Na lista bibliográfica final:

PIMENTEL, C. S. (1993), “‘*Quid petitur?*’ Do sonho e do desencanto em Marcial”: *Euphrosyne — Revista de Filologia Clássica* 21 (1993) 249-261.

PIMENTEL, C. S. (1993b), *A Adulatio em Marcial*. Lisboa, Universidade de Lisboa.

No texto e nas notas de rodapé:

PIMENTEL (1993) 262.

PIMENTEL (1993b) 152

4. Citações de autores antigos

♦ Para os autores gregos deve seguir-se as abreviaturas utilizadas em Liddell-Scott-Jones, *A Greek-English Lexicon*.

♦ Para os autores latinos deve seguir-se o *Oxford Latin Dictionary*.

♦ Não deve usar-se numeração romana.

Exemplos:

♦ Hom. *Od.* 1.1. (não a 1); Cic., *Phil.* 2.20 (não 2.8 ou 2.8.20); Plin., *Nat.* 9.176 (não 9.83. ou 9.83.176); S. *OC.* 225.

5. Abreviaturas do nome de revistas

Para a abreviatura do nome de revistas, deve seguir-se, sempre que possível, *L'Année Philologique*.

6. Declaração

Declaro (declaramos) que o texto que estamos a apresentar à revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* é original e inédito e que não está a ser submetido em simultâneo à apreciação de nenhuma outra revista.

Declaro (declaramos) ainda que cedo (cedemos) os direitos autorais para a edição em papel e também para a edição *online* da revista.

O(s) autor(es)

Guidelines for article submission:

The journal *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* with ISSN 0874-5498 was first published in 1999 and on a yearly basis since then. It is published by the Classical Studies Section at the Department of Languages and Cultures at the University of Aveiro. Indexes, article abstracts and keywords and articles can be accessed online at the site of the journal (<http://www.dlc.ua.pt/classicos/agora.htm> and <http://revistas.ua.pt/index.php/agora>). The journal covers all aspects of Classical Studies ranging from the early beginnings of Greek and Latin literature and culture to their contemporary reception in western cultures, without overlooking topics connected with the teaching and learning of Latin and Greek.

1. Article submission

The Editorial Board of *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* welcomes articles to be considered for publication provided they meet the following requirements:

- ◆ texts should be original and unpublished and should not have been submitted simultaneously to any other publications (**with a maximum of 50000 characters, including spaces**). We will accept articles in the following languages: Portuguese, Spanish, French, English or Italian;

- ◆ the subject must be related to Classical Studies;

- ◆ articles should conform to the journal's citation style;

- ◆ articles should be sent by e-mail (DLC-agora@ua.pt) in both Word and PDF format files (including, if used, Greek fonts and special characters or diacriticals);

- ◆ each article should include an abstract **with a maximum of 600 characters, including spaces**, written in the language of the article;

- ◆ articles must include some keywords (**maximum: 6**);

- ◆ articles should indicate the author's email, country of origin and institutional affiliation;

♦ it is the author's responsibility to request and secure any permissions required for the use of images in the text.

Submissions should be accompanied by an author's declaration stating that the text is original and unpublished and that it is not being submitted to any other publications simultaneously. They should also transfer ownership of copyright of their text, giving permission to both its print and online publication. A sample declaration is provided on the pages of the journal (cf. *infra* 6).

2. Refereeing process

2.1. All submitted articles will be reviewed by two members belonging to the Scientific Committee with the mandatory participation of external referees. Should there be two conflicting reviews, a third member will be asked to produce another review. The submission deadline will be 30th September for contributions to be considered for publication on the journal issue appearing the following year.

2.2. The members of the Scientific Committee may:

- ♦ approve the article for publication without suggesting any changes;
- ♦ approve the article for publication provided some changes are introduced;
- ♦ refuse the article for publication.

2.3. The journal's Editorial Board undertakes to review all proposals received and, should that be the case, notify all authors of the changes suggested by the Scientific Committee.

2.4. The review process is anonymous and under no circumstance shall the names of the reviewers involved in the refereeing process be disclosed.

2.5. Authors should assign their rights for the printed edition of the journal, as well as the online edition made available shortly after. They will be allowed to make unrestricted use of their own text subsequently, provided they mention clearly and in full that it has been published previously in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*.

3. Citation guidelines

The following guidelines are general indications intended to ensure the journal's consistency without overlooking clarity and easy reference identification. All articles should include a final bibliography.

3.1. General guidelines

♦ Italics should be used when quoting ancient Greek and Latin texts and their respective translations, in long citations of modern texts, in titles of all ancient works, in titles of modern books and of periodicals and essay-collections.

- ♦ Quotation marks should be used in short quotations of modern texts.

♦ Italics should not be used in Latin abbreviations (op. cit., loc. cit., cf., ibid., ...).

When indicating authors and/or coordinators and editors, the following rule should apply:

- ♦ up to three authors: all names should be mentioned;
- ♦ more than three authors: the first name should be mentioned and followed by the expression *et alii*.

3.2. Citation style

3.2.1. Books

Final bibliography:

SPISAK, A. (2007), *Martial — A Social Guide*. London, Duckworth.

Text and footnotes:

SPISAK (2007) 50-51.

3.2.2. Collective works

Final bibliography:

PIMENTEL, C. S. (2001), “Teatro, actores e público no Alto Império Romano”: M. F. Brasete (coord.) (2001), *Máscaras, Vozes e Gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro, Universidade de Aveiro, 329-348.

Text and footnotes:

PIMENTEL (2001) 332-333.

3.2.3. Journals

Final bibliography:

PIMENTEL, C. S. (1993), “‘Quid petitur?’ Do sonho e do desencanto em Marcial”: *Euphrosyne — Revista de Filologia Clássica* 21 (1993) 249-261.

Text and footnotes:

PIMENTEL (1993) 262.

3.2.4. Texts by the same author published in the same year

Final bibliography:

PIMENTEL, C. S. (1993), “‘Quid petitur?’ Do sonho e do desencanto em Marcial”: *Euphrosyne — Revista de Filologia Clássica* 21 (1993) 249-261.

PIMENTEL, C. S. (1993b), *A Adulatio em Marcial*. Lisboa, Universidade de Lisboa.

Text and footnotes:

PIMENTEL (1993) 262.

PIMENTEL (1993b) 152

4. Ancient authors

♦ For Greek authors, the indications provided by Liddell-Scott-Jones in *A Greek-English Lexicon* should be followed.

♦ For Latin authors the indications provided by *Oxford Latin Dictionary* should be followed.

♦ No Roman numerals should be used.

Examples:

♦ Hom. *Od.* 1.1. (not I 1); Cic., *Phil.* 2.20 (not 2.8 or 2.8.20); Plin., *Nat.* 9.176 (not 9.83. or 9.83.176); S. *OC.* 225.

5. Abbreviations of journal titles

For journal title abbreviations authors should refer, whenever possible, to *L'Année Philologique*.

6. Declaration

I/We declare that the text hereby submitted to the journal *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* is original and has not been published elsewhere, nor is it being submitted simultaneously to any other publication.

I/ We further declare that I/we transfer copyright ownership to the online and print editions of the journal *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*.

The author(s)