



dlc

universidade de aveiro
departamento de línguas e culturas

ÁGO RA



21 ESTUDOS CLÁSSICOS
EM DEBATE 2019



Ágora

Estudos Clássicos em Debate



N.º 21

2019



Ficha Técnica

*Título: **Ágora. Estudos Clássicos em Debate** 21 (2019)*

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

Editores Associados: António Manuel Andrade (aandrade@ua.pt); Carlos de Miguel Mora (cmm@ua.pt) Carlos Manuel Morais (cmorais@ua.pt); Maria Fernanda Brasete (mbrasete@ua.pt).

Design da capa: Gabinete de Imagem da Fundação João Jacinto de Magalhães

Edição: UA Editora — Universidade de Aveiro

Impressão: Empresa do Diário do Minho, L.da — Braga

Tiragem: 400 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 / fax: + 351 (2)34 370 940

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

<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, José Antonio Sánchez Marín (Univ. de Granada); Carmen Morenilla Talens, Carmen Bernal Lavesa (Univ. de Valência); Ana Isabel Martín Ferreira, Miguel Ángel González Manjarrés (Univ. de Valladolid); César Chaparro Gómez, Eustaquio Sánchez Salor, Luis Merino Jerez, Pedro Juan Galán Sánchez (Univ. de Extremadura); Francisco García Jurado (Univ. Complutense de Madrid); José María Maestre Maestre, 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, Wilson Alves Ribeiro Júnior (Univ. de São Paulo); Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (Univ. Estadual Paulista); Gerardo Ramírez Vidal, Martha Patricia Irigoyen Troconis (Univ. Nacional Autónoma de México); Carlos de Miguel Mora (Univ. de Aveiro e Univ. de Granada), António Manuel Andrade, Carlos Manuel Morais, 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:** Carlos de Miguel Mora; **Francês:** Maria Eugénia Pereira; **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; REDALYC; SJR.

EBSCO Publishing

Índice

Artigos	9
Aida Míguez Barciela, <i>El bosque y la polis / The woods and the polis</i>	11
Tatiana Alvarenga Chanoca, <i>O lugar do mito de Pandora nos poemas de Hesíodo: Teogonia 570-612 e Os trabalhos e os dias 54-104 / The Place of the Pandora Myth in the Poems of Hesiod: Theogony 570-612 and Works and Days 54-104</i>	21
Alejandro Abritta, <i>Especulaciones rítmicas sobre un epodo de Arquíloco / Rhythmic speculations on an epode by Archilochus</i>	43
Giuliana Ragusa, <i>De bodas e jogos: uma análise do proêmio da Olímpica 7, de Píndaro / Of weddings and games: a reading of the proemium to Pindar's Olympian 7</i>	59
M. Carmen Encinas Reguero, <i>Vivir con honor o con honor morir. La reelaboración de una disyuntiva heroica en el Heracles de Eurípides / Nobly to live or nobly to die. The re-elaboration of an heroic dilemma in Euripides' Heracles</i>	83
Henrique Modanez de Sant' Anna, <i>Agátocles de Siracusa e o nascimento da Basileia helenística na Sicília Grega / Agathocles of Syracuse and the birth of the Hellenistic Basileia in Greek Sicily</i>	103
Natan Henrique Taveira Baptista & Leni Ribeiro Leite, <i>Recusatio e encômio a Domiciano nos proêmios épicos de Estácio (Theb. 1.1-45; Ach. 1.1-19) / Recusatio and praise to Domitian in Statius' epic proemia (Theb. 1.1-45; Ach. 1.1-19)</i>	117
Carlos Heredia Chimeno, <i>La figura del "antisenado" (ἀντισύγκλητος) en Plutarco: ¿una narrativa del declive? / The Figure of the "Antisenate" (ἀντισύγκλητος) in Plutarch: A decline narrative?</i>	137
Regla Fernández-Garrido, <i>Novela y Progymnasmata: el ejercicio del relato en Leucipa y Clitofonte / Novel and Progymnasmata: the exercise of narration in Leucippe and Clitophon</i>	155
Julietta Cardigni, <i>La obscuritas como estrategia discursiva en dos comentarios tardoantiguos latinos: Macrobio y Calcidio / Obscuritas as a discursive strategy in two Late-Antique commentaries: Macrobius and Calcidius</i>	177
Victoria Recio Muñoz & Ana Isabel Martín Ferreira, <i>La transmisión de los "Secretos de mujeres": de Salerno al siglo XIV / The transmission of "Women's secrets": from Salerno to the 14th Century</i>	199
Bartolomé Pozuelo Calero, <i>Un adelantado del neoestoicismo en España: Pedro Vélez de Guevara y sus Selectae sententiae (1557) / An anticipation of Neostoicism in Spain: Pedro Vélez de Guevara and his Selectae Sententiae (1557)</i>	223
María Luisa Harto Trujillo, <i>La Elucidata grammatica Latina de J. García de Vargas y su reacción contra la gramática racional / The Elucidata grammatica Latina by J. García de Vargas and its reaction against rational grammar</i>	249

Pablo Ozcáriz Gil, <i>The Very Old Folk. Roman Provincial Administration, Vascones, and Epigraphy in H. P. Lovecraft / The Very Old Folk. Administração provincial romana, Vascones e epigrafia em H. P. Lovecraft</i>	273
Jesús Ángel y Espinós, <i>El poemario Tristia de Ósip Mandelstam y la génesis de su título: Ensayo en torno a sus fuentes grecolatinas y su recepción / The poetry-collection Tristia by Osip Mandelstam and the origin of its title: essay on its Greek and Latin sources and its reception</i>	297
Fabício Lemos da Costa & Maria Elizabeth Bueno de Godoy, <i>Duelo, de Guimarães Rosa: moira em interface com a violência do Sertão / Guimarães Rosa's Duelo: Moira's interface to the Backwoods' violence</i>	321
Nuno Simões Rodrigues, <i>Eneias no cinema / Aeneas at the cinema</i>	339
Maria do Céu Fialho, <i>Tiago Rodrigues: esquecimento e resgate. Ifigénia, Agamémnon, Electra ou o poder do mito em cena / Tiago Rodrigues: oblivion and rescue. Iphigenia, Agamemnon, Electra or the power of myth on stage</i>	361
Recensões e notícias bibliográficas	389
Andrés Pociña Pérez, Aurora López, Carlos Ferreira Morais, Maria de Fátima Silva and Patrick Finglass (eds.), <i>Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st Centuries</i> (Maria Fernanda Brasete)	391
Abel N. Pena, <i>Eco e Narciso. Leituras de um mito</i> (Maria Fernanda Brasete)	396
Rui Carlos Reis Fonseca, <i>Epopéia e Paródia na Literatura Grega Antiga</i> (Maria Fernanda Brasete)	399
Pseudo-Sexto Plácido, <i>Liber medicine ex quadrupedibus. Magos y doctores. La medicina en la Alta Edad Media</i> (Emília Maria Rocha de Oliveira)	402
Armando Senra Martins, <i>Cidades europeias nas Cartas de Enea Silvio Piccolomini</i> (Emília Maria Rocha de Oliveira)	407
N. W. Bernstein, <i>Silius Italicus, Punica 2</i> (Everton da Silva Natividade)	419
Sophia Xenophontos, <i>Ethical Education in Plutarch. Moralising Agents and Contexts</i> (Joaquim Pinheiro)	425
Publicações recebidas	431
Livros recebidos	433
Revistas recebidas	434
Normas de aceitação de textos	437



Artigos

El bosque y la *polis*

The woods and the *polis*

AIDA MÍGUEZ BARCIELA¹ (Universidad de Vigo – España)

Abstract: This paper reconsiders the relation between ‘nature’ and the foundation of a Greek *polis*. In order to elucidate this question, I examine some relevant problems in the interpretation of the *Odyssey*, particularly the *nostos* of Odysseus from the depths of the sea and the forest. This reading is completed with two classical textual references (to the Hebrew Bible and to the Epic of Gilgamesh), in which the issue of knowledge as loss is of paramount importance.

Keywords: *Odyssey*; Genesis; Gilgamesh; *polis*.

Empezaremos recordando la disposición de la trama de la *Odisea*. Desde el principio del poema, los oyentes/lectores saben que el varón que hay que cantar es el único de los guerreros del ejército de Agamenón que, tras la toma de Troya, todavía “carece de retorno y de mujer” (1.13)². Sin embargo, este comienzo no se limita simplemente a los aspectos negativos del problema, sino que continúa así: “la señora ninfa Calipso, divina entre las diosas, lo retenía en las cuevas huecas, deseando hacerlo su esposo” (14-15). Este dato, junto con algunos otros que Atena proporciona en el consejo de los dioses que sigue luego, presenta lo fundamental de la situación de Odiseo, a saber: que no-está, está desaparecido o está ausente. Nosotros, la audiencia, sabemos que se encuentra retenido en la isla de Calipso, pero en Ítaca nadie sabe con certeza si Odiseo vive todavía o está muerto. Para superar esta ignorancia, Atena, la diosa de los grandes planes y las ideas lúcidas, proyecta dos grandes líneas de acción: por un lado, Telémaco convocará una reunión en Ítaca y emprenderá un viaje cuyo propósito es precisamente despejar las incógnitas en torno a Odiseo; por otro, Hermes viajará hasta la isla para comunicarle a Calipso la resolución del consejo de los dioses: Odiseo tiene que volver por fin³.

Texto recibido el 18.01.2018 y aceptado para publicación el 11.12.2018.

¹ aidamiguezbarciela@gmail.com.

² Cito por la edición de T. W. ALLEN (Oxford 1908/1917-1918).

³ MÍGUEZ BARCIELA (2014).

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019) 11-20 — ISSN: 0874-5498

Nos encontramos ante una compleja técnica de presentación de protagonista: el poema nos conduce hacia el lugar donde Odiseo no-está a través de las diversas constataciones de que, en efecto, nadie sabe dónde está. Esto ocurre en los relatos que Telémaco escucha contar acerca de su padre en Pilos y en Esparta. Así es como aparece progresivamente cierta imagen de Odiseo, hasta que, finalmente, en el canto 5 se produce un nuevo arranque de la acción según lo proyectado por Atena en el canto primero, y Odiseo *aparece* justamente como ese que está atrapado en la ausencia. El no-estar de Odiseo, tema de preocupación de los cuatro primeros cantos, es a partir de aquí ya exclusivamente el problema de estar-con-Calipso. ¿Quién o qué es Calipso? Su nombre sugiere el esconder, encubrir, ocultar y substraer. Odiseo está retenido en la isla de la encubridora, la que *kalyptei*. El plan consiste ahora en que Hermes viaje hasta la isla de la encubridora y desbloquee la situación. ¿Por qué Hermes? ¿Por qué no va Atena misma, la planificadora de todo esto?

Hermes es el dios de los viajes y de los difíciles caminos, el especialista en cruzar fronteras y traspasar límites. Y puesto que se trata de llegar hasta un espacio que se encuentra más allá de los límites, más allá de las fronteras, es natural que Hermes sea el elegido. La isla de Calipso es un espacio de pura distancia o lejanía: por un lado, Hermes se queja de lo desagradable que es tener que cruzar las muchas olas del mar; por otro, el relato insiste en la gran distancia recorrida (“cuando llegó a la isla lejana”: 5.55). Sigue la famosa descripción de la isla de Calipso (59-73), que resalta fundamentalmente dos aspectos: está cubierta de bosque (*hyle*); hay en ella una gran biodiversidad. Fijémonos en esta descripción con más detalle.

Hermes sale del mar y pisa la orilla. Primero se perciben las diversas fragancias de maderas quemadas que impregnan la isla. Después se menciona una gran cueva o gruta: aquí vive la ninfa (se oye desde dentro su bella voz). El lugar está rodeado de *hyle*: “la *hyle* alrededor de la cueva crecía floreciente” (63). La palabra *hyle* no significa “materia”. La *hyle* es el bosque. El bosque es aquello que brota y crece espontáneamente (por eso se acumulan distintos verbos del campo semántico del “nacer-brotar-crecer-floreecer”), pero el bosque es también lo cerrado, lo oscuro, lo profundo, lo sombrío, lo denso, lo misterioso, lo impenetrable. (*Hyle* es también la madera; un *hylo-tomos* es un leñador. Volveremos sobre esto). Hay asimismo diversas especies de aves (65-66), una

viña de vigoroso crecimiento, así como fuentes y suaves praderas en las que nacen varias clases de flores. En suma, la descripción incide en la vegetación lujosa y exuberante, en el crecimiento abundante de distintas especies vegetales y animales; en la fertilidad, en la floración y en la vitalidad. Hermes se admira de todo esto. El paisaje de Calipso es ocultador, lo cual está en conformidad con quién es ella: la que oculta y substraer es a la vez la figura que vive en medio de la *hyle*, el espacio del substraerse y la ocultación.

Una vez que ya han entablado conversación, Hermes explica que llega forzado por Zeus, pues voluntariamente nadie querría recorrer una distancia tan enorme; ningún inmortal desea ir allí donde no hay cerca ninguna *polis* de mortales. Que se trate de un viaje hacia donde no hay en absoluto *polis* es coherente con el hecho de que Odiseo haya no viajado sino más bien errado; es decir, ha estado vagando sin rumbo ni dirección en un espacio ilocalizable, en los límites o más allá de los límites de lo conocido. Reparemos en la importancia de la conexión que realiza Hermes: donde no hay cerca *poleis* de mortales tampoco están presentes los dioses olímpicos. ¿Por qué? Por una parte, se trata de la interdependencia ontológica del dios y del mortal; los dioses son ontológicamente insuficientes; necesitan de los mortales para ser reconocidos (lo que no es reconocido no es; es necesario el diálogo, la contraposición)⁴. Este diálogo tiene lugar por ejemplo en el sacrificio, por eso lo que le importa a Hermes de los mortales es que sacrifiquen y ofrezcan hecatombes para los inmortales (101-102). Por otra parte, el reconocimiento de los dioses forma parte del proyecto político (esa apuesta que es la *polis*): allí donde Odiseo no-está (el mar y la *hyle*) no hay ni *polis* ni templos ni altares para los olímpicos.

Teniendo en cuenta esto, la elección sin la cual no habría poema, sino que la acción se cancelaría al punto, es que *Odiseo ya no quiere estar con Calipso* (153). Ahora bien, este ya-no-querer-estar no es simplemente algo negativo, no es meramente una situación desesperada; también es un triunfo. Y lo es porque quien se ha situado (o no-situado) en la distancia corre el peligro de sucumbir a la indiferencia y al olvido. La distancia es peligrosa porque seduce; uno podría quizá no querer ya volver adonde pertenece. El carácter

⁴ MÍGUEZ BARCIELA (2016).

seductivo de la distancia aparece en varios de los episodios que Odiseo relatará más adelante (por ejemplo, lotófagos y sirenas). Pero también Calipso plantea este mismo problema (Atena dijo al comienzo que la ninfa pretendía que Odiseo se olvidase de su tierra: 1.57). Rechazar a Calipso implica así algunas cuestiones importantes: primero, vencer la seducción de la distancia; segundo, abandonar el siempre brotar-surgir-nacer-crecer, dejar atrás el bosque-paraíso con toda su exuberancia, vitalidad y floración; tercero, descartar la vida inmortal, la vida fácil y carente de esfuerzo: Calipso le anuncia que decidirse por el retorno significa tener que sufrir todavía muchas más penas, penas que podría ahorrarse si prefiriese quedarse a su lado.

Se asumen (Odiseo asume) dos separaciones que quizá sean en el fondo una sola: la ruptura con el bosque y el rechazo de la vida siempre joven y floreciente de los inmortales. Y decimos que quizá se trate de una sola separación en la medida en que el bosque ha quedado definido por su brotar, crecer y florecer, que son justamente nociones de presencia, salir a la luz, aparecer, o sea, los distintivos de la divinidad (los dioses *son* más intensamente que los hombres); y, sin embargo, el bosque es también profundidad, impenetrabilidad, cierre y misterio; la vida de los dioses —lo hemos visto— consiste en no otra cosa que la muerte de los hombres.

Por lo demás, una vez que la decisión ya está tomada, Odiseo no es meramente expulsado fuera de la isla. No se trata de algo pasivo sino absolutamente activo, y justamente esta actividad constituye un primer elemento novedoso (la isla de Calipso es también el lugar donde Odiseo yace inactivo: los que yacen son los muertos; estar con Calipso es para Odiseo lo mismo que estar muerto). Así pues, Odiseo se autoexpulsa, se desprende por sí mismo de la isla de Calipso poniendo en juego eso que en la isla no hay porque no hace falta que lo haya (cuando se tiene todo no se busca nada). ¿Qué exactamente? El conocimiento, el saber, la *tekhne* de, por de pronto, el *hylotomos*, *tekhne* que el bosque mismo no tiene. Que el despliegue de conocimiento (el cual presupone, insistamos, separación frente al bosque y la vida siempre joven de los inmortales) adopte la forma de un trabajo constructivo (Odiseo construirá su propia balsa) está completamente de acuerdo con la noción griega de saber: el *sophos* es el experto, el diestro, el que sabe hacer bien determinada operación; el saber es la destreza (*tekhne*, *sophie*, *episteme*), cuyo paradigma es precisamente el

constructor (*tekton*). Por eso la aparición enfática de la figura de Odiseo en el poema (personaje *sophos* por antonomasia) no es sino la presentación de alguien que sabe cumplir muy bien determinadas operaciones constructivas: Odiseo sabe cortar los árboles adecuados, sabe también pulirlos con destreza, es capaz de ensamblarlos correctamente, etcétera.

Dos relatos muy conocidos plantean una oposición que evoca de algún modo esta que estamos comentando a propósito de la *Odisea*. En primer lugar, el Génesis. En el capítulo segundo⁵ se vuelve a referir la creación de “humano” (*‘adam*)⁶. Se lo sitúa en un jardín donde crecen árboles de toda clase. En medio del jardín están el árbol de la vida y el árbol del conocimiento de bien y mal. “Humano” cultivará y guardará ese jardín. Viene entonces el mandato de “dios” (o “dioses”): “puedes comer el fruto de cada árbol, pero del árbol del conocimiento de bien y mal no comerás, pues ese día perecerás”. En el capítulo tercero se explica cómo la inocencia de la situación inicial de lo que ahora son dos, hombre y mujer, se pierde definitivamente. La inocencia se expresa en la frase “estaban desnudos y no se avergonzaban”, es decir, estaban desnudos pero no lo sabían. ¿Cómo se pierde esta inocencia (estar desnudos y no saberlo, por tanto, no avergonzarse)? “La más sagaz de todas las bestias del campo”, la serpiente, le dice a la mujer: “el día que comáis vuestros ojos se abrirán, y seréis como dioses conociendo el bien y el mal”. La mujer come. Algo aparece en sus ojos (una mirada de deseo); invita a su contrapartida (pues ha visto que no hay peligro y es bueno) a que coma también. Ahora sus ojos se han abierto; ahora saben que están desnudos. Siguen ciertos discursos de maldición en los que cada personaje queda definido como lo que será de aquí en adelante: enemistad entre la serpiente (o bestias y animales en general) y los hijos de la mujer; mujer que padece dolores y está sujeta al varón; el varón ya no comerá con facilidad los frutos de un jardín succulento, sino que cultivará la tierra con su esfuerzo en un entorno mucho menos lujoso (se mencionan espinos y cardos). Después de las maldiciones, “dios” dice: “ahora que el humano se ha convertido en uno de nosotros [los dioses] conociendo bien y mal, podría comer del árbol de la vida y vivir para siempre”. Hasta este momento no se ha

⁵ Seguimos la traducción de ALTER (1997).

⁶ MARTÍNEZ MARZOA (2011).

dicho nada preciso acerca del árbol de la vida excepto que estaba situado en medio del jardín. Ahora parece que preservar la diferencia entre los dioses y “humano” requiere negarle a este último el acceso a lo que hasta entonces parecía tener acceso: el árbol cuyo fruto es la vida. Expulsión del jardín e inaccesibilidad del árbol de la vida de aquí en adelante (mención del querubín y llama de la espada).

Es común relacionar el poema de Gilgamesh⁷ con la *Iliada*. Como Aquiles en la *Iliada*, Gilgamesh pierde a su amigo, lo cual desata un proceso de duelo y confrontación con la propia mortalidad. Ahora bien, la propia figura de Enkidu presenta un problema interesante en relación con el tema que estamos estudiando. Se trata de quien ha pagado su ingreso en la ciudad en cierto modo con su vida, por de pronto con una pérdida de fuerza y vitalidad. Al comienzo, Enkidu pertenece al bosque, no sabe nada de la ciudad ni de las tecnologías ni de los refinamientos de la ciudad (es hostil incluso a las actividades del pastor-cazador). Su separación del bosque (pérdida de la asociación y comunicación con los animales, la cual comporta también pérdida de la pureza y la inocencia) no solo supone adquisición de conocimiento, sino que también determina que él sea quien muere: Enkidu sabe del camino que conduce al bosque de los cedros; conoce la morada secreta del guardián del bosque, al que matan (también talan los cedros mismos), por lo que habrá una retribución. La “culturización” de la figura que vive en los bosques, está unida con los animales y posee una fuerza desbordante e inaudita tiene ciertamente la muerte como precio. Por lo demás, para construir la puerta del templo de la ciudad se ha tenido que destruir el bosque en alguna medida, con la transgresión y la impiedad que esto supone.

Volvamos a la *Odisea*. Desde la isla de Calipso y después de un naufragio, Odiseo llega a la tierra de los feacios. Aquí ya hay una *polis*. De hecho, se proporcionan algunos detalles interesantes sobre su fundación (6.9-10), detalles que confirman lo dicho sobre la interdependencia mortales-inmortales, pues fundar la nueva ciudad implica dar morada no solo a los hombres sino también a los dioses: Nausítoos amuralló la *polis*, construyó casas (en la isla de Calipso solo se mencionó una cueva), “hizo” (*poiese*) para

⁷ Seguimos la edición y traducción de GEORGE (1999).

los dioses templos y repartió la tierra de labranza entre los hombres (en lugar de *hyle*, campos de cultivo)⁸. Una de las palabras griegas que habitualmente traducimos por “fundar” es *ktizein*. Este verbo significa rarear, clarear, desbrozar, limpiar un espacio de maleza haciendo que sea apto para el cultivo⁹. Estamos ante eso que Heidegger llama en alguna ocasión *das Räumen* (*dies meint: roden, die Wildnis freimachen*), el cual —dice Heidegger— abre un espacio para el instalarse y habitar del hombre en la tierra¹⁰. *Ktizein* señala, pues, el tránsito del puro bosque a los espacios disponibles para el cultivar, habitar y residir. De ahí que además de su significado agrícola (desmontar, clarear, talar), el verbo tenga significado residencial: para habitar antes se necesita ganar, liberar o abrir un espacio en el que habitar. Pues bien, las tierras y las islas remotas en las que Odiseo ha estado perdido carecían completamente de *ktizein*: había bosques, pero no ciudades; había selva y maleza, pero no se veían por ninguna parte campos de cultivo. Volver a Ítaca implica, por tanto, volver del bosque a la *polis*: de un lugar donde no había ni hombres ni olímpicos al espacio de los hombres y los templos de los olímpicos.

Esta relación entre el bosque y la *polis* aparece en varios relatos griegos acerca de las fundaciones de *poleis*, así como de templos y altares para los olímpicos. No podemos comentar aquí estos relatos con detalle, solamente recordaremos lo siguiente:

En el llamado *Himno a Apolo*¹¹, el viaje que el dios emprende con una explícita intención fundadora atraviesa territorios vírgenes (bosques que jamás han pisado los mortales), los cuales no quedan indemnes, sino que son transformados irreversiblemente a raíz del encuentro con Apolo (las corrientes de Telfusa quedan mutiladas o desfiguradas: 387), por más que sea justamente a partir de la llegada de Apolo que estos lugares se convierten en espacios políticos (el dios construye su templo)¹². Por otra parte, en ciertas odas de Píndaro, la fundación de la *polis* se presenta como un proyecto que deja el bosque atrás: en el gran relato de la novena oda pítica, Cirene, la virgen luchadora y *agrotera*,

⁸ GARVIE (1994).

⁹ CASEVITZ (1985).

¹⁰ HEIDEGGER (2009).

¹¹ Seguimos la edición de RICHARDSON (2010).

¹² Cf. DETIENNE (2001), DOUGHERTY (1993).

habitante de montañas y espesuras, escondida en las gargantas del monte Pelión, es descubierta por la mirada de Apolo, el dios “arquegeta” (propulsor de empresas fundadoras), quien, arrancándosela al bosque y uniéndose nupcialmente con ella (es decir: dominándola, controlándola, destruyéndola, violándola), la convierte en el comienzo o el inicio de una *polis*¹³.

Odiseo tala el bosque exuberante de Calipso para volver a casa, o mejor: para abrir o despejar la casa mediante un proceso de prueba y juicio profundo cuyo significado “político” hemos expuesto en otras partes¹⁴; en el Génesis, el conocimiento tiene como precio la expulsión; Enkidu se debilita mortalmente por lo mismo que se civiliza o culturiza; Telfusa pierde el dominio de su lugar en tanto que Apolo abre y produce en él sus espacios políticos; el territorio en el que se fundará Cirene tiene detrás la reducción de lo agreste-femenino. Se trata, una vez más, de la ambigüedad del conocimiento: se tala el bosque para poder verlo; se conoce porque lo mismo que se ha perdido la inocencia.

Bibliografía

- ALLEN, T. W. (1908/1917-1918), *Homeri Opera, Tom. III et IV*. Oxford, Oxford Classical Texts.
- ALTER, R. (1997), *Genesis. Translation and Commentary*. New York, W. W. Norton.
- CASEVITZ, M. (1985), *Le vocabulaire de la colonisation en grec ancien*. Paris, Klincksieck.
- DETIENNE, M. (2001), *Apolo con el cuchillo en la mano*. Madrid, Akal.
- DOUGHERTY, C. (1993), *Poetics of Colonization. From City to Text in Archaic Greece*. New York-Oxford, Oxford University Press.
- GARVIE, A. F. (1994), *Homer. Odyssey. Books VI-VIII*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GEORGE, A. (1999), *The Epic of Gilgamesh*. London, Penguin Classics.
- HEIDEGGER, M. (2009), *El arte y el espacio. Die Kunst und der Raum*. Barcelona, Herder.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (2011), *Distancias*. Madrid, Abada.

¹³ MÍGUEZ BARCIELA (2017).

¹⁴ MÍGUEZ BARCIELA (2014).

- MÍGUEZ BARCIELA, A. (2014), *La visión de la Odisea*. Madrid, La Oficina de Arte y Ediciones.
- MÍGUEZ BARCIELA, A. (2016), *Mortal y fúnebre. Leer la Ilíada*. Madrid, Dioptrías.
- MÍGUEZ BARCIELA, A. (2017), *Talar madera. Naturaleza y límite en el pensamiento griego antiguo*. Madrid, La Oficina de Arte y Ediciones.
- RICHARDSON, N. (2010), *Three Homeric Hymns. To Apollo, Hermes, and Aphrodite*. Cambridge, Cambridge University Press.

Resumo: Este texto propõe-se reconsiderar a relação que o grego antigo estabelece entre a fundação da polis e o ‘bosque’ ou a ‘natureza’. Para isso aborda determinados problemas interpretativos relevantes para uma leitura da Odisseia, especialmente a questão do regresso de Ulisses do mar e da floresta. Esta leitura é complementada com duas referências textuais clássicas (‘Génesis’ e ‘Gilgamesh’) nas quais o conhecimento como perda adquire proeminência.

Palavras-chave: *Odisseia*; *Génesis*; *Gilgamesh*; *polis*.

Resumen: El artículo se propone reconsiderar la relación que el decir griego antiguo establece entre la fundación de la *polis* y el “bosque” o la “naturaleza”. Para ello aborda determinados problemas interpretativos relevantes para una lectura de la *Odissea*, especialmente la cuestión del retorno de Odiseo desde el mar y la espesura. Esta lectura se complementa con dos referencias textuales clásicas (al “Génesis” y al “Gilgamesh”) en las que el conocimiento como pérdida adquiere protagonismo.

Palabras clave: *Odisea*, *Génesis*, *Gilgamesh*, *polis*.

Résumé : Dans ce texte, nous nous proposons de reconsidérer la relation que le grec ancien établit entre la fondation de la *polis* et la “forêt” ou la “nature”. Et, pour mieux expliquer cette problématique, nous abordons certains problèmes soulevés par l’interprétation de l’*Odyssée*, principalement celui du retour d’Ulysse des profondeurs de la mer et de la forêt. Cette lecture est enrichie par deux références textuelles classiques (à la “Genèse” et au “Gilgamesh”), dans lesquelles la connaissance, en tant que perte, acquiert de l’importance.

Mots-clés : *Odyssée* ; *Genèse* ; *Gilgamesh* ; *polis*.

O lugar do mito de Pandora nos poemas de Hesíodo: *Theogonia* 570-612 e *Os trabalhos e os dias* 54-104

The Place of the Pandora Myth in the Poems of Hesiod: *Theogony* 570-612 and *Works and Days* 54-104

TATIANA ALVARENGA CHANOCA¹ (Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais — Brasil)

Abstract: This work aims to show a possible inversion of the consequences of the creation of Pandora in the poems *Theogony* and *Works and Days* attributed to Hesiod, starting from the internal coherence of each of the poems. Thus, this article seeks to show that the consequences present in the *Theogony* would fit more fully into *Works and Days*, and those mentioned in this poem would be well placed in the *Theogony*.

Keywords: Hesiod; *Theogony*; *Works and Days*; Pandora.

O mito de Prometeu e Pandora está presente na *Theogonia* e n' *Os trabalhos e os dias*², ambos atribuídos a Hesíodo, e mesmo que as duas versões apresentem algumas diferenças — como os atributos de Pandora, os deuses que participam de sua fabricação, a quem ela é apresentada e os males que ela traz —, a história é, essencialmente, a mesma: Zeus, como castigo para os homens por Prometeu ter roubado o fogo, fabrica, com outros deuses, uma mulher “a uma virgem venerável semelhante”³ e com o semblante parecido com os das deusas imortais⁴, cingida e ornada com belas vestes e coroas, sendo estas de flores e de ouro⁵. Os homens,

*atingidos por seu atraente exterior, ingenuamente, não conseguem perceber, ou ignoram completamente, sua natureza dupla. Logo fica claro que por aceitá-la, esses homens aceitaram intermináveis sofrimentos para si e para seus descendentes masculinos*⁶.

Texto recebido em 24.09.2018 e aceite para publicação em 03.02.2019.

¹ Bolsista da CAPES; tatianachanoca@gmail.com. Com meus agradecimentos ao prof. Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes.

² Cf. *Theog.* 507-616, e *Op.* 42-105.

³ Hes. *Theog.* 572. No original, παρθένω αἰδοίῃ ἕκελον. Todas as traduções dos poemas de Hesíodo presentes neste artigo são minhas.

⁴ Cf. Hes. *Op.* 62.

⁵ Cf. Hes. *Theog.* 573-584 e *Op.* 72-76.

⁶ “[...] smitten by her attractive exterior, naively fail to realize or will fully ignore her duplicitous nature. All too soon it becomes apparent that by accepting her, these men

A. S. Brown (1997), afirma que embora Hesíodo não tenha inventado o mito de Prometeu e Pandora, ele o adaptou para que se enquadrasse a seus propósitos, que seriam mostrar a “inabalável supremacia de Zeus no ordenamento do mundo” e como que ele foi o responsável pela miséria humana⁷; os homens, que antes tinham uma “existência despreocupada e quase divina”, precisam agora trabalhar para sobreviver⁸. Em ambos os poemas esse mito ocupa uma posição de destaque, sendo uma das narrativas mais detalhadas de Hesíodo, e a história da criação da mulher é a parte central da narrativa de ambos os poemas⁹. A presença do mito nos dois poemas “oferece uma visão única sobre a criação de mitos de Hesíodo; também revela como a história poderia ser manipulada e ajustada para se adequar aos contextos diferentes nos quais ela aparece”¹⁰. Assim, de acordo com Lilah-Grace Fraser cada poema foca em uma parte do mito, e cada versão dele apenas alude a episódios que na outra são apresentados por completo: a *Teogonia*, sendo um poema sobre os deuses, e no qual esse mito marca a separação entre os deuses e os homens, tem como foco a trapaça de Prometeu, que é contada em detalhes — até porque Prometeu é filho de um titã. Já n’*Os trabalhos e os dias*, Fraser acredita que a “função primária [do mito] no poema é explicar por que homens da Idade do Ferro devem trabalhar, [e] Hesíodo devotará a última parte de seu poema para explicar como eles devem fazê-lo”¹¹; Pandora é o

have accepted endless hardship for themselves and their male descendants”. WICKKISER (2010) 558. Tradução de Fernando Chanoca (não publicada).

⁷ BROWN (1997) 27. No original, “the unshakeable supremacy of Zeus in the ordering of the world and the wretchedness of humanity’s lot”. Tradução minha.

⁸ Cf. BROWN (1997) 27.

⁹ Cf. WICKKISER (2010) 557-558.

¹⁰ “This double telling, more or less contemporaneously, by the same poet offers a unique insight into Hesiod’s myth-making; it also reveals how the story could be manipulated and adjusted to fit the very different contexts in which it appears”. CLAY (2003) 100. Tradução minha.

¹¹ “Its primary function in the poem is to explain why men in the Iron Age have to work: Hesiod will go on to devote the latter part of his poem to explaining how they should do it”. FRASER (2011) 11 (tradução não publicada de Fernando Chanoca). É necessário ressaltar, porém, que Hesíodo não explicita no poema essa relação entre o mito de Prometeu e o das cinco raças, e a relação entre as diferentes narrativas mitológicas é, de

foco da narrativa, sendo mesmo crucial a ela, devido à sua responsabilidade pela condição humana da Raça de Ferro: “o mito de Pandora n’*Os trabalhos e os dias* deve ser entendido como uma elaboração da *Teogonia*, enfatizando o impacto da Mulher sobre a humanidade”¹². Ainda segundo Fraser, como Pandora é mais importante para a Raça de Ferro do que para o divino, foco da *Teogonia*, é compreensível que ela seja descrita em mais detalhes n’*Os trabalhos e os dias*, tornando-se uma figura proeminente¹³.

Contudo, veremos adiante que é na *Teogonia*, poema que tem por tema central os deuses e então mais mítico — no sentido de *maravilhoso* —, por assim dizer, que fica evidente que os homens terão que passar a trabalhar arduamente, e estão lá as razões para isso, enquanto que n’*Os trabalhos e os dias*, poema voltado principalmente para as coisas “humanas”, a ação de Pandora envolve mais elementos místicos. Assim, a questão proposta neste trabalho é entender se há, aí, uma espécie de “inversão”, de mudança de ênfase, na apresentação desses elementos nos dois poemas de Hesíodo¹⁴.

O mito

A *Teogonia* começa a contar o mito pela trapaça de Prometeu contra Zeus envolvendo as carnes de sacrifício:

*Com efeito, quando se separavam deuses e homens mortais
em Mecona, mesmo então um grande boi, com boa vontade no ânimo,
[Prometeu] tendo dividido ofereceu, enganando a mente de Zeus.
Pois de um lado carnes e também entranhas gordas com gordura
na pele depositou, tendo coberto com o estômago do boi,*

maneira geral, vaga nesse poema. Desse modo, as afirmações de Fraser devem ser vistas apenas como especulações.

¹² “[...] the Pandora myth in *Works and Days* should be understood as an elaboration of *Theogony*, emphasising Woman’s impact on mankind”. FRASER (2011) 16. Tradução de Fernando Chanoca (não publicada).

¹³ Cf. FRASER (2011) 9.

¹⁴ A fim de comprovar o que é defendido aqui foi incluída em anexo uma tradução dos versos 570-589 da *Teogonia* misturada com os versos 90-104 d’*Os trabalhos e os dias* (Anexo 1), e uma tradução dos versos 54-89 deste poema misturado aos versos 590-612 da *Teogonia* (Anexo 2).

*e do outro lado os brancos ossos do boi com dolosa arte
arrumando bem depositou, tendo coberto com brilhante gordura*¹⁵.

Zeus, encolerizado por ter sido enganado (embora já estivesse ciente da trapaça, mas talvez apenas dando a Prometeu a chance de se redimir)¹⁶, “*não dava às Mélias a força do fogo infatigável/ para os homens mortais, que sobre a terra habitam*”¹⁷. Prometeu, porém, roubou o fogo e levou-o para os homens, o que provocou ainda mais a ira de Zeus, e este,

*[...] no mesmo instante, em paga pelo fogo, fabricou um mal aos homens:
então da Terra moldou-a o ilustre Coxo,
a uma virgem venerável semelhante, conforme o plano do Cronida.
Então cingiu-a e ornou-a a deusa de olhos glaucos Atena
com reluzente veste; e sobre a cabeça um véu
laborioso com as mãos espalhou, maravilha de se ver;
e ao redor coroas de frescas flores da relva,
encantadoras, colocou na cabeça Palas Atena.
E ao redor da cabeça uma coroa de ouro colocou,
a qual fez o renomado Coxo,
tendo moldado com as mãos, agradando a Zeus pai;
e nela muitos ornamentos foram feitos, maravilha de se ver,
de terríveis feras que a terra firme nutre, e também o mar;
muitas delas pois colocou — e a graça sobre ela muito irradiava —,
maravilhosas, que parecem as que vivas têm voz*¹⁸.

¹⁵ καὶ γὰρ ὅτ' ἐκρίνοντο θεοὶ θνητοὶ τ' ἀνθρώποι/ Μηκώνη, τότ' ἔπειτα μέγαν βοῦν
πρόφρονι θυμῷ/ δασάμενος προύθηκε, Διὸς νόον ἐξαπαφίσκων./ τῷ μὲν γὰρ σάρκας τε
καὶ ἔγκατα πίονα δημῷ/ ἐν ῥίνῳ κατέθηκε, καλύψας γαστρί βοείῃ,/ τοῖς δ' αὖτ' ὅστέα λευκὰ
βοὸς δολίῃ ἐπὶ τέχνῃ/ εὐθετίσας κατέθηκε, καλύψας ἀργέτι δημῷ. Hes. Theog. 535-541.

¹⁶ Como sugere o verso 545 da *Teogonia*, e como afirma CLAY no capítulo “The Two Prometheus” de seu livro *Hesiod's Cosmos* (2003).

¹⁷ οὐκ ἐδίδου Μελίησι πυρὸς μένος ἀκαμάτοιο/ θνητοῖς ἀνθρώποις, οἱ ἐπὶ χθονὶ
ναιετάουσιν. Hes. Theog. 563-564.

¹⁸ αὐτίκα δ' ἀντὶ πυρὸς τεῦξεν κακὸν ἀνθρώποισι/ γαίης γὰρ σύμπλασσε
περικλυτὸς Ἀμφιγυήεις/ παρθένῳ αἰδοίῃ Ἴκελον Κρονίδεω διὰ βουλᾶς./ ζῶσε δὲ καὶ
κόσμησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη/ ἀργυφῆ ἐσθῆτι· κατὰ κρήθεν δὲ καλύπτρην/
δαίδαλῆν χεῖρεσσι κατέσχεθε, θαῦμα ιδέσθαι· ἀμφὶ δέ οἱ στεφάνους, νεοθηλέας,
ἄνθεα ποίης,/ ἱμερτοῦς περίθηκε καρήατι Παλλὰς Ἀθήνη/ ἀμφὶ δέ οἱ στεφάνην χρυσέην
κεφαλῇφιν ἔθηκε,/ τὴν αὐτὸς ποίησε περικλυτὸς Ἀμφιγυήεις/ ἀσκήσας παλάμησι,
χαριζόμενος Διὶ πατρί./ τῇ δ' ἐνὶ δαίδαλα πολλὰ τετεύχατο, θαῦμα ιδέσθαι,/ κνώδαλ',
ὅσ' ἥπειρος δεινὰ τρέφει ἡδὲ θάλασσα· τῶν ὅ γε πόλλ' ἐνέθηκε, χάρις δ' ἐπὶ πᾶσιν
ἄητο,/ θαυμασία, ζῶουσιν ἐοικότα φωνήεσσιν. Hes. Theog. 570-584.

Então, depois de criado este “belo mal”, ele foi apresentado a deuses e homens, que ficaram espantados diante do ardil. A criação — que na *Teogonia* não foi nomeada — foi entregue aos homens, como uma “isca”¹⁹, e

*dela é, pois, a geração das mulheres femininas,
pois da funesta é a geração e a raça das mulheres,
grande sofrimento aos mortais, que entre os homens habitam,
companheiras não da funesta pobreza, mas do orgulho*²⁰.

A mulher representa, como assinala Brown, “a porção do boi escolhida por Zeus”²¹, ou seja, algo que possui um exterior atraente, mas que guarda em si algo ruim. Com Brown concorda Clay, que diz:

*A sequência de ações e contra-ações, ardis e contra-ardis, de Zeus e Prometeu, da armadilha do sacrifício ao roubo do fogo e a fabricação da Mulher/Pandora, revela uma narrativa lógica coerente bem como uma estrita unidade temática e estrutural. A disputa de esperteza entre Zeus metieta (Zeus “que tem metis”) e Prometeu ankulometis (“de tortuosa metis”) é organizada em torno dos repetidos temas de dar e não dar, aceitar e recusar, e revelar e esconder. O que é dado/aceito ou recusado ou escondido é em cada caso um “presente de grego”, cujo exterior atraente esconde um interior destrutivo ou, inversamente, um exterior menos atrativo esconde um bem humano (porções sacrificiais, fogo, Mulher/Pandora). Finalmente, cada ato de dar ou recusar-se a dar causa um contra-presente igualmente enganoso.*²²

¹⁹ Cf. VERNANT (1996) 390.

²⁰ ἐκ τῆς γὰρ γένος ἐστὶ γυναικῶν θηλυτεράων, / τῆς γὰρ ὀλοϊόν ἐστι γένος καὶ φῦλα γυναικῶν, / πῆμα μέγα θνητοῖσι, σὺν ἀνδράσι ναιετάουσιν / οὐλομένης πενίης οὐ σύμφοροι, ἀλλὰ κόροιο. Hes. *Theog.* 590-593.

²¹ “She resembles de portion of the ox chosen by Zeus”. BROWN (1997) 27. Tradução minha.

²² “The sequence of actions and counter-actions, ruses and counter-ruses, by both Zeus and Prometheus, from the sacrifice trick to the theft of fire and the fabrication of the Woman/Pandora, reveals a coherent narrative logic as well as a strict thematic and structural unity. The contest of wits between *metieta* Zeus (Zeus “who has *metis*”) and Prometheus *ankulometis* (“of the crooked *metis*”) is organized around the repeated motifs of giving and not giving, accepting and refusing, and revealing and hiding. What is given/accepted or refused or hidden is in each case a booby-trapped gift whose attractive exterior hides a destructive interior or, inversely, a less attractive exterior hides a human good (sacrificial portions, fire, Woman/Pandora). Finally each act of giving or refusing to give precipitates an equally deceptive counter-gift”. CLAY (2003) 101. Tradução minha.

Pouco é dito na *Teogonia* sobre a mulher criada, nem mesmo o seu nome, e sua criação não é realmente detalhada. Um elemento, contudo, que chama grande atenção é o diadema feito por Hefesto — o último adereço mencionado e o único que é descrito por Hesíodo —, no qual há “*muitas feras que a terra firme nutre, e também o mar [...];/ maravilhosas, que parecem as que vivas têm voz*”: ele seria a indicação da ameaça que é a mulher criada pelos deuses²³; como diz Elissa Marder, “a bestialidade de Pandora é puramente limitada às representações de animais selvagens em sua coroa”²⁴. Segundo Brown há aí um contraste entre a mulher criada e as feras que compõem seu diadema, uma vez que “o desenho então se torna uma codificação da própria Pandora: as figuras dos animais que parecem falar são como a mulher fabricada à qual é dada ‘uma voz humana’”²⁵ — é necessário chamar a atenção, porém, para o fato de que não é atribuída alguma voz à mulher na *Teogonia* (uma vez que, conforme veremos adiante, ela é apresentada como um ídolo), mas apenas n’*Os trabalhos e os dias*. Epimeteu, então, fascinado com o exterior do “presente”, foi levado “a aceitar o conteúdo menos desejável”²⁶.

N’*Os trabalhos e os dias*, por sua vez, Hesíodo não conta a trapaça de Prometeu e nem o roubo do fogo, apenas comenta que Prometeu enganou Zeus, e este, então, “[...] para os homens tramou tristes sofrimentos,/ e escondeu o fogo”²⁷.

N’*Os trabalhos e os dias*, Hesíodo conta a história de Prometeu a Perses para convencê-lo da necessidade de trabalhar, “pois os deuses esconderam dos homens seu sustento” [...]. Não há menção à trapaça de Prometeu envolvendo a divisão do sacrifício ou da escolha de Zeus entre as porções oferecidas pelo Titã. A narrativa n’*Os trabalhos e os dias* começa por Zeus escondendo o fogo e permanece centrada nas ações de Zeus e suas dolorosas consequências para a vida humana²⁸.

²³ Cf. FRASER (2011) 16-17.

²⁴ MARDER (2014) 398.

²⁵ “[...] the design then becomes an encoding of Pandora herself: the figures of the animals that seem to speak are like the crafted woman who is given ‘a human voice’”. BROWN (1997) 29. Tradução minha.

²⁶ “Epimetheus saw all the attractive packaging and was tricked into accepting the less desirable contents”. BROWN (1997) 28. Tradução minha.

²⁷ [...] ἀνθρώποισιν ἐμήσατο κήδεα λυγρά,/ κρύψε δὲ πῦρ [...]. Hes. *Op.* 49-50.

²⁸ “In the *Works and Days* Hesiod tells the story of Prometheus to Perses to convince him of the necessity of work, “for the gods have hidden from men their livelihood” [...]. There is no mention of Prometheus’ trick involving the division of the sacrifice or of Zeus’s

A partir da menção ao roubo do fogo a narrativa se torna mais detalhada. Há, primeiro, o aviso de Zeus de que se vingaria por ter sido enganado, e em seguida é descrita a fabricação de Pandora:

*“Filho de Jápeto, a respeito de todas as preocupações sabes,
se regozija por o fogo ter roubado e meu coração ter enganado,
aos teus e a ti grande sofrimento, e aos homens que virão:
e a estes eu, em paga pelo fogo, farei um mal, com o qual, então, todos
se alegrarão no seu ânimo, o mal acolhendo”.*
*Assim falou, e gargalhou para fora o pai dos homens e dos deuses;
e ao renomado Hefesto ordenou rapidamente
Terra com água misturar, e nela colocar voz humana
e força, e às das deusas mortais a face assemelhar,
de virgem bela a forma atraente; entretanto à Atena
os trabalhos ensinar, a tecer no engenhoso tear;
e graça derramar em volta da cabeça a dourada Afrodite,
e desejo terrível e preocupações devoradoras de membros;
e nela colocar mente de cão e também dissimulado caráter
a Hermes ordenava, mensageiro Argifonte.*
*Assim falou, e eles obedeceram ao senhor Zeus Cronida:
e imediatamente da Terra moldou-a o glorioso Coxo
a uma virgem venerável semelhante, conforme o plano do Cronida,
e então cingiu-a e ornou-a a deusa de olhos glaucos Atena;
e ao redor da pele as divinas Graças e a soberana Peitho
colares de ouro colocaram; e então ao redor dela
as Horas de belos cabelos coroavam com flores primaveris;
e por todos os lados os adornos da pele ajustou Palas Atena;
e então no peito o mensageiro Argifonte
mentiras, palavras enganadoras e dissimulado caráter
fez, pelos planos de Zeus tonante: e então nela voz
colocou o arauto dos deuses, e nomeou esta mulher
Pandora, que todos os que têm olímpica morada
um dom lhe deram, sofrimento aos varões que comem pão²⁹.*

choice between the two portions proffered by the Titan. The narrative in the *Works and Days* begins from Zeus's hiding of fire and remains centered on Zeus's actions and their painful consequences for human life. CLAY (2003) 104. Tradução minha.

²⁹ *“Ταπειτιονίδη, πάντων πέρι μήδεα εἰδώς, / χαίρεις πῦρ κλέψας καὶ ἐμὰς φρένας
ἠπεροπεύσας, / σοὶ τ' αὐτῷ μέγα πῆμα καὶ ἀνδράσιν ἐσσομένοισιν. / τοῖς δ' ἐγὼ ἀντὶ πυρός
δώσω κακόν, ᾧ κεν ἅπαντες / τέρπωνται κατὰ θυμὸν ἐὼν κακὸν ἀμφαγαπῶντες.” / Ὡς
ἔφατ', ἐκ δ' ἐγέλασσε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε. / Ἥφαιστον δ' ἐκέλευσε περικλυτὸν ὅτι
τάχιστα / γαῖαν ὕδει φύρειν, ἐν δ' ἀνθρώπου θέμεν αὐδὴν / καὶ σθένος, ἀθανάτης δὲ θεῆς*

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019)

Pandora foi então enviada e Epimeteu (irmão de Prometeu, conforme sabemos pela *Teogonia*, v. 507-511), que a aceitou sem se lembrar da recomendação de Prometeu de “[...] *nunca um dom/ aceitar de Zeus Olímpio, mas enviar/ de volta, para que jamais algum mal aos imortais nascesse*”³⁰. Por fim, Pandora abriu o *pithos*³¹, libertando entre os homens diversos males; mas ela fechou o jarro antes que a Elpis — “Expectação”, na tradução de Mary de Camargo Neves Lafer³² — saísse.

É notável, então, que na *Teogonia* a mulher é praticamente uma estátua, uma mulher feita de terra e que tem como atributos apenas vestes e coroas; não há voz, mente, caráter, sendo que a única coisa que sugere alguma interioridade é o fato de as mulheres se originarem dela³³, e mesmo isso não é dito de um modo que mostre alguma ação da parte dela; seria como uma ação “passiva”. A mulher fabricada na *Teogonia* é “um objeto estático, silencioso, sem mente, sem intenção”, e os ornamentos que ela recebe dos deuses

εἰς ὧπα εἴσκειν/ παρθενικῆς καλὸν εἶδος ἐπήρατον· αὐτὰρ Αἰθνήν/ ἔργα διδασκῆσαι, πολυδαίδαλον ἴστον ὑφαίνειν/ καὶ χάριν ἀμφιχέαι κεφαλῇ χρυσέην Ἀφροδίτην/ καὶ πόθον ἀργαλέον καὶ γνιοβόρους μελεδῶνας/ ἐν δὲ θέμεν κύνεον τε νόον καὶ ἐπὶ κλοπὴν ἦθος/ Ἑρμείην ἦνωγε, διάκτορον Ἀργεῖφόντην./ Ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἐπίθοντο Διὶ Κρονίῳ ἀνακτι./ αὐτίκα δ' ἐκ γαίης πλάσσειεν κλυτὸς Ἀμφιγυήεις/ παρθένῳ αἰδοίῃ ἱκελὸν Κρονίδεω διὰ βουλᾶς./ ζῶσε δὲ καὶ κόσμῃσιν θεὰ γλαυκῶπις Αἰθνήν/ ἀμφὶ δὲ οἱ Χάριτες τε θεαὶ καὶ πότνια Πειθῶ/ ὄρμους χρυσεῖους ἔθεσαν χροῖ· ἀμφὶ δὲ τήν γε/ Ὡραι καλλικόμοι στέφον ἄνθεσι εἰαρινοῖσιν/ πάντα δὲ οἱ χροῖ κόσμον ἐφήρμοσε Παλλὰς Αἰθνήν/ ἐν δ' ἄρα οἱ στήθεσσι διάκτορος Ἀργεῖφόντης/ ψεύδεά θ' αἰμυλίου τε λόγους καὶ ἐπὶ κλοπὴν ἦθος/ τεύξε Διὸς βουλῇσι βαρυκτύπον· ἐν δ' ἄρα φωνήν/ θῆκε θεῶν κῆρυξ, ὀνόμηνε δὲ τήνδε γυναικα/ Πανδῶρην, ὅτι πάντες Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες/ δῶρον ἐδώρησαν, πῆμ' ἀνδράσιν ἀλφειστῆσιν. Hes. Op. 54-82.

³⁰ [...] μή ποτε δῶρον/ δέξασθαι παρ Ζηνὸς Ὀλυμπίου, ἀλλ' ἀποπέμπειν/ ἐξοπίσω, μή πού τι κακὸν θνητοῖσι γένηται. Hes. Op. 86-88.

³¹ O *pithos* é “um jarro de armazenamento muito grande para grão ou líquidos. [...] Um disco de pedra ou terracota cobre o topo dos *pithos*”. THE TEXAS FOUNDATION FOR ARCHAEOLOGICAL & HISTORICAL RESEARCH (s.d.) s.p. Tradução minha (no original, “A *pithos* is a very large storage jar for grain or liquids. [...] A stone or terracotta disk covers the top of the *pithos*”).

³² Como explica a tradutora em nota à tradução, “*Elpis* foi traduzida por ‘Expectação’ porque comporta mais o sentido amplo de espera (do negativo ao positivo) do que a palavra ‘Esperança’, que tradicionalmente aparece nas traduções”.

³³ Cf. WICKKISER (2010) 562.

apenas “Ihe emprestam um aspecto intensamente visual”³⁴. Até a sua falta de nome — que pode ser justificada pelo fato de que, na *Teogonia*, não foram todos os deuses que participaram da sua criação, logo ela não mereceria tal nome³⁵ —, a faz menos humana. Como ressalta Wickkiser, podemos ver isso na *Odisseia*: “*não há ninguém desprovido de nome na face da terra,/ desde que nasce, quer seja de nobre prosápia, ou do povo*”³⁶.

Já n’*Os trabalhos e os dias*, mais deuses participam da fabricação de Pandora (enquanto na *Teogonia* apenas dois deuses moldam Pandora, n’*Os trabalhos e os dias* quatro recebem as ordens e seis executam), o que seria uma indicação da importância de Pandora, e ela recebe mais atributos, passando a assumir qualidades humanas que a mulher da *Teogonia* não tem³⁷. E, aqui, embora não seja dito que as mulheres descendem dela, Pandora tem uma ação, que consiste em abrir o *pithos*.

Sem seus atributos, Pandora seria apenas uma espécie de estátua, um ídolo, “um duplo completamente semelhante a um ser verdadeiro, porém vazio, inconsistente, ilusório”³⁸, e com os atributos — todos eles, inclusive a habilidade de tecer no tear ensinada por Atena — aquele ser forjado se torna semelhante a um ser vivo. Esse seria, segundo Vernant, o objetivo final a ser atingido³⁹. Vale notar, ainda, que seus valores têm como modelo os deuses, e é a semelhança de Pandora com os imortais que faz dela uma “maravilha de se ver”. Mas é uma “maravilha” artificial, uma vez que ela não nasceu com esses dons, eles foram dados posteriormente. Essa natureza artificial e ao mesmo tempo natural de Pandora fica evidente também nas coroas que ela recebe de Atena na *Teogonia*, já que uma é de flores e a outra é forjada com ouro⁴⁰.

³⁴ “Pandora of the *Theogony*, by stark contrast, is a static, silent, mindless, intentionless object”; “these elements of finery lend her an intensely visual aspect”. WICKKISER (2010) 560. Tradução de Fernando Chanoca (não publicada).

³⁵ Cf. FRASER (2011) 16.

³⁶ Hom. *Od.* 8. 852-853. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

³⁷ Cf. WICKKISER (2010) 559.

³⁸ “En rester là serait faire de Pandora l’équivalent d’un *eidôlon*: um double, tout à fait semblable lui aussi à um être véritable, mais vide, inconsistant, insaisissable”. VERNANT (1996) 383. Tradução de Fernando Chanoca (não publicada).

³⁹ Cf. VERNANT (1996) 386.

⁴⁰ Cf. FRASER (2011) 16.

Das consequências da criação de Pandora em cada poema

Diz Hesíodo na *Teogonia* que dessa mulher fabricada descendem as mulheres — que seriam, então, o castigo enviado por Zeus —, e o poeta compara-as a zangões, que enquanto as abelhas (que seriam, nesta alegoria, os homens) trabalham durante todo o dia, eles “[...] *no interior coberto ficando, dentro da colmeia, o esforço de outro recolhem para o seu estômago*”.⁴¹ Vale, ainda, chamar a atenção também para a armadilha criada por Zeus para os humanos presente no seguinte trecho:

*Aquele que do casamento fugindo – e dos penosos trabalhos das mulheres —, não desejasse se casar, e até a velhice funesta chegasse sem quem então lhe cuide: o que, de fato, dos bens privado não vive, mas, morrendo, a propriedade é repartida entre os parentes distantes. Mas ao que, ao contrário, vier pelo destino do casamento e esposa prudente tiver ajustando no coração, e então pela eternidade o mal rivaliza com a felicidade, constantemente; mas o que acolhe [uma] da funesta raça, vive carregando no peito incessante tristeza no ânimo e no coração, e incurável é o mal*⁴².

Há aí um “doloroso dilema a que todos os homens estão condenados”: escapando do casamento, o homem terá bastantes víveres, mas não terá quem cuide dele em sua velhice e, não tendo filhos, sua herança será dividida entre outros parentes.

*Se, contudo, ele dever se casar e tiver a sorte de encontrar uma boa esposa, mesmo assim a miséria continuamente batalhará contra o bem; mas se ele tiver uma má, então miséria ilimitada e incessante irá preencher seus dias*⁴³.

⁴¹ [...] ἔντοσθε μένοντες ἐπηρεφέας κατὰ σίμβλους/ ἀλλότριον κάματος σφετέρην ἐς γαστέρ' ἀμῶνται. Hes. Theog. 598-599.

⁴² ὅς κε γάμον φεύγων καὶ μέρμερα ἔργα γυναικῶν/ μὴ γῆμαι ἐθέλη, ὀλοὸν δ' ἐπὶ γῆρας ἵκηται/ χήτει γηροκόμοιο· ὃ δ' οὐ βίότου γ' ἐπιδευῆς/ ζῶει, ἀποφθιμένον δὲ διὰ ζωὴν δατέονται/ χηρωσταί. ᾧ δ' αὖτε γάμον μετὰ μοῖρα γένηται, / κεδνήν δ' ἔσχεν ἄκοιτιν ἀρηρῖαν πρᾶπιδεσι, / τῷ δέ τ' ἀπ' αἰῶνος κακὸν ἐσθλῷ ἀντιφερίζει/ ἐμμενές· ὃς δέ κε τέτμη ἀταρτηροῖο γενέθλης, / ζῶει ἐνὶ στήθεσσιν ἔχων ἀλίαςτον ἀνίην/ θυμῷ καὶ κραδίῃ, καὶ ἀνήκεστον κακὸν ἐστίν. Hes. Theog. 603-612.

⁴³ “If, however, he should marry and have the luck to find a good wife, even so misery will continually battle with good; but should he chance upon a bad one, then boundless and unremitting misery will fill his days”. CLAY (2003) 121. Tradução minha.

Assim, ao negar o fogo ao homem, Zeus estaria neutralizando-o como uma possível ameaça; e apesar de Prometeu ter sido bem-sucedido ao roubar o fogo de volta, “a criação de Zeus da Mulher/Esposa permanentemente enfraquece os homens forçando-os a trabalhar incessantemente para alimentar esposa e filhos”⁴⁴. Já n’*Os trabalhos e os dias*, Hesíodo não comenta sobre a geração de mulheres que descenderia de Pandora; ele, agora, narra a abertura do *pithos* por Pandora, que, como já foi dito, fez com que diversos males, que antes ficavam longe dos homens mortais, fossem libertados, passando a ser, então, uma aflição para a raça humana. Apenas a Elpis ficou dentro do jarro.

*Pois primeiro vivia sobre a terra a espécie dos humanos
à parte e longe dos males e longe dos difíceis esforços
e das terríveis doenças, as quais dão os homens às Ceres.
Pois rapidamente pela maldade os mortais envelhecem.
Mas a mulher com as mãos a grande tampa do pithos tendo deslocado
dispersou-os, e para os homens preparou tristes preocupações.
E ali sozinha a Elpis, em inquebráveis moradas,
ficou dentro do pithos, sob as bordas, e não voou
para fora: pois antes obstruiu com a tampa o pithos
por plano de Zeus portador da égide e acumulador de nuvens.
Mas então numerosas tristezas erram entre os homens;
Com efeito, plena de males a terra, e pleno o mar;
e doenças aos homens durante o dia e durante a noite
espontaneamente vão e vêm, os males aos mortais carregando
em silêncio, desde que a voz lhes tirou o prudente Zeus⁴⁵.*

⁴⁴ “Although Prometheus succeeds in stealing fire back again, Zeus’s creation of the Woman/Wife permanently weakens men by forcing them to toil ceaselessly to feed wife and children”. CLAY (2003) 126. Tradução minha.

⁴⁵ *Πρὶν μὲν γὰρ ζῶεσκον ἐπὶ χθονὶ φύλ’ ἀνθρώπων/ νόσφιν ἄτερ τε κακῶν καὶ ἄτερ χαλεποῖο πόνοιο/ νοῦσων τ’ ἀργαλέων, αἳ τ’ ἀνδράσι Κῆρας ἔδωκαν./ αἶψα γὰρ ἐν κακότητι βροτοὶ καταγηράσκουσιν./ ἀλλὰ γυνὴ χεῖρεσσι πίθου μέγα πῶμ’ ἀφελοῦσα/ ἐσκέδασ’, ἀνθρώποισι δ’ ἐμήσατο κήδεα λυγρά./ μούνη δ’ αὐτόθι Ἑλπίς ἐν ἀρρήκτοισι δόμοισιν/ ἔνδον ἔμεινε πίθου ὑπὸ χεῖλεσιν οὐδὲ θύραζε/ ἐξέπτη· πρόσθεν γὰρ ἐπέλλαβε πῶμα πίθοιο/ αἰγιόχου βουλῇσι Διὸς νεφεληγερέταο./ ἄλλα δὲ μυρία λυγρὰ κατ’ ἀνθρώπους ἀλάληται./ πλείη μὲν γὰρ γαῖα κακῶν, πλείη δὲ θάλασσα/ νοῦσοι δ’ ἀνθρώποισιν ἐφ’ ἡμέρη, αἱ δ’ ἐπὶ νυκτὶ/ αὐτόματοι φοιτῶσι κακὰ θνητοῖσι φέρουσαι/ σιγῇ, ἐπεὶ φωνὴν ἐξείλετο μητίετα Ζεύς.* Hes. Op. 90-104.

Porém, sendo a Elpis uma divindade, personificação da “expectação”⁴⁶, e como os males e doenças parecem ser personificados também, conforme sugerem os versos 102-104 d’*Os trabalhos e os dias* (“e doenças aos homens durante o dia e durante a noite,/ espontaneamente vão e vêm, os males aos mortais carregando/ em silêncio, desde que a voz lhes tirou o prudente Zeus”), seria mais afim com a proposta do poema, pensando numa coerência interna de cada poema e nos assuntos que cada um deles aborda, que a abertura do *pithos* por Pandora viesse na *Teogonia*, obra que tem por tema central “a gênese e evolução dos deuses e a sucessão teleológica das três gerações de deuses que culmina na estável organização do cosmos”⁴⁷ (cabe notar, aliás, que a Elpis não está presente nesse poema). Ainda tendo como base para a argumentação a coerência interna dos poemas, se concordamos com Fraser quando ela diz que a função do mito de Pandora seria explicar o motivo pelo qual o homem deve trabalhar, e então no resto do poema Hesíodo explica a maneira pela qual esse trabalho deve ser feito, podemos pensar que as consequências da mulher criada que são apresentadas na *Teogonia*, inclusive a comparação das mulheres com os zangões, se encaixariam melhor n’*Os trabalhos e os dias*.

Ainda segundo Fraser, a mulher é, na *Teogonia*, uma ameaça por gerar mulheres que podem “prejudicar” o sustento dos homens, “drenando” seus recursos; já n’*Os trabalhos e os dias*, Pandora é, ela mesma, essa ameaça, já que é ela que traz a destruição⁴⁸. Assim, “a história de Prometeu e Pandora define o trabalho humano como uma consequência da justiça divina: o roubo do fogo por Prometeu é punido pelo presente de Pandora para os homens”⁴⁹, e enquanto a *Teogonia* tem a rivalidade entre Zeus e Prometeu como ênfase — e então “a humanidade, sempre marginal no poema, é quase completa-

⁴⁶ Cf. o verbete “Elpis” no site Theoi Greek Mythology. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Daimon/Elpis.html>>. A tradução do termo foi aproveitada da já mencionada solução tradutória de Mary de Camargo Neves Lafer.

⁴⁷ “The central theme of the *Theogony* is the genesis and evolution of the gods and the teleological succession of the three generations of the gods that culminates in the stable organization of the cosmos”. CLAY (2003) 127. Tradução minha.

⁴⁸ Cf. FRASER (2011) 16.

⁴⁹ “The story of Prometheus and Pandora defines human work as a consequence of divine justice: Prometheus’ theft of fire is punished by the gift of Pandora to men”. MOST (2006) xl. Tradução de Fernando Chanoca (não publicada).

mente ausente”⁵⁰, sendo mencionada apenas quando são explicitadas as consequências da criação da mulher —, n’*Os trabalhos e os dias* Hesíodo enfatiza a punição que Zeus envia aos humanos, sendo “Pandora [a] responsável por males que afetam todos os seres humanos como tal”⁵¹. Sobre isso há ainda a afirmação de West de que

*Na Teogonia, a própria mulher é o mal com o qual Zeus faz a humanidade sofrer pelo feito de Prometeu. Mas isso não responde ao propósito de Hesíodo n’Os trabalhos e os dias, que é o de explicar as dificuldades da vida em geral, não apenas aquelas causadas pela mulher. Então a mulher é feita o instrumento de uma calamidade compreensível*⁵².

Segundo Clay, “na *Teogonia*, [os males] [...] são destinados a Prometeu, que não pôde escapar da punição dada por Zeus. [...]”, ao passo que n’*Os trabalhos e os dias* Hesíodo omite todas as menções ao destino de Prometeu e foca na sorte humana. “Esses contrastes dirigem a atenção para as diferentes perspectivas das duas versões”⁵³. Contudo, penso que em ambos os poemas a criação de Pandora é focada na sorte humana, já que de todo modo os males mencionados atingem apenas os homens, e não Prometeu: na *Teogonia* vemos que a punição direta a Prometeu foi ser acorrentado e ter uma águia a lhe comer o fígado⁵⁴, mas não é ele que sofre as consequências da criação da mulher, e sim os homens. Desse modo, se entendermos que os

⁵⁰ “At the center of the narrative as it is recounted in the *Theogony*, mankind, always marginal in the poem, is almost completely absent”. CLAY (2003) 105. Tradução minha.

⁵¹ “Pandora responsible for ills that affect all human beings as such”. MOST (2006) xl. Tradução de Fernando Chanoca (não publicada).

⁵² “In the *Theogony* the woman herself is the evil with which Zeus makes mankind suffer for Prometheus’ deed. But this did not answer Hesiod’s purpose in the *Works and Days*, which was to explain the hardship of life in general, not just the hardship caused by woman. So the woman is made the instrument of a comprehensive calamity”. WEST (1966) 307. Tradução de Fernando Chanoca (não publicada). Cabe ressaltar que em Homero já é apresentada a questão da mulher como um mal, presente na fala de Agamêmnon a Odisseu na *nékyia* (cf. *Od.* 11. 427-434; 455-456). Sobre a visão da mulher como perigo, cf. NAGLER (1996) 141-161.

⁵³ “In the *Theogony*, they are aimed at Prometheus, who could not escape the punishment meted out by Zeus. [...] These contrasts draw attention to the very different perspectives of the two versions”. CLAY (2003) 105. Tradução minha.

⁵⁴ Cf. Hes. *Theog.* 521-525.

males são as mulheres e as consequências que elas trazem para a vida dos homens, eles não seriam destinados a Prometeu.

Diz Most que

A necessidade de trabalharmos para viver faz parte da distribuição de Zeus da justiça; nós nos recordaremos da Teogonia que Prometeu foi envolvido na separação definitiva entre as esferas dos deuses e dos homens [...], e agora nós entendemos melhor o que isso significa⁵⁵.

Porém a “necessidade de trabalharmos para viver” está mais evidente na *Teogonia*; n’*Os trabalhos e os dias* Hesíodo diz apenas que: “pois primeiro vivia sobre a terra a espécie dos humanos/ à parte e longe dos males e longe dos difíceis esforços”, e então o foco passa a ser nas “numerosas tristezas [que] erram entre os homens/ [...] e doenças [que] aos homens durante o dia e durante a noite/ espontaneamente vão e vêm”.

Além disso, me parece que mesmo que n’*Os trabalhos e os dias* os males mencionados atinjam apenas aos homens, e o castigo de Prometeu não tenha sido incluído na narrativa, a interferência de divindades nesse castigo — inclusive de Zeus, já que foi ele que decidiu que Pandora fechasse o *pithos* antes que a Elpis saísse —, fica mais demarcada e clara. Já a respeito da afirmação de West, mesmo concordando que n’*Os trabalhos e os dias* Hesíodo buscou “explicar as dificuldades da vida em geral, não apenas aquelas causadas pela mulher”, a presença mais forte de divindades nessas dificuldades talvez estivesse mais bem colocada na *Teogonia*, e as dificuldades essencialmente humanas colocadas neste poema possivelmente se encaixariam melhor, levando em conta todo o contexto, n’*Os trabalhos e os dias*.

Em ambos os poemas Pandora é a responsável pela miséria da humanidade, porém, como diz Patricia Marquardt, “a inclusão da história de sua criação serve a diferentes propósitos”: na *Teogonia* a intenção seria evidenciar o poder de Zeus, uma “ilustração da maneira bem-sucedida [...] pela qual ele lidou com uma grande ameaça à sua soberania”, enquanto n’*Os trabalhos e os*

⁵⁵ “The necessity that we work for a living is part of Zeus' dispensation of justice; we will recall from the *Theogony* that Prometheus had been involved in the definitive separation between the spheres of gods and of men [...], and now we understand better what that means”. MOST (2006) xl. Tradução de Fernando Chanoca (não publicada).

dias a função do mito é explicar “a necessidade do sofrimento do trabalho duro, o principal tema do poema”⁵⁶.

Essa afirmação corrobora com a tese defendida nesse artigo de que há uma inversão na apresentação das consequências advindas da criação de Pandora, visto que a necessidade do trabalho duro está explicada na *Teogonia*, enquanto a soberania de Zeus, presente inclusive no fato de Pandora ter fechado o *pithos* antes da saída da Elpis “por plano de Zeus portador da égide e acumulador de nuvens” e na mudez dos males que saíram do jarro, também provocada pelo deus, fica evidente principalmente n’*Os trabalhos e os dias*.

Concluindo, diz Clay:

*As duas versões do mito de Prometeu oferecem uma demonstração vívida das diferenças de perspectiva das duas composições: na Teogonia, a humanidade é vista externamente [...]. Os trabalhos e os dias, entretanto, apresenta a humanidade de um ponto de vista humano interno subjetivo [...]. Em ambas as versões, a arma final de Zeus é a mulher plástica, fabricada para tornar a sorte humana inevitável. [...] [N]o segundo, Pandora completa o processo da morte da felicidade humana ao mesmo tempo em que coloca sobre os homens a sedutora ilusão da esperança. Apenas da combinação das duas perspectivas surge o pathos completo da condição humana*⁵⁷.

Embora me pareça um tanto equivocado afirmar que n’*Os trabalhos e os dias* a vida humana é apresentada “de um ponto de vista humano interno subjetivo”, uma vez que há uma invocação às Musas para que ele possa dizer verdades a Perses⁵⁸, acredito que uma explicação para a possível inversão

⁵⁶ “the inclusion of the story of her creation serves different purposes. In the *Theogony* [...] [t]he story of Pandora, then, is really a statement about Zeus, an illustration of the successful, if unfortunate, manner in which he handled a major threat to his sovereignty. [...] [I]n the *Works and Days* [...] the story of Pandora explains the necessity of suffering and hard work, the major theme of the poem”. MARQUARDT (1982) 287-288. Tradução de Fernando Chanoca (não publicada).

⁵⁷ “The two versions of the Prometheus myth offer a vivid demonstration of the differences in the outlook of the two compositions: in the *Theogony*, mankind is viewed externally [...]. The *Works and Days*, however, presents mankind from an internal subjective human standpoint [...]. In both versions, Zeus’s ultimate weapon is the plastic woman, fabricated to render the human lot inescapable. [...] [I]n the second, Pandora completes the process of the demise of human happiness while at the same time bestowing upon men the seductive illusion of hope. Only from combining both perspectives does the full *pathos* of the human condition emerge”. CLAY (2003) 127. Tradução minha.

⁵⁸ Cf. Hes. *Op.* 1-10.

defendida neste trabalho reside no texto citado de Clay: se Hesíodo realmente inverteu a apresentação das consequências de Pandora para os homens, colocando entre os deuses a explicação humana, e entre os homens, a divina, é possível que ele quisesse, com isso, mostrar que não há como dissociar o mundo divino do humano, porque este não funciona sem aquele, e a maneira de fazer isso foi construindo, em uma das narrativas mais detalhadas de ambos os poemas, a relação e a unicidade que há entre eles.

Referências

- BROWN, A. S. (1997), "Aphrodite and the Pandora Complex": *The Classical Quarterly* 47.1 (1997) 26-47.
- CLAY, J. S. (2003), "The Two Prometheuses": J. S. CLAY (2003), *Hesiod's Cosmos*. Cambridge, Cambridge University Press, 100-128.
- ELPIS: THEOI GREEK MYTHOLOGY. Disponível em <http://www.theoi.com/Daimon/Elpis.html>.
- FRASER, L.-G. (2011), "A Woman of Consequence: Pandora in Hesiod's *Works and Days*": *The Cambridge Classical Journal* 57 (2011) 9-28.
- HESIOD, *Theogony*. Edited by M. L. WEST. Oxford, Clarendon Press, 1966.
- HESIOD, "Works and Days": Hesiod, *Hesiodi opera*. Edited by F. SOLSEN. Oxford, Clarendon Press, 1970.
- HESÍODO, *Os trabalhos e os dias*. Tradução de MARY de CAMARGO NEVES LAFER. São Paulo, Iluminuras, 1992.
- HESÍODO, *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de J. A. A. TORRANO. São Paulo, Iluminuras, 1992.
- HOMERO, *Odisséia*. Tradução de CARLOS ALBERTO NUNES, 4ª edição. São Paulo, Melhoramentos, s.d.
- MARDER, E. (2014), "Pandora's Fireworks": *Philosophy and Rhetoric* 47.4 (2014) 386-399.
- MARQUARDT, P. A. (1982), "Hesiod's Ambiguous View of Woman": *Classical Philology* 77.4 (1982) 283-291.
- MOST, G. (2006), "Introduction": Hesiod, *Theogony, Works And Days, Testimonia*. Edited and translated by GLENN W. MOST. Cambridge, Harvard University Press, xi-lxxv.
- THE TEXAS FOUNDATION FOR ARCHAEOLOGICAL & HISTORICAL RESEARCH (s.d.), Pottery Shapes. Disponível em <http://www.tfahr.org/files/Potteryshapes40.pdf>.

- NAGLER, M. N. (1996), "Dread goddess revisited": SCHEIN, S. (Org.) (1996), *Reading the Odyssey: selective interpretive essays*. Princeton, Princeton University, 141-161.
- VERNANT, J.-P. (1996), "Les semblances de Pandora": F. BLAISE; P. J. DE LA COMBE; P. ROUSSEAU (Orgs.) (1996), *Le métier du mythe: lectures d'Hésiode*. Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 381-392.
- WEST, M. (1966), "Commentary": Hesiod, *Theogony*. Oxford, Clarendon Press, 150-437.
- WICKKISER, B. L. (2010), "Hesiod and the Fabricated Woman: Poetry and Visual Art in the Theogony": *Mnemosyne* 63.4 (2010) 557-576.

Anexo I

Tradução dos versos 570-589 da *Teogonia* mesclados aos versos 90-104 d'*Os trabalhos e os dias*⁵⁹

	[...] No mesmo instante, em paga pelo fogo, fabricou um mal aos homens:	570
	então da Terra moldou-a o ilustre Coxo,	
	a uma virgem venerável semelhante, conforme o plano do Cronida.	
	Então cingiu-a e ornou-a a deusa de olhos glaucos Atena	
	com reluzente veste; e sobre a cabeça um véu	
	laborioso com as mãos espalhou, maravilha de se ver;	575
	e ao redor, coroas de frescas flores da relva,	
	encantadoras, colocou na cabeça Palas Atena.	
	E ao redor da cabeça uma coroa de ouro colocou,	
	a qual fez o renomado Coxo,	
	tendo moldado com as mãos, agradando a Zeus pai;	580
	e nela muitos ornamentos foram feitos, maravilha de se ver,	
	de terríveis feras que a terra firme nutre, e também o mar;	
	muitas delas pois colocou — e a graça sobre ela muito irradiava —,	
	maravilhosas, que parecem as que vivas têm voz.	
	E então depois que criou um belo mal em vez de um bem,	585
	levou-a onde estavam todos os outros deuses e homens,	
	com ornamentos adornada pela de olhos glaucos Filha do poderoso pai.	
	E o espanto tomou deuses imortais e homens mortais	
	ao verem o dolo completo, irresistível aos homens.	589
90	Pois primeiro vivia sobre a terra a espécie dos humanos	
	à parte e longe dos males e longe dos difíceis esforços	
	e das terríveis doenças, as quais dão os homens às Ceres.	

⁵⁹ A numeração dos versos da *Teogonia* está à direita, e a d'*Os trabalhos e os dias*, à esquerda.

- Pois rapidamente pela maldade os mortais envelhecem.*
Mas a mulher com as mãos a grande tampa do pithos tendo deslocado
95 *dispersou-os, e para os homens preparou tristes preocupações.*
E ali sozinha a Elpis, em inquebráveis moradas,
ficou dentro do pithos, sob as bordas, e não voou
para fora: pois antes obstruiu com a tampa o pithos
por plano de Zeus portador da égide e acumulador de nuvens.
100 *Mas então numerosas tristezas erram entre os homens;*
Com efeito, plena de males a terra, e pleno o mar;
e doenças aos homens durante o dia e durante a noite
espontaneamente vão e vêm, os males aos mortais carregando
em silêncio, desde que a voz lhes tirou o prudente Zeus.

Anexo II

Tradução dos versos 54-89 d'*Os trabalhos e os dias* mesclados aos versos 590-612 da *Teogonia*⁶⁰

- “Filho de Jápeto, a respeito de todas as preocupações sabes,*
55 *se regozija por o fogo ter roubado e meu coração ter enganado,*
aos teus e a ti grande sofrimento, e aos homens que virão:
e a estes eu, em paga pelo fogo, farei um mal, com o qual, então, todos
se alegrarão no seu ânimo, o mal acolhendo”.
Assim falou, e gargalhou para fora o pai dos homens e dos deuses,
60 *e ao renomado Hefesto ordenou rapidamente*
Terra com água misturar, e nela colocar voz humana
e força, e às das deusas mortais a face assemelhar,
de virgem bela a forma atraente; entretanto à Atena

⁶⁰ A numeração dos versos da *Teogonia* está à direita, e a d'*Os trabalhos e os dias*, à esquerda.

os trabalhos ensinar, a tecer no engenhoso tear;
65 e graça derramar em volta da cabeça a dourada Afrodite,
e desejo terrível e preocupações devoradoras de membros;
e nela colocar mente de cão e também dissimulado caráter
a Hermes ordenava, mensageiro Argifonte.
Assim falou, e eles obedeceram ao senhor Zeus Cronida:
70 e imediatamente da Terra moldou-a o glorioso Coxo
a uma virgem venerável semelhante, conforme o plano do Cronida,
e então cingiu-a e ornou-a a deusa de olhos glaucos Atena;
e ao redor da pele as divinas Graças e a soberana Peitho
colares de ouro colocaram; e então ao redor dela
75 as Horas de belos cabelos coroavam com flores primaveris;
e por todos os lados os adornos da pele ajustou Palas Atena;
e então no peito o mensageiro Argifonte
mentiras, palavras enganadoras e dissimulado caráter
fez, pelos planos de Zeus tonante: e então nela voz
80 colocou o arauto dos deuses, e nomeou esta mulher
Pandora, que todos os que têm olímpica morada
um dom lhe deram, sofrimento aos varões que comem pão.
Então depois que o dolo completo irresistível completou,
para Epimeteu o pai enviou o renomado Argifonte
85 o presente levando, dos deuses o rápido mensageiro; e Epimeteu
não pensou no que disse Prometeu de nunca um presente
aceitar de Zeus Olímpio, mas enviar
de volta, para que jamais algum mal aos imortais nascesse.
89 Então tendo aceitado, e quando o mal trazia, entendeu.
Dela é, pois, a geração das mulheres femininas,
pois da funesta é a geração e a raça das mulheres,

*grande sofrimento aos mortais, que entre os homens habitam,
companheiras não da funesta pobreza, mas do orgulho.*
E como quando nas colmeias recobertas as abelhas
aos zangões alimentariam, parceiros de más ações; 595
e enquanto elas por todo o dia até o sol tendo descido
diariamente se esforçam e dispõem os favos brancos,
eles, no interior suspenso ficando, dentro da colmeia,
o esforço de outro para dentro do próprio estômago recolhem,
e assim da mesma forma aos homens mortais um mal – as mulheres – 600
Zeus trovejante estabeleceu, parceiras de ações
dolorosas. Então um mal análogo deu, em vez de um bem.
Aquele que do casamento fugindo — e dos penosos trabalhos das mulheres –,
não desejasse se casar, e até a velhice funesta chegasse
sem quem então lhe cuide: o que, de fato, dos bens privado não 605
vive, mas, morrendo, a propriedade é repartida entre
os parentes distantes. Mas ao que, ao contrário, vier pelo destino do casamento
e esposa prudente tiver ajustando no coração,
e então pela eternidade o mal rivaliza com a felicidade,
constantemente; mas o que acolhe [uma] da funesta raça, 610
vive carregando no peito incessante tristeza
no ânimo e no coração, e incurável é o mal.

Resumo: Este trabalho busca mostrar uma possível inversão das consequências da criação de Pandora nos poemas *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, atribuídos a Hesíodo, tendo como ponto de partida uma coerência interna de cada um dos poemas. Assim, este artigo procura mostrar que as consequências presentes na *Teogonia* se encaixariam mais plenamente n' *Os trabalhos e os dias*, e aquelas mencionadas neste poema estariam bem colocadas na *Teogonia*.

Palavras-chave: Hesíodo; *Teogonia*; *Os trabalhos e os dias*; Pandora.

Resumen: Este trabajo busca señalar una posible inversión de las consecuencias de la creación de Pandora presentes en los poemas atribuidos a Hesíodo, *Teogonía* y *Trabajos y días*, a partir de una coherencia interna de cada uno de los poemas. Es decir, con este artículo se desea mostrar que las consecuencias presentes en la *Teogonía* encajarían con más exactitud en *Trabajos y días*, y aquellas referidas en este poema podrían colocarse perfectamente en la *Teogonía*.

Palabras clave: Hesíodo; *Teogonía*; *Trabajos y días*; Pandora.

Résumé : Dans ce travail, nous voulons démontrer qu'il existe une possible inversion des conséquences de la création de Pandore dans deux poèmes attribués à Hésiode, *Théogonie* et *Les travaux et les jours*, en prenant comme point de départ la cohérence interne de chacun de ces poèmes. Ainsi, dans cet article, nous cherchons à montrer que les conséquences présentes dans la *Théogonie* s'encadreraient mieux dans *Les travaux et les jours* et que, à l'inverse, celles qui se trouvent dans ce dernier poème seraient mieux placées dans la *Théogonie*.

Mots-clés : Hésiode ; *La Théogonie* ; *Les travaux et les jours* ; Pandore.

Especulaciones rítmicas sobre un epodo de Arquíloco

Rhythmic speculations on an epode by Archilochus

ALEJANDRO ABRITTA¹ (*Instituto de Filología Clásica, UBA — Conicet, Argentina*)

Abstract: In this article, we provide a quantitative analysis of the verses of fr. 196 W by Archilochus, the “Cologne epode 1”, by comparing them to the extant verses of other epodic fragments and other fragments written in stichic metre by the same poet, so as to show how rhythmic characteristics have been manipulated in order to generate and betray the expectations of the audience. This analysis will be carried out in section three, following a general introduction to epodic metre and a translation of the Cologne epode 1.

Keywords: Archilochus; epodes; Cologne epode; ancient Greek metre; iambic trimeter; iambic dimeter.

1. Introducción

La escasísima cantidad de material que conservamos de la poesía de Arquíloco y en particular de sus epodos ha impedido, con cierta razón, un estudio detenido de su técnica compositiva. La naturaleza misma del epodo como género métrico ha sido objeto de discusión, sobre todo respecto a la categoría de “versos asinartéticos”, cuyo alcance y definición continúa siendo discutida². Todo esto ha llevado a relegar el análisis cuantitativo de los versos de Arquíloco que, si bien está notablemente limitado en su nivel de certeza por el estado de conservación del corpus, no por ello deja de ser un trabajo necesario para mejorar nuestra comprensión de la forma en que los poetas antiguos componían su poesía.

Conservamos algo más de cien versos epódicos de Arquíloco, distribuidos en nueve esquemas métricos distintos y agrupados en ocho estructuras epódicas³. Los esquemas son los siguientes:

Texto recibido el 09.05.2018 y aceptado para publicación el 28.12.2018.

¹ alejandroabritta@gmail.com.

² Cf. ITSUMI (2008) y GENTILI, LOMIENTO Y KOPFF (2009), los últimos exponentes del debate.

³ WEST (1989²) 61-77b, esto es, la sección donde se encuentran los epodos (y la edición utilizada en este trabajo), los organiza a partir de esas estructuras, que aparecen sistematizadas en SICKING (1993) 139-140, aunque con dos adicionales sólo registradas en Horacio (las número 6 y 10). Cf. también inmediatamente a continuación.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019) 43-58 — ISSN: 0874-5498

x-U-x-U-x-U-	<i>ia trim</i> (xsxsxs) ⁴
x-U-x-U-	<i>ia dim</i> (xsxs)
-UU-UU-UU-UU-UU-U	<i>da hex</i> (dddddU)
-UU-UU-UU-U	<i>da tetr</i> (dddu)
-UU-UU-	dd
x-UU-UU-U	xddu
-U-U-U	ssu
-UU-UU-UU-UU -U-U-U	ddddssu
x-U-x -U-U-U	xsxssu

No es posible saber cuántos tipos diferentes de epodo utilizó Arquíloco, pero se conservan las siguientes ocho estructuras⁵, las primeras tres de las cuales están constituidas por estrofas homogéneas con versos homogéneos (constituidos sólo por unidades d o s), las siguientes cuatro por estrofas heterogéneas con versos homogéneos (i.e. estrofas que tienen tanto unidades d como s y versos compuestos sólo de una de ellas) y la última por una estrofa con versos heterogéneos:

⁴ Además de la notación básica con los signos para *longum*, *breve* y *anceps* y, en cursiva, los nombres habituales para los esquemas más reconocidos, utilizo la notación presentada en DALE (1969) 41-97, desarrollada por SICKING (1993) y defendida como superior a los análisis colométricos más habituales — de los versos eólicos, pero la reflexión vale también en general — en Abritta (2017). En pocas palabras: d = -UU-, s = -U-, dd/ss [prolongación] = -UU-UU-/-U-U-, d'd/s's [yuxtaposición] = -UU-UU-/-U-U-. El signo de *anceps* (x) significa lo mismo que en cualquier otra notación, pero debe observarse que también pueden ser *incipitia* en un nivel abstracto elementos que se realizan siempre como una sílaba larga. Los versos pueden tener final “sordo”, cuando el cierre coincide con el final de una unidad (e.g. xxds) o “sonoro”, cuando el cierre está un elemento después del final de la última unidad (e.g. xxdsU); para diferenciar la sílaba final de un *anceps* interno y de un *longum* utilizo para ella el signo “U”. Las unidades métricas mayores (los *cola* métricos) se delimitan a través de la yuxtaposición (i.e. d'ds = -UU-UU-U-, donde ds es una unidad en sí misma) y la prolongación con *anceps* (i.e. sxds = -U-x-UU-U-, donde nuevamente ds es una unidad aparte).

⁵ Me limito aquí a las efectivamente observadas en los fragmentos de Arquíloco. Las dos que Sicking agrega de Horacio (*Ep.* 16 y *Ep.* 13) y la que aparece en el fr. 198 de West (Terent. Maurus 1801-1808) con razón pueden imaginarse arquiloqueas, pero no nos es posible corroborarlo.

1. x-U-x-U-x-U- x-U-x-U-	<i>ia trim</i> (xsxsxs) <i>ia dim</i> (xsxs) (172-81 W.)
2. -UU-UU-UU-UU-UU-u -UU-UU-UU-u	<i>da hex</i> (dddddu) <i>da tetr</i> (dddu) (195 W.)
3. -UU-UU-UU-UU-UU-u -UU-UU-	<i>da hex</i> (dddddu) dd (198 W.),
4. x-U-x-U-x-U- -UU-UU-	<i>ia trim</i> (xsxsxs) dd (182-7 W.)
5. -UU-UU-UU-UU-UU-u x-U-x-U-	<i>da hex</i> (dddddu) <i>ia dim</i> (xsxs) (193-4 W.)
6. x-UU-UU-u -U-U- U	xddu ss U (168-71 W.) ⁶
7. x-U-x-U-x-U- -UU-UU- x-U-x-U-	<i>ia trim</i> (xsxsxs) dd <i>ia dim</i> (xsxs) (196 W.) ⁷
8. -UU-UU-UU-UU-U-U-u x-U-x-U-U-U-u	ddddssu xsxssu (188-92 W.)

SNELL (1982⁵) 39, y, más recientemente, ITSUMI (2007) 322-324, han sugerido que los epodos fueron elaborados a través de una disección de los metros recitados tradicionales, de modo que, por ejemplo, además de *cola* ampliamente reconocidos, como el hemiepes masculino del hexámetro dactílico (-UU-UU- = dd), el poeta también utilizó un “recorte” como el tetrámetro dactílico, que es equivalente a la sección del hexámetro desde el comienzo hasta la diéresis bucólica. SICKING (1993) 140, presenta una objeción a esta interpretación: aunque las secuencias x-U-x, -UU-UU- y U-UU-UU--

⁶ Como observa SICKING (1993) 139 n. 4, no hay ninguna razón para escribir con WEST (1989²) 61, -U † U- en el segundo verso, porque δια en μηδὲ διαλέγεσθαι (171.2), esto es, el único caso de resolución aparente, puede ser considerado monosilábico. Cf. DALE (1968) 25 n. 2: “(...) there is much to be said for the theory that the preposition διά was susceptible of some alternative form of pronunciation which made of it a long monosyllable.” La autora ofrece tres ejemplos claros de la necesidad de esta interpretación (Esq. Pers. 1007, Ar. Nub. 916 y Eur. Or. 1483), a lo que debe añadirse, en el caso particular de Arquíloco, la bien conocida infrecuencia de resolución entre los yambógrafos arcaicos.

⁷ Sobre la hoy ampliamente aceptada división de este epodo en tres versos, cf. SLINGS (1987) 52-54. Será clave, como se verá pronto, en este trabajo.

de hecho son *cola* rítmicos del trímetro yámbico o del hexámetro dactílico, ni el tetrámetro dactílico puede ser considerado una “sección” del hexámetro ni x-U-x-U- una “sección” del trímetro. El autor se apoya en la diferencia fundamental entre la cesura central del hexámetro y cortes como la diéresis bucólica, que cumplen una función distinta y tienen una naturaleza diferente. El argumento es atendible, pero es imposible para nosotros saber si, en su búsqueda de innovación, Arquíloco no habría jugado precisamente con esa diferencia; siendo claro que su relación con la tradición no se limitó al respeto acrítico⁸, un juego semejante con la métrica heredada no es inconcebible. En todo caso, el problema del origen de los elementos constituyentes de las estructuras epódicas es irresoluble en el estado actual de la evidencia.

Como puede imaginarse, no todos los versos descriptos están igualmente bien representados en nuestro corpus conservado. De hecho, hasta la publicación del papiro de Colonia 58 (MERKELBACH Y WEST (1974)), de ninguno de ellos se preservaban veinte ejemplares. El número hoy es algo mayor, pero, a los fines de un análisis cuantitativo, sólo tres esquemas métricos están suficientemente representados (usando “suficientemente” con cierta laxitud): el trímetro yámbico (*ia trim*, 35 casos), el dímetro yámbico (*ia dim*, 33 casos) y el verso dd (hemiepes, 23 casos). Si el papiro se deja de lado, los dos primeros mantienen los números más altos del corpus (18 y 15 vv. respectivamente), pero el tercero se reduce a seis instancias (vv. 182.2, 184.1, 185.2, 4 y 6 y 196.1a).

⁸ Cf. entre otros LÉTOUBLON (2008) y SWIFT (2015). Un esquema como ddddssu (el primer verso de la estructura 8) podría leerse como un “chiste” métrico, una traición de las expectativas producidas por los cuatro dactilos iniciales y la “pseudo-diéresis bucólica”, tras la cual se encuentra un cierre yámbico (sobre el humor y la traición de expectativas rítmico-musicales, cf. HURON (2006) 283-288). Que esto es así lo sugiere el hecho de que en todos los versos de este tipo conservados (excluyendo el fr. 190 y su *locus desperatus*) hay final de palabra entre el último elemento d y el primer s (la única salvedad es que, en 191.1, hay un proclítico en la ubicación), e.g. en 188.1: *Ὀὐκέθ' ὁμῶς θάλλεις ἀπαλὶν χροῶ· κάρφεται γὰρ ἤδη* [ya no tiene la misma fresca tu delicada piel; pues ya la marchita...]. En este caso, el chiste se refuerza por el hecho de que, después del comentario “épico” con el que el verso se abre, el yambo irrumpe con una forma que no se registra ni en Homero, ni en Hesíodo ni en los *Himnos Homéricos* (aunque el verbo *κάρφω* sí aparece ligado a *χροῶ* en *Od.* 13.340, 13.398 y *Op.* 575, lo que, por lo demás, podría ser parte del chiste). Sobre los epodos 188-192, cf. BOWIE (1987).

El objetivo de las próximas secciones es presentar algunos datos cuantitativos de los versos del papiro, comparándolos con los que se hallan en otras fuentes. Me propongo mostrar cómo Arquíloco genera ciertos efectos rítmicos en una estructura epódica particular, en la que un verso dactílico divide los yámbicos.

2. El epodo de Colonia 1

Dado que, en lo que sigue, realizaré algunas observaciones cuantitativas que no se limitan a los versos bien conservados sino que abarcan también algunos repuestos, puede resultar útil comenzar citando y traduciendo el epodo⁹. Sigo la presentación y el comentario de Slings (1987), pero separando el segundo y el tercer verso. A los fines de ofrecer una traducción coherente, he añadido algunas reposiciones que Slings no imprime pero comenta. Como puede afirmarse con buenas razones que el fr. 196 W. pertenece a este mismo poema (probablemente era el segundo verso, habida cuenta de los hábitos citatorios de Hefestión¹⁰), lo coloco al comienzo de la cita; la numeración empieza, sin embargo, en *πάμπαν ἀποσχόμενος*; para identificar las primeras dos líneas, utilizare “a” y “b”.

<i>ἀλλά μ' ὁ λυσιμελής</i>	a
<i>ῶταῖρε δάμναται πόθος.</i>	b
<i>πάμπαν ἀποσχόμενος</i>	1
<i>ἴσον δὲ τολμή</i>	
<i>ε(ι) δ' ὦν ἐπείγεται καὶ σε θυμὸς ἰθύει,</i>	
<i>ἔστιν ἐν ἡμετέρον,</i>	
<i>ἦ νῦν μέγ' ἰμείρε[ι</i>	5
<i>]καλὴ τέρεϊνα παρθένος· δοκέω δέ μιν[</i>	
<i>]εἶδος ἄμωμον ἔχειν·</i>	
<i>τὴν δὴ σὺ ποιη[σαι φίλην·</i>	
<i>]Τοσαῦτ' ἐφώνεε· τὴν δ' ἐγὼ ἀνταμει[βόμεν·</i>	
<i>]Ἀμφιμεδοῦς θύγατερ</i>	10
<i>ἐσθλῆς τε καὶ [</i>	
<i>]γυναικός, ἦν νῦν γῆ κατ' εὐρώεσσ' ἔ[χει,</i>	
<i>Τ]έρψιδος εἰσι θεῆς</i>	

⁹ Me motiva también el hecho de que no he hallado una traducción al español publicada junto con el texto griego.

¹⁰ Cf. WEST (1975).

πολλαὶ νέοισιν ἀνδράσιν [παρέξ[[ε]] τὸ θεῖον χρήμα· τῶν τις ἀρκέσει. τ]αῦτα δ' ἐφ' ἡσυχίης εὐτ' ἂν μελανθῇ[ι ἐ]γὼ τε καὶ σὺ σύν θεῷ βουλευόμεν[ι. [πείσομαι ὥς με κέλει· πολλὸν μ' ε.]	15
θ]ριγκοῦ δ' ἐνερθε καὶ πυλέων ὑποφ[ι μ]ή τι μέγαιρε φίλη· σχίσω γὰρ ἐς ποη[φόρους κ]ήπους· τὸ δὴ νῦν γνῶθι. Νεοβούλη[ν ἄ]λλος ἀνὴρ ἐχέτω·	20
αἰαῖ, πέπειρα, δ[ις τόση ¹¹ , ἄ]νθος δ' ἀπερρύηκε παρθενήϊον κ]αὶ χάρις ἥ πρὶν ἐπῆν· κόρον γὰρ οὐ[ι]. [ης δὲ μέτρ' ἐπῆν μαινόλις γυνή. ἐς] κόρακας ἄπεχε· μὴ τοῦτ' ἐφε.τὰ[ι ὅ]πως ἐγὼ γυναῖκα τοιαύτην ἔχων γεί]τοσι χάρμ' ἔσομαι· πολλὸν σὲ βούλο[μαι...	25
σὺ] μὲν γὰρ οὐτ' ἄπιστος οὔτε διπλόη, ἡ δ]ὲ μάλ' ὀξυτέρη, πολλοὺς δὲ ποιεῖτα[ι φίλους δέ]δοιχ' ὅπως μὴ τυφλὰ κἀλιτήμερα σπ]ουδῇ ἐπειγόμενος	30
τὼς ὥσπερ ἡ κ[ύων τέκ ." Τοσ]αῦτ' ἐφώνεον· παρθένον δ' ἐν ἄνθε[σιν τηλ]εθάεσσι λαβὼν ἔκ]λινα· μαλθακῇ δ[έ μιν χ]λαί]νῃ καλύψας, αὐχέν' ἀγκάλης ἔχων [].ατ[[ι]] πα[ι].αμένην τὼς ὥστε νεβ[ι μαζ]ων τε χερσὶν ἠπίως ἐφηψάμην [	35
	40
	45

¹¹ La propuesta de WEST (1977) 46-48, no es en sentido estricto una conjetura, sino la reubicación del fr. 242 (una cita de Hesiquio) en este lugar. Aunque no tiene el apoyo paleográfico que el autor se esfuerza en proveerle (cf. SLINGS (1987) *ad loc*; por lo demás, algo evidente en la propia descripción de West de su inspección microscópica de papiro), se acomoda tan bien a la métrica y al sentido de este pasaje que invierte la carga de la prueba a favor de la reposición (en el sentido literal de la palabra).

]. . ἐφαίνε νέον ἦβης ἐπήλυσιν χροά []ε σῶμα καλὸν ἀμπαφώμενος λευκ]ὸν ἀφῆκα μένος ξανθῆς ἐπιψαύ[ων τριχός.	50
pero el relajante	a
deseo, ¡oh, amigo!, me domina.	b
absteniendo[te] por completo e igualmente os[ando?] y si estás urgido y te impulsa el ánimo,] hay en nuestra casa una que ahora dese[a] mucho	1
]bella y delicada doncella; y me parece []que tiene una figura irreprochable; a esta, en efecto, tú ha[z]la tu querida.”] Tales cosas dijo; y yo le respo[ndí:]“Hija de Anfimedonte,	5
de esa noble y también []mujer, que ahora e[stá] bajo la húmeda tierra, hay [p]lacers de la diosa, muchos para los var[ones] jóvenes]además del bien divino; alguno de estos bastar[á.	10
D]e estas cosas cuanto gustemos cuando [esté?] oscuro tú y [y]o discutiremos con ayuda de un dios []haré como haz dicho; mucho me [y bajo la [p]iedra de albardilla y las puertas [n]o me desprecies, querida; pues me quedaré en los her[bosos]ardines; de esto entérate ahora. A Neóbul[e la tenga [o]tro varón;	15
¡Ay, ay, demasiado madura, d[os] veces tu edad, su flor juvenil ha perecido y] la gracia que antes tenía! pues [no?] suficiente [] mujer desenfrenada mostró la medida [de su?] al] demonio con ella; esto no [q]ue yo, teniendo tal mujer, sería motivo de risa para los [vec]linos; te prefie[ro] a ti mucho [	20
	25
	30
	35

pues [tú] no eres mentirosa ni hipócrita,
 ella] es mucho más fiera,¹²
 y hace a muchos [sus queridos;
 te]mo [una estirpe] ciega y prematura,
 ur]gido con apuro, 40
 tal como [la perra engendrar].”
 As]í dije; y a la doncella entre las flor[es
 en] cierce, tomándola,
 recosté; y con una suave
 cal]pa cubriendo[la], teniendo en mi brazo su cuello [45
 [...ella cesando?]
 así como [
 y sus [sen]os con las manos gentilmente tocando [
 donde?] se hacía visible la joven
 piel, el encanto de su juventud [50
] el bello cuerpo palpando
 largué el [blanc]o vigor
 rozando su rubio [pelo].

La interpretación del poema presenta varias dificultades, pero el detallado comentario de Slings y el excelente trabajo de Swift (2015) discuten y resuelven buena parte de ellas. En todo caso, dado que mi análisis se limita al aspecto métrico, no es necesario aquí ahondar en problemas interpretativos.

3. Algunas observaciones rítmicas sobre el epodo de Colonia 1

Como se ha notado, el epodo de Colonia tiene una estructura métrica compuesta de tres versos: un trímetro yámbico, un hemiepes y un dímetero yámbico. La combinación y su orden son extraños y acaso algo antinaturales. Después de un primer verso yámbico, y uno con frecuente uso estíquico, Arquíloco ha colocado la primera mitad de un hexámetro que no sólo no constituye el cierre de la estructura, sino que además deriva en un segundo verso yámbico. Nótese que la mayoría de las estructuras epódicas conservadas tienen sólo dos versos y, además, que en todas ellas el paso de un tipo de

¹² Me permito cierta libertad en la traducción de *ὀξυτέρη*, cuyo sentido en este pasaje es problemático. Cf. SLINGS (1987) *ad loc.*

unidad a otro se da sólo una vez¹³. El hecho de que el cierre sea un dímeter yámbico, por otro lado, no puede ignorarse: si la mayoría de los epodos tenía dos versos, que el tercero de este comience igual que el primero pero termine mucho antes puede ser parte del efecto rítmico (casi con seguridad humorístico) buscado. Esto se ve reforzado por la relativa infrecuencia de encabalgamiento entre dímeter y trímetro y por el hecho de que, cuando lo hay, se trata de encabalgamientos violentos¹⁴: cuando no hay interrupción sintáctica hay una continuidad muy marcada. Ambas opciones parecen diseñadas para transgredir las expectativas de la audiencia: una, porque interrumpe la sintaxis y el ritmo en un punto en el que ella no lo espera (es decir, después del segundo metro de un aparente nuevo trímetro) y la otra porque, como todos los encabalgamientos violentos, atraviesa un inesperado final de verso, que es el final efectivo de la estructura epódica, con una unidad sintáctica¹⁵.

Dicho de otro modo: Arquíloco se asegura de no ofrecer a su auditorio, al final de cada dímeter, una transición tranquila hacia el siguiente epodo; o bien coloca, como en el verso 8 (τὴν δὲ σὺ ποιη[σαι φίλην; la reposición es aceptada en general, pero aquí lo que importa es que la línea constituye indudablemente el final del primer discurso conservado), una pausa sintáctica

¹³ Es posible que esto no haya sido una regla general, dado que se transgrede también en el *Epodo* 13 de Horacio, pero la evidencia sugiere que era una tendencia lo suficientemente marcada como para constituir una expectativa en la audiencia.

¹⁴ Además del de los vv. 14-15, sobre el cual ver abajo, tres casos: vv. 11-12 —aunque es, como observa SLINGS (1987) 58, ciertamente dudoso—, 23-24 y 44-45.

¹⁵ Nótese que aquí y en general al hablar de “expectativa” me refiero a las expectativas no-conscientes que se generan al escuchar una obra musical, que están bien documentadas (e.g. SAFFRAN *et al.* (1999), HURON (2006), GRAHN (2012) 593-595). Aquí implica que, incluso habiendo oído varias reiteraciones de la estructura, el auditorio seguiría sorprendiéndose (i.e. experimentando reacciones neurológicas asociadas a la sorpresa) con el final abrupto en el dímeter yámbico. Esto presupone que el cerebro de los griegos de los siglos VII/VI a.C. funcionaba al menos en este aspecto en forma comparable con el de los occidentales de los siglos XX/XXI, una premisa que podría objetarse sobre la base de estudios que demuestran las diferencias culturales en la percepción del ritmo (e.g. IVERSEN Y PATEL (2008)). Nótese, no obstante, que el fenómeno al que apunto (la formación de expectativas a partir de la repetición) es extremadamente básico (cf. HAUSER, NEWPORT Y ASLIN (2001), que demuestran que se da incluso en primates) y en cierta medida “inmune” a las diferencias culturales (cf. HURON (2006) 168-172).

que el paso del dáctilo al yambo hace sorprendente (la secuencia rítmica haría esperar τὴν δὴ σὺ ποιη[σαι φίλην x-υ-] o bien, como en el v. 23 (σχίσω γὰρ ἐς ποιη[φόρους; una vez más, la necesidad de reponer el cierre no hace dudoso el encabalgamiento), coloca un final de verso con encabalgamiento violento, traicionando las expectativas por partida doble, es decir, evitando la usual coincidencia de final de verso con final de unidad sintáctica y, dada la continuidad rítmica entre el dímetro y el trímetro, no colocando un final de verso donde el auditorio lo esperaría. En los dos casos, la secuencia x-υ-x-υ- || x-υ- x-... aparece donde el ritmo parecería sugerir x-υ-x-υ-x-υ- || (en uno se enfatiza “|||” y en el otro los puntos suspensivos).

Al comparar los 17 trímetros del epodo de Colonia con los 18 conservados en otros fragmentos epódicos¹⁶ no se detecta diferencia estilística alguna y las que pueden observarse entre los epodos y los 27 trímetros utilizados estíquicamente están tanto en el fr. 196 como en el resto¹⁷. Así, por ejemplo, la incidencia de final de palabra en el tercer *anceps* es mucho más alta en los trímetros epódicos que en los estíquicos (cerca de 20% de los casos frente a ninguno)¹⁸. Como la evidencia sugiere que el puente de Porson era respetado en ambos estilos (no se conserva ninguna violación de la regla), esto implica también una notablemente mayor incidencia de tercer *anceps* breve (11% en los versos estíquicos frente a cerca de 40% en los epódicos¹⁹).

¹⁶ En IEG 172, 173, 174, 176, 177, 179, 181, 182, 184, 185 y 187. Aquí y en todos los casos he excluido las ubicaciones mal conservadas de los versos analizados (i.e. el sistema de análisis utilizado no toma en consideración esas ubicaciones) y los versos cuyo estado de conservación hace preferible dejarlos de lado (entre otros, la totalidad del fr. 175 y los primeros siete versos del fr. 181). La muestra utilizada puede hallarse en <https://greekmps.wordpress.com/data-and-tools/samples-and-tools-for-melic-poetry/archilochus-epodes> y <https://empgriegos.wordpress.com/muestras-y-herramientas-para-la-poesia-melica/epodos-de-arquiloco>.

¹⁷ Para los trímetros estíquicos he utilizado la muestra y el sistema de análisis disponible en <https://greekmps.wordpress.com>.

¹⁸ ἐν en el fr. 35, la única excepción, no es final de palabra métrica.

¹⁹ Este es otro de los muchos casos “del huevo y la gallina” en los que la interpretación métrico-rítmica de la evidencia nos coloca. ¿Es la relajación del puente rítmico del tercer *anceps* (cf. DEVINE Y STEPHENS (1984) 5-6 y 36-37) lo que aumenta la cantidad de palabras que terminan allí y fuerza un aumento de sílabas breves en la ubicación o es una preferencia por colocar sílabas breves allí lo que permite una mayor incidencia de final de

Existe, por otro lado, una peculiaridad del trímetro del epodo de Colonia que merece señalarse: la distribución de sus cesuras. Aunque la proporción trihemímera/heptemímera no difiere en (la parte conservada d)el poema de la que se puede observar en otros textos de Arquíloco, exhibe un rasgo estilístico notable: hasta el v. 21, los tipos de cesura alternan entre sí²⁰, pero a partir del v. 24 (tras un encabalgamiento fuerte y precisamente en τὸ δὴ νῦν γνῶθι) hay una sucesión de seis trímetros con heptemímera, que terminan junto con el discurso del narrador²¹. La primera trihemímera, de hecho, está en Τοσ]αῦτ' ἐφώνεον en el v. 42. Sobre la motivación de esta distribución es posible especular, pero difícil afirmar nada con certeza, dada la ausencia casi total de *comparanda* arquiloqueos que podrían permitirnos inferir el modo en que el poeta utilizaría este tipo de estrategias. Sólo puede observarse que el recorte métrico coincide de forma muy marcada con el cambio de tono en el discurso y la sucesión de insultos a Neóbule.

Si los trímetros del fr. 196 no parecen exhibir ningún rasgo peculiar²², los dímetros presentan uno cuya contundencia hace difícil de entender que no haya sido observada antes: la totalidad de los versos con este esquema (b, 5, 26, 38, 44, 50 y 53) en los que es posible verificarlo tienen final de palabra en la penúltima ubicación. Que esta tendencia no es sólo un accidente producto del azar lo sugiere el hecho de que es posible inferir que el fenómeno

palabra? La respuesta probablemente implique una interacción compleja de factores que la escasez de evidencia supérstite hace imposible dilucidar.

²⁰ En el siguiente orden: (v. 3) tri. – (v. 6) hep. – (v. 9) tri. – (v. 12) tri. – (v. 15) hep. – (v. 18) tri. – (v. 21) tri. Es, por supuesto, imposible saber si esta alternancia 2-1 es producto del azar o una técnica compositiva deliberada.

²¹ Algo observado por SLINGS (1987) 58, que señala que “All trimeters in this poem have word-end after the second *anceps*, except the successive lines [27, 30, 33 and 36] which have word-end after the second *breve* instead. Line [24] has both and so perhaps has [39].” El sentido último de este comentario es el mismo que el del que se ha realizado aquí, pero no toma en cuenta el importante concepto de “cesura”.

²² Omito un tratamiento del hemiepes, puesto que no tenemos *comparanda* suficientes para realizarlo y porque este esquema no muestra ninguna particularidad evidente en el epodo. Un dato que puede resultar interesante: la proporción de sílabas breves finales frente a largas en los hemiepes del 196 (4 breves y 12 largas) es idéntica a la que se detecta en los que aparecen en otros fragmentos (1 breve y 3 largas; son los ffr. 182, 184 y 185).

se replica en los vv. 8, 35, 38 y 41²³. Las únicas posibles excepciones están en los vv. 14 (*νέοισιν ἀνδρ[άσιν]*) y 23 (*ποη[φόρους]*), en ambos casos dependiendo de conjeturas y en ambos casos con infrecuente encabalgamiento con el trímetro siguiente. El v. 14 es particularmente interesante en este sentido: en realidad, la frase podría completarse sin inconveniente allí (“hay muchos placeres de la diosa para los varones jóvenes”), pero en el v. 15 se añade un giro fundamental para lo que sigue: “además del bien divino”. Si la conjetura hoy aceptada por la mayoría de los críticos es correcta, este juego de hecho está reforzado métricamente, puesto que el final de palabra en penúltima, que marca el cierre de los dímetros, está ausente en este (lo que puede interpretarse como un indicio de “continuidad” rítmica).

Que el fenómeno observado no es un rasgo del dímetro yámbico sino propio del epodo de Colonia se puede demostrar señalando que 1º no se replica en el resto de la poesía conservada de Arquíloco, ni siquiera en los ffr. 193-194, donde el dímetro acompaña a un hexámetro dactílico y 2º no se replica ni en el fr. 118 W. de Hiponacte (un epodo cuya estructura es *ia trim || ia dim |||*) ni en el fr. 195 Pf. de Calímaco (un epodo cuya estructura es *chol || ia dim |||*)²⁴.

Es dable imaginar que la estrategia compositiva, si no es un mero accidente de transmisión, debe explicarse a partir de la peculiar estructura del epodo de Colonia. Nótese que la ubicación 6 del dímetro está en el lugar que corresponde a la evadida diéresis media del trímetro yámbico y que, además, permite cerrar cada grupo epódico con un pie yámbico. Lamentablemente, el estado de conservación del poema hace imposible verificar si esto tendría una correlación en una preferencia por sílabas largas al final de verso: sólo se

²³ Esta inferencia se basa en el hecho de que todas las conjeturas propuestas para completar estos versos colocan un final de palabra en penúltima. Nótese que esto no es una mera coincidencia sino la aceptación implícita de todos los críticos de que ese final es imprescindible para completar el sentido de las líneas.

²⁴ Debe observarse que en ambos casos los finales de palabra en penúltima son bastante frecuentes (dos de tres versos de Hiponacte y ocho de diez en Calímaco), y de hecho más frecuentes que en otros poemas de Arquíloco. Las muestras de Hiponacte y Calímaco pueden hallarse en las referencias de la n. 16.

preserva la de b (una sílaba breve), a la que se puede agregar la del v. 26 (una sílaba larga). En todo caso, el ritmo yámbico no dejaría de ser reconocible.

Los dímetros de este epodo exhiben otra peculiaridad: el porcentaje de *ancipitia* largos iniciales es notablemente más alto que en otros poemas de Arquíloco²⁵. Frente al 68,42% de estos (13 de 19 casos), en el fr. 196 el 90,48% (19 sobre 21) inician con una sílaba larga. La diferencia no llega a ser significativa en una prueba Fisher ($p=0.12$; sí lo es en una prueba de χ^2 , aunque la muestra es demasiado pequeña como para ser del todo confiable), pero es sugerente²⁶. Una vez más, es acaso la estructura del epodo la que explica la tendencia: después de un verso dactílico, el poeta mantiene en suspenso, por así decirlo, la sucesión rítmica, iniciando la línea con un espondeo (esto es, con un pie que puede ser dactílico o yámbico²⁷). Si esta interpretación es correcta, refuerza la hipótesis de que el metro del epodo de Colonia fue diseñado para jugar constantemente con las expectativas rítmicas de su auditorio.

4. Conclusiones

Los pocos datos que es posible compilar sugieren que los versos del epodo de Colonia no son un mero capricho o un despliegue virtuoso de variedad métrica, sino algo que podría aproximarse, dado el contexto y el tema del poema, a un “chiste” musical. El primer trímetro (y, acaso, el hemiepes; cf. n. 22) es un verso epódico típico, sin rasgos que lo distingan de los que se pueden observar en los fragmentos 172, 173, etc. La transición a la secuencia dactílica generaría la expectativa de un cierre, que se transgrede casi inmediatamente con la transición suave hacia el dímetro final. Para el oyente, la secuencia | l k l con la que se abre este esquema, nunca enfatizada con final

²⁵ Por supuesto, tomados en conjunto, puesto que ninguno de los otros fragmentos tiene más de dos versos con este esquema.

²⁶ En particular si se considera que ἐκλίνα en el v. 44 podría haber sido recitado con una sílaba inicial larga, en cuyo caso la diferencia con el resto del corpus pasa a ser significativa ($p=0.04$). El otro verso con sílaba inicial breve es el 29. Todos los resultados se calcularon utilizando los sistemas provistos en <http://www.socscistatistics.com>.

²⁷ Lo que SNELL (1982⁵): 58-63, bautizó *gleitender Übergang* o “transición suave”. Sobre la interpretación rítmica adecuada del fenómeno, cf. SICKING (1993) 60.

de palabra²⁸, daría un primer indicio de que se ha vuelto al yambo. Pero, en el momento exacto en que es posible tener la certeza de que eso ha de hecho sucedido, el metro traiciona una vez más las expectativas colocando un final de palabra en la “mitad” del falso trímetro y en seguida cerrando la estructura epódica.

Es claro que los escasos restos del poema que se conservan, sumado a la trágica ausencia de *comparanda* que permitan verificar las hipótesis, hacen de las observaciones del párrafo precedente especulaciones más que conclusiones realmente obtenidas de un análisis de los datos. Sin embargo, una última coincidencia podría sugerir que deben ser tomadas en serio: como ha demostrado SWIFT (2015), el poema utiliza la tradición, en particular el tema épico de la “escena de seducción”, para generar una serie de expectativas temáticas que luego, en los versos finales (después del discurso del narrador, justo cuando se acaba la sucesión de heptemímeras) diluye en la ambigüedad y corta abruptamente. El desarrollo del poema replica, así, lo que su metro hace en una escala menor. Si no es posible, en el estado actual de nuestro conocimiento, atribuir esta coincidencia más que a la casualidad, la tentación de ver detrás de ella el diseño de Arquíloco no puede descartarse.

Bibliografía

- ABRITTA, A. (2017), “Modelos de la estrofa sáfica y el problema de la didáctica de la métrica griega clásica”: ponencia presentada en las *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores de la Antigüedad Grecolatina*, Universidad de Buenos Aires, Agosto 2017, <https://ubacyttorres.files.wordpress.com/2017/12/modelos-de-la-estrofa-safica-y-el-problema-de-la-didactica-de-la-metrica-griega-clasica.pdf>.
- BOWIE, E. (1987), “One that got away: Archilochus 188-192 W and Horace, *Odes* 1.4 and 5”: M. WHITBY, P. HARDIE Y M. WHITBY (eds.) (1987) *Homo Viator. Classical Essays for John Bramble*. Bristol, Bristol Classical Press, 13-23.
- DALE, A. M. (1968²), *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DALE, A. M. (1969), *Collected Papers*. Cambridge, Cambridge University Press.

²⁸ La división x-U-lx-U-, esto es, la diéresis media del dímetro, era un corte aparentemente evadido en general; cf. SLINGS (1987) 56.

- GENTILI, B., LOMIENTO, L. Y KOPFF, E. C. (2009), "Observations on Hephaestion Addressed to His Cultured Despisers": *QUCC* 91 (2009) 123-128.
- GRAHN, J. (2012), "Neural Mechanisms of Rhythm Perception: Current Findings and Future Perspectives": *Topics in Cognitive Science* 4 (2012) 585-606
- HAUSER, M. D., NEWPORT, E. L. Y ASLIN, R. N. (2001), "Segmentation of the speech stream in a non-human primate: statistical learning in cotton-top tamarins": *Cognition* 78 (2001) B53-B54.
- HURON, D. (2006), *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MIT Press.
- ITSUMI, K. (2007), "What's in a line? Papyrus Formats and Hephaestionic Formulae": P. J. FINGLASS, C. COLLARD Y N. J. RICHARDSON (eds.) (2007) *Hesperos. Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M. L. West on his Seventieth Birthday*. Oxford, Oxford University Press, 306-325.
- IVERSEN, J. R. Y PATEL, A. D. (2008), "Perception of rhythm grouping depends on auditory experience": *The Journal of the Acoustical Society of America* 124 (2008) 263-271.
- LÉTOUBLON, F. (2008), "Archiloque et '«encyclopédie homérique»": *Pallas* 77 (2008) 51-62.
- MERKELBACH, R. y West, M. L. (1974), "Ein Archilochos-Papyrus": *ZPE* 14 (1974) 97-113.
- SAFFRAN, J. R. *et alii* (1999), "Statistical learning of tone sequences by human infants and adults": *Cognition* 70 (1999) 27-52.
- SICKING, C. M. J. (1993), *Griechische Verslehre*. München, C. H. Beck.
- SLINGS, S. R. (1987), "Archilochus' First Cologne Epode": J. M. BREMER *et alii* (1987), *Some Recently Found Greek Poems*. Leiden, Brill, 24-61.
- SNELL, B. (1982⁵), *Griechische Metrik*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht [1^o ed. 1955].
- SWIFT, L. (2015), "Negotiating Seduction: Archilochus' Cologne Epode and the Transformation of Epic": *Philologus* 159 (2015) 2-28.
- WEST, M. L. (1975), "Archilochus Ludens: Epilogue of the other editor": *ZPE* 16 (1975) 217-219.
- WEST, M. L. (1977), "Two Notes on the Cologne Epode of Archilochus": *ZPE* 26 (1977) 44-48.
- WEST, M. L. (1989²), *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, vol. I: *Archilochus, Hipponax, Theognidea*. Oxford, Clarendon Press.

Resumo: Neste trabalho realiza-se uma análise quantitativa dos versos do fr. 196a W de Arquíloco, o “epodo de Colónia 1” comparando-os com os versos conservados em outros fragmentos epódicos e em metro estíquio do mesmo poeta, com o objetivo de mostrar como se manipulam traços rítmicos para gerar e trair as expectativas do auditório. Esta análise é apresentada na terceira secção, depois de uma introdução geral à métrica dos epodos e de uma tradução do epodo de Colónia 1.

Palavras-chave: Arquíloco; epodos; epodo de Colónia; métrica grega antiga; trímetro iâmbico; dímetro iâmbico.

Resumen: En el presente trabajo se realiza un análisis cuantitativo de los versos del fr. 196a W. de Arquíloco, el “epodo de Colonia 1”, comparándolos con los preservados en otros fragmentos epódicos y en metro estíquico del mismo poeta, con el objetivo de mostrar cómo se manipulan los rasgos rítmicos para generar y traicionar las expectativas del auditorio. El análisis se presenta en la tercera sección, después de una introducción general al metro de los epodos y de una traducción del epodo de Colonia 1.

Palabras clave: Arquíloco; epodos; epodo de Colonia; métrica griega antigua; trímetro yámbico; dímetro yámbico.

Résumé : Dans cet article, nous procédons à une analyse quantitative des vers du fr. 196^e W. de Archiloque, l’“épode de Cologne 1”, en les comparant à d’autres vers préservés dans d’autres fragments épodiques et en mètre stique du même poète, afin de montrer comment on peut manipuler les caractéristiques rythmiques pour gérer et trahir l’attente de l’auditoire. Cette analyse est présentée dans la troisième section, après une introduction générale sur la métrique des épodes et une traduction de l’épode de Colonne 1.

Mots-clés : Archiloque ; épodes ; épode de Colonne ; métrique grecque ancienne ; trimètre iambique ; dimètre iambique.

De bodas e jogos: uma análise do proêmio da *Olímpica 7*, de Píndaro

Of weddings and games: a reading of the proemium to Pindar's *Olympian 7*

GIULIANA RAGUSA¹ (Universidade de São Paulo — Brasil)

Abstract: This article seeks to examine the proemium (1-19) to Pindar's *Olympian 7*, so as to highlight the opening strategy of the epinician song and the poet's arrival to the celebration of the acclaimed victorious athlete, the boxer Diagoras of Rhodes. The analysis focus on the bond between the world of *gámos* — the wedding — and the world of *níkē* — of the athletic victory built by means of the long initial simile (1-10) which prepares the announcement of Pindar's disembark — of his voice — in the island of his *laudandus*.

Keywords: Greek melic poetry; epinician; eulogy; wedding; games; Pindar.

Em sua definição essencial, o *epiníkion*, uma das espécies ou *eídē* da mélica grega arcaica, é canção encomiástica ao vencedor dos Jogos, sendo habitualmente comissionado por governantes vitoriosos, pelas cidades ou pelas famílias aristocráticas dos atletas, e levado à *performance* em geral no retorno do vencedor à sua terra. Tal definição se funda sobre o que se pode afirmar como o “basic criterion for epinician *status*” CAIRNS (2010) 17, *status* em elevação num mundo, o arcaico-clássico, de crescente proeminência dos Jogos que se proliferam pela Hélade, nos níveis local, regional e pan-helênico, refletindo o amor ao *agón* (“competição”), que move o imaginário grego em várias dimensões da vida cotidiana². Na atlética, é objeto de celebração elogiosa em vários formatos, com destaque ao epinício que louva a *níkē*, a vitória nos Jogos aos quais se liga de modo intrínseco³: “(...) it is the function of the epinician poet to give public expression to the praise of the victor” BROWN (1984) 45, tornando seu feito digno de memória e fama.

Texto recebido em 09.01.2018 e aceite para publicação em 11.12.2018.

¹ gragusa@usp.br.

² Ver GENTILI *et alii* (2013) xxiv.

³ Ver SWIFT (2010) 105-106. WILLCOCK (1995) 14 lembra casos de canções apresentadas ainda nos Jogos. Sobre a *performance*, ver as sínteses dos estudos em DAVIES (1988) 56-57, CAIRNS (2010) 19, 29-37, que têm indicado tanto a modalidade solo quanto a coral.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019) 59-82 — ISSN: 0874-5498

Uma das estratégias pelas quais o poeta busca cumprir tal função é de se apresentar como alguém que, embora estrangeiro à terra ou à família e à comunidade do atleta, louva de maneira espontânea e voluntária seu sucesso que não pode ser ignorado; e o faz com empenho, solenidade e alegria em nada distintos dos que ao vitorioso devotam conterrâneos, concidadãos, parentes. Daí a cuidadosa elaboração da chegada do poeta ao local de celebração e, portanto, de *performance* da canção, por meio da qual estabelece sua relação com a audiência, o contexto e a temática da composição, declarando o significado de sua canção e de si próprio no âmbito da celebração de *nikē*. Assim é na estrutura mais básica do epinício, vista na *Olímpica* 7⁴, de Píndaro, mas diferentemente no caso da partida do poeta que, à abertura impactante à audiência que deseja engajar na ode e à qual se apresenta, contrapõe um encerramento em geral de contrastantes quietude e discrição, sobretudo no que tange à sua própria figura⁵.

Isto posto, passo ao proêmio (1-19) da *Olímpica* 7, no qual um longo símile (1-10) trançando *gámos* (boda) e *nikē* (vitória atlética), seguido de breve reflexão gnômica (10-12), prepara o anúncio da chegada do poeta — ele mesmo ou sua voz — à terra do vitorioso elogiado: Rodes, ilha do famoso pugilista Diágoras, *laudandus* pela vitória em 464 a.C., nos Jogos Olímpicos. Ei-lo:

Φιάλαν ὡς εἴ τις ἀφνειᾶς ἀπὸ χειρὸς ἐλὼν
 ἔνδον ἀμπέλου καχλάζοισαν δρόσῳ
 δωρήσεται
 νεανίᾳ γαμβρῷ προπίνων οἴκοθεν οἴκαδε, πάγχρυσον, κορυφὰν κτεάνων,
 συμποσίῳ τε χάριν κᾶδός τε τιμάσαις ἑόν, ἐν δὲ φίλων 5
 παρῆντων θῆκε νιν ζαλωτὸν ὁμόφρονος ἐνᾶς·

καὶ ἐγὼ νέκταρ χυτὸν, Μοισᾶν δόσιν, ἀεθλοφόροις
 ἀνδράσιν πέμπων, γλυκὺν καρπὸν φρενός,
 ἰλάσκομαι,
 Ὀλυμπία Πυθοῖ τε νικῶντεσσιν· ὁ δ' ὄλβιος, ὃν φᾶμαι κατέχωντ' ἀγαθαί· 10
 ἄλλοτε δ' ἄλλον ἐποπτεύει Χάρις ζωθάλμιος ἀδυμελεῖ
 θαμὰ μὲν φόρμιγγι παμφώνοισι τ' ἐν ἔντεσιν αὐλῶν.

⁴ Adoto a edição SNELL-MAEHLER (1987).

⁵ Ver WILLCOCK (1995) 12.

καί νυν ὑπ' ἀμφοτέρων σὺν Διαγόρᾳ κατέβαν, τὰν ποντίαν
 ὑμνέων, παῖδ' Ἀφροδίτας Ἀελίοιο τε νύμφαν, Ρόδον,
 εὐθυμάχαν ὄφρα πελώριον ἄνδρα παρ' Ἀλφειῷ στεφανωσάμενον 15
 αἰνέσω πυγμαῖς ἄποινα
 καὶ παρὰ Κασταλία, πατέρα τε Δαμάγητον ἄδόντα Δίκᾳ,
 Ἀσίας εὐρυχόρου τρίπολιν νᾶσον πέλας
 ἐμβόλῳ ναίοντας Ἀργεῖα σὺν αἰχμᾷ.

*Como quando alguém, após pegar de pródiga mão taça
 a espumar com orvalho de vinha,
 oferece-a
 ao jovem noivo primeiro brindando – toda áurea, cúmulo de bens –
 de casa em casa, honrando a graça do banquete e seu parente, e, assim, 5
 os amigos presentes, invejável o faz pela harmônica boda,*

*também eu, néctar vertido – dom das Musas, doce fruto
 fruto de meu senso – enviando aos varões porta-prêmios,
 peço favor divino
 aos vitoriosos em Olímpia e Pito. Feliz a quem boas famas cingem! 10
 Ora por um, ora por outro, Cáris, floresce-vida, zela amiúde
 com dulcissonante forminge e panfônico apresto de aulos.*

*E agora, sob ambos, com Diágoras desembarquei, a marinha
 Rodes hineando, filha de Afrodite e noiva de Hélio,
 para que o colossal varão, reto na luta, junto ao Alfeu coroado 15
 e junto à Castália, eu louve –
 prêmio de pugilato –, e o pai Damágeto, agradável a Díke,
 ambos a ilha de três cidades, perto do promontório
 da ampla terra da Ásia, habitando com argivos lanceiros.*

Proêmio (1-19) — o símile (1-10)

O elaborado símile de abertura enlaça o mundo do *gámos* ao de *níkē* por meio da celebração da *engýēs*⁶ (“noivado”), centrada no noivo — parente da família (*kâdos ... heón*, 5)⁷ — equiparada à celebração epinícia, centrada no

⁶ Os termos são ἐγγύη ou *engýēsis*. Ver BRASWELL (1976) 221, RUBIN (1980a) 251, TORRES (1991) 68-69, WILLCOCK *ibid.* 111, 115.

⁷ Sigo o texto grego *héon* (“seu”), da edição SNELL-MAEHLER (1987), e FENNEL (1879) 57, GILDERSLEEVE (1885) 25, VERDENIUS (1972) 7, VERDENIUS (1987) 47, BRASWELL *ibid.* 238, LEHNUS (1981) 110-111, TORRES *ibid.* 68, WILLCOCK (*op.cit.*) 44, 114, FOWLER (1992) 264, RACE (1997) 120-121, BRIAND (2014) 94-95. Outros optam pela emenda de BERGK (1866), *néon*

atleta — aquela, promovida pelo sogro ao genro, junto a amigos e família, e esta, pelo poeta a Diágoras, junto à sua família, aos amigos, aos concidadãos e à *pólis*. Na síntese de GENTILI *et alii* (2013) 475, são marcados em ambas as celebrações: “generosità dei donatori (suocero/poeta)”, “preziosità del dono (copa/poesia)”, “effetto del dono sul destinatario” — torna-se “invejável” o noivo (6), e “feliz” o atleta.

Esmiuçemos o jogo de equivalências. Primeiro, a do sogro — decerto presente à cerimônia de *engýē* (1-6)⁸ — e do poeta (*egō*, 9) — presente, ele ou sua voz, à celebração da *níkē*. São eles que atuam para elevar publicamente as figuras em evidência nas respectivas celebrações, noivo e atleta. Depois, a da oferta da taça — *phiálan*⁹, termo primeiro da ode — e do envio da canção. E ainda a do vinho, há pouco vertido em cascata na taça dele cheia “a espumar” — diz a forma participial onomatopaica *kakhlázoisan* (2)¹⁰ —, e do *néktar* (7) vertido, imagem do epinício advindo de dupla origem, das Musas, qual dádiva (*dósin*, 7), e do engenho do poeta (8), qual “doce fruto” (*glykỳn karpòn*, 8) de seu “senso” (*phrenós*, 8). O *phrēn* do poeta “appears to be receptive to the influence of the Muses and produces the intricate beauty of an epinician ode. It is clearly engaged in intellectual and volitional activity as it brings forth the ‘fruit’ of the poem” SULLIVAN (1989) 152. E sua engenhosa canção-néctar, que serve ao atleta, é de esplendor comparável ao da taça que serve o vinho no brinde do sogro ao noivo, feita que é do mais valioso metal e “cúmulo de bens” (3, *koryphàn kteánōn*, 4) — isto é, o auge das “‘possessi’ familiari” GENTILI *et alii* (2013) 476.

Outra equivalência: no verso 1, adjetivada em *aphneiās*, a generosidade da mão (*kheiròs*) que em brinde oferece a taça se rebate na do poeta que roga aos deuses em favor dos vencedores, enviando-lhes seu néctar, o epinício

(“novo”): NISETICH (1980) 112, KIRKWOOD (1982) 97, 100-101, BROWN (1984) 43, LOURENÇO (2006) 120, GENTILI *et alii* (2013) 180, ONELLY e PEÇANHA (2016) 88-89. Noto que *kâdos* significa “aliança”, “aliança nupcial”, “parentela”; “parente” ou “genro” na *Olímpica* 7.

⁸ Assim já no entendimento de escólio (1b), seguido por RUBIN (1980b) 69, WILLCOCK *ibid.* 111, GENTILI *et alii* *ibid.* 475.

⁹ GENTILI *et alii* *ibid.*, loc. cit.: “(...) tazza larga e bassa, usata per le libagioni (cfr. *Pyth.* 4, 193) o, come qui, per bere (...)”.

¹⁰ WILLCOCK *op. cit.* 115, GENTILI *et alii* *ibid.* 476.

(7-10). O entendimento de *aphneiâs* como “pródiga”, que o inclui, mas vai além do sentido mais comum de “opulência material” subentendido como reflexo da taça, realça a generosidade da celebração do genro pelo sogro no brinde¹¹, no vinho abundante (2), e igualmente no honrar da tradição do banquete nupcial (*symposíou*, 5) — garantindo-lhe *kháris* (“graça, alegria, regozijo”, 5) e honrando assim o próprio genro. Essa generosidade revela-se ainda na taça oferecida como presente — diz no verso 3 a forma subjuntiva do verbo *dōreîn*, ligado ao substantivo *dōron* (“dom”) — no brindar primeiro (*propínōn*, 4) ao noivo, e depois aos demais na procissão da casa do sogro à do genro (*oíkonthen oíkade*, 4)¹² —, que incluiu os amigos (*phílōn pareóntōn*, 5-6) aos quais estende o sogro e anfitrião os privilégios da festa. Ignoramos de quem é a “pródiga mão” (1) da qual se toma a taça para o brinde, mas, seja de quem for, e mesmo que não propriamente do sogro, seja quem for o indefinido “alguém” (*tís*, 1), é o pai da noiva que recebe o noivo na *engýē*, travando com ele o acordo nupcial; é ele o responsável pela cerimônia que, executada como é, torna o “jovem noivo” (*neaníai gambrōi*, 4) “invejável” (*dzalōtōn*, 6) pela harmonia de seu *gámos* (“casamento”) — harmonia cantada no verso 6, em *homóphronos eunâs* (“harmônica boda”), mas já fiada nos versos precedentes.

A tal expressão que fecha a 1ª parte do símile (1-6) cabe atentar, pois estabelece a equivalência *gámos-eunâs*¹³. Nomeando o leito de núpcias, *eunâs* nomeia o enlace sexual sem o qual não se consuma a boda que pode, por extensão, nomear; similarmente, a boda é nomeada em *gámos* como extensão do sentido primeiro de união sexual dos noivos. Usado na ode de Píndaro, *eunâs* remete, portanto, à concreta consumação da boda, sem a qual não se valida; projeta-se, porém, em termos antes institucionais do que eróticos, por força do adjetivo *homóphronos* que leva ao ápice a harmonia da cena, ligado que é à *hōmophrosýnē* — na explicação de REDFIELD (1982) 197, “marital happiness”, “the union of hearts and minds”, “enacted between man and

¹¹ Sigo YOUNG (1968) 72, VERDENIUS (1972) 4, (1976) 243. O segundo, corroborando o primeiro, contrapõe-se a BRASWELL op. cit. 233-234 que insiste no sentido apenas de “opulência material”.

¹² Ver GENTILI *et alii* (2013) 476.

¹³ BRASWELL (1976) 240 reconhece a equivalência; sublinha-a GENTILI *et alii* *ibid.* 477.

wife in the marriage bed”¹⁴. Não há ênfase sexual nessa felicidade dos esposos, dado que a *hōmophrosýnē* concerne à mútua compreensão entre os cônjuges¹⁵.

Ora, é objeto de inveja (*dzēlos*) o noivo celebrado em tal *engýē* em que o pai abre mão da filha em prol da aliança com a família do novo parente — filha esta que “simply disappears” id. ibid. 187, ao sair de sua casa como *parthénos*, a virgem não participante do sexo, e inserir-se na do marido, convertendo-se na mulher adulta, na esposa. Essa filha, a noiva jamais nomeada no símile da ode, dele não está de todo ausente, embora não tome parte nas tratativas da *engýē*, nem no banquete nupcial denominado em *simposíou* (5), termo que “invalida la posibilidad de que la novia estuviera presente, y se realza em cambio la presencia de los amigos y parentes” TORRES (1991) 69. No notável retrato da *engýē*, Píndaro alude à noiva por duas vezes: na expressão *oíkonthen oíkade* (4), que, movendo a procissão nupcial da casa do pai dela à do futuro genro, “determina l’intera azione prece-dente, che stabilisce una stretta relazione tra la casa del suocero e quella del futuro sposo, di cui la sposa entrerà a far parte (...)” GENTILI *et alii* (2013) 476; e em *homóphronos eunâs* (6) — aqui, alusão à noiva e a seu papel fundamental na harmonia matrimonial sancionada no leito¹⁶.

À alegria e harmonia da *engýē* imaginada (1-6) se justapõem em equivalência as da celebração em curso, dedicada ao atleta pelo poeta que dela toma parte com seu divino e essencial epinício capaz de lhe conferir

¹⁴ REDFIELD recorda, a propósito, a expressão do verso 6 da ode pindárica. Quanto ao adjetivo *homóphronos*, VERDENIUS (1972) 7 não o lê com essa conotação que lhe é tão própria e, penso, patente na combinação com *eunâs* e no cenário do brinde, pois a entende como meramente convencional. Discorda, contudo, com razão, do sentido de *homóphronos eunâs* segundo BRASWELL ibid. 241-242, para quem expressa a concórdia entre as partes contratantes na *engýē*, sogro e genro; como bem frisa VERDENIUS (1976) 245, em discordância, tal sentido não se sustenta no adjetivo que não concerne à *engýē*, e, sim, à relação entre os noivos — um ponto igualmente encarecido por WILLCOCK (1995) 115 —, desse modo inserindo a imagem da noiva na própria cerimônia. O argumento de que *homóphronos* se relaciona antes aos noivos do que ao contrato nupcial se reforça ainda no referente *eunâs*, que pode ser tomado, e como disse, o era entre os gregos, como o próprio *gámos*.

¹⁵ Ver argumentação de REDFIELD (1982) 197.

¹⁶ Id. ibid. 186.

memória, fama e o favor dos deuses (7-10). Nessa procissão, propiciando-o, o poeta acolhe Diágoras em Rodes, cingindo-o com *phâmai* (10) — “the public evaluation of the victor, which is prompted by the song of the poet” BROWN (1984) 45. *Phâmai* que o tornam *ólbios* (10), adjetivo que demarca a prosperidade, e daí a felicidade, dada aos homens pelos deuses¹⁷. É graças à canção, portanto, que os vencedores obtêm “gloria e celebridade” BERNARDINI (1983) 160, dentre os quais, o *laudandus* da *Olímpica 7*, ainda não nomeado, mas apontado no uso do singular, em vez do plural, na frase que conclui o verso 10 e prepara a reflexão gnômica (11-12). E implicado, ainda anteriormente, na expressão de tom épico *aethlophórois andrásin* (7/8, “varões porta-prêmios”, 8), e na forma participial *nikōntessin* (10) — ligada ao substantivo *níkē* —, que designa os “vitoriosos” propiciados pelo poeta, aos quais envia (*pémpōn*, 8) seu nectário e engenhoso epinício (7-8). Em ambas as construções, o plural é recurso retórico com que Píndaro retarda — aumentando a expectativa da audiência — a singularização de Diágoras.

Como se vê, a 2ª parte do símile explicita o enlace deuses-homens, implícito na 1ª (1-6). De pronto, na adjetivação do epinício como *néktar* (7) dado pelas Musas ao poeta que é seu compositor (7-8) — nessa concepção tradicional, “human activity and divine activity are complementary aspects of one and the same process” VERDENIUS (1972) 8. Depois, nos versos 9-10, ao atrelar o êxito nos Jogos ao favor divino, por meio do indicativo *hiláskomai* (9) que “belongs to the language of religion, referring to the propitiation of a god or hero” BROWN (1984) 44, n. 30 — sentido que imprimo à tradução¹⁸. Palavra

¹⁷ VERDENIUS (1972) 9.

¹⁸ Ver DEFRADES (1974) 37, BERNARDINI (1983) 159-160, n. 6. Esse entendimento, dado em SLATER (1969), é seguido nas traduções que mantêm o sentido ritual e o elo com os deuses: FENNEL (1879) 57, FRACCAROLI (1894) 257, GENTILI (1965) 81, BRESSON (1979) 13, NISSETICH (1980) 112, RUBIN (1980) 241, KIRKWOOD (1982) 101, TORRES (1991) 68, FOWLER (1992) 265, GENTILI *et alii* (2013) 181, BRIAND (2014) 95. Outras traduções optam pela derivação de sentido que enfatiza a alegria e o agrado, dada em escólio que toma *hiláskomai* como *hilaroûs poiō* (ἡλαροῦς ποιῶ, “faço alegres”): GILDERSLEEVE (1885) 185, LEHNUS (1981) 111, BOWRA (1982) 164, RACE (1997) 121, LOURENÇO (2006) 120, ONELLY e PEÇANHA (2016) 89. BROWN (1984) 44, n. 30, observa, contudo, que tal sentido “is unparalleled and, as Wilamowitz, em *Pindaros* (Berlin 1922) 363, note 3, points out, is probably no more than a guess”.

altamente significativa, *hiláskomai* denota, na esfera do sagrado, a ação por meio da qual, sacrificando ao deus, o mortal “offerente placava e rendeva benigna la divinità” GENTILI (1965) 81; e no símile da ode, aproxima o poeta de figuras intermediárias entre deuses e homens, como o sacerdote e o profeta, elevando-o tanto quanto à *níkē* respaldada no favor divino.

Claro está que Píndaro constrói seus versos sob os alicerces firmes de mais uma ideia tradicional, de que o feito extraordinário do mortal não é alcançável sem o apoio dos deuses, inclusive o atlético, que, por isso mesmo, nos epínícios se faz “sintesi di capacità personali e favore divino” GENTILI *et alii* (2013) xxiv. Ao articular deuses-homens no mundo de *níkē*, o indicativo *hiláskomai* (“peço o favor dos deuses”), sozinho no verso 9 a nomear a ação principal da 2ª parte do símile, equipara-se ao subjuntivo *dōrēsetai* (“quando ... oferece”, 1-3), sozinho no 3 a nomear a ação principal da 1ª — ambas as formas verbais metricamente idênticas¹⁹ e vinculadas a formas participiais de ações subordinadas (*propínōn*, “primeiro brindando”, 4; *pémpōn*, “enviando”, 8). Mas a equiparação gira em chaves distintas: se a cena do brinde ao noivo na *engýē* promovida pelo sogro é hipotética (1-6) — na combinação do subjuntivo (3) à sequência *hōs ei* (“Como quando”, 1)²⁰ —, não o é a da propiciação do vitorioso pela canção do poeta (7-10), estreitamente conexa ao presente da sua *performance* (13). Ambas as cenas, não obstante, se sobrepõem nas imagens e na compartilhada qualidade solene, suntuosa, generosa e ritualística²¹, que se depreende tanto da oferta em brinde por meio da taça na *engýē* — taça *pánkhryson* (“toda áurea”, 4), de beleza e valor máximos²² —, quanto do propiciar do atleta pelo poeta na canção²³. E ambas essas ações, em seus respectivos contextos, formam elos em tríades estendidas ao futuro, argumenta RUBIN (1980) 249-251:

¹⁹ (— — —). O metro da ode é o datílico-epitritico, bastante regular VERDENIUS (1987) 40.

²⁰ Sigo VERDENIUS (1972) 5, (1987) 44, que discorda que seja futuro, dada essa expressão.

²¹ É indiscutível, na cerimônia da boda, o aspecto ritualístico de suas etapas, tal qual a do brinde na *engýē*. Ver YOUNG (1968) 73, n. 4, DEFRADAS (1974) 36-37, BERNARDINI (1983) 159-160, BROWN (1984) 43.

²² BRESSON (1979) 105: “La matière dont elle est faite contribue à donner à la coupe une merveilleuse beauté, qui, ajoutée à la valeur intrinsèque de l’or, fait de la phiale une pièce d’une valeur exceptionnelle”.

²³ Ver RUBIN (1980) 249.

sogro-genro-deidade (1-6), com o último elemento implícito à bem conhecida tradição de libar a Dioniso, no simpósio, antes de brindar e/ou consumir o vinho, equivalendo a poeta-atleta-deidade (7-10²⁴) — com o último elemento explicitado na imagem nectárea da canção dada pelas Musas ao poeta e em *hiláskomai* (9), que confere à natureza do elo poeta-vitorioso uma qualidade religiosa, ou quase isso.

Transição gnômica (11-12): mundo dos homens, mundo dos deuses

Embalada por essa atmosfera, *Kháris*, a deusa Graça, retoma no verso 11, em dimensão deificada, o conceito de *kháris* associado ao banquete nupcial (*symposíou*, 5), objeto da forma participial *timásais* (5), que repousa sobre o conceito de *timē*, a honra firmada na arena do olhar público. Na 1ª parte (1-6) do símile, na *engýē*, tal forma verbal denota o respeito às tradições do banquete na boda, com as quais se engendra sua *kháris*²⁵, de maneira que a oferta do brinde se converte em prova de estima do sogro ao genro. Recordo, a propósito, outro brinde nupcial, em fragmento de Safo, o 141²⁶, oferecido por Hermes e preparado no largo vaso simposial (*krátēr*) — talvez no contexto das bodas de Tétis e Peleu, no banquete em que Zeus firma as tratativas com o mortal:

κῆ δ' ἀμβροσίας μὲν
κράτηρ ἐκέκρατ'
Ἑρμῆϊ δ' ἔλῳν ὄλπιν θέοισ' εἰνοχόησε.
κῆνοι δ' ἄρα πάντες
καρχάσι' ἦχον 5
κάλειβον ἀράσαντο δὲ πᾶμπαν ἔσλα τῷ γάμβρῳι
... e depois que cratera
de ambrosia foi misturada, aos deuses
Hermes, tomando o jarro, vinhovertu-a.
E todos eles então
cálices sustinham, 5
e libavam, e pediam todas as fortunas ao noivo

²⁴ Essa tríade volta a ser explicitada nos versos 87-95, na prece do poeta a Zeus, em favor de Diágoras.

²⁵ Ver GENTILI *et alii* (2013) 476.

²⁶ Edição para Safo é sempre a VOIGT (1971). Tradução RAGUSA (2011) 124-125, com alterações.

Na *Olímpica* 7, tal qual o honrara, o estimara, o elevara a oferta generosa da taça em brinde, na boda, pelo sogro, com o testemunho de amigos e familiares, assim é Diágoras honrado, estimado, elevado pelo poeta, na propiciação promovida pela canção entoada na procissão à qual é enviada (7-10) — canção-néctar vertida com generosidade, “fruto” (8) da mente do poeta e “dom das Musas” (7). E plena, porque tocada por Cárís (11-12) que, em Píndaro, amiúde se articula a certa visão da poesia como imbuída de beleza, prazer e charme, mas elaborada pela habilidade ou *sophía* do poeta²⁷.

Pois bem. Nos versos 11-12, na *gnōmē* (“máxima, reflexão ético-moral”) de transição do símile ao *hic et nunc* da canção, é forçoso concluir que *Kháris* “zela” (*epopteúei*, 11) por Diágoras — o vencedor ainda não nomeado, mas singularizado em *ho ... ólbios* (10), como argumentei. E só o faz porque excepcional é o feito do atleta, “perhaps the most famous boxer of the ancient world” WILLCOCK (1995) 110²⁸, que se soma a múltiplas vitórias (5ª triade, 76-95) que o tornam um *periodoníkēs*, por perfazer com sucesso o *períodos* (“circuito”) dos quatro grandes Jogos²⁹. Daí o zelo da deidade — e, adiante (87-95), a prece do poeta a Zeus, pelo continuado favor ao atleta —, por Diágoras, e o próprio epinício que o cinge de fama, imortalizando-o.

Eis, afinal, o maior benefício que, tingido de cores rituais³⁰, ao atleta oferece o poeta do epinício que de *níkē* é a “più potente cassa di risonanza” GENTILI *et alii* (2013) xxiv, e que, vertido na *performance* pública, configura-se ao vitorioso qual “culminación de las aspiraciones” GONZÁLEZ (2003) 146, como para o noivo se configura a taça (4). Se a taça em brinde honra a tradição nupcial que confere *kháris*, graça, à *engýē*, e harmonia à boda, o epinício, porque é capaz de atrair a benevolência divina, torna feliz (*ólbios*, 10), por lhe dar renome (*phâmai*, 10) e memória, o atleta vitorioso. Essa imagem da canção

²⁷ Ver WILLCOCK (1995) 18.

²⁸ O helenista recorda o testemunho dos escólios e de autores tardios, como Cícero, nas *Discussões tuscultas* (1, 111), Plutarco, na *Vida de Péllops* (34), Pausânias, na *Descrição da Grécia* (6, 7, 3).

²⁹ Jogos Olímpicos (Olímpia, santuário de Zeus); Píticos (Delfos, santuário de Apolo); Nemeicos (Nemeia, santuário de Zeus); Ístmicos (Corinto, santuário de Posêidon). Ver GENTILI *et alii* (2013) 167.

³⁰ Sobretudo pelo uso da forma verbal *hiláskomai* no verso 9 — ver *id.*, *ibid.*, 478.

se rebate no epíteto de Cárís: *dzôthálmios* (“floresce-vida”, 11). Esse *hápax* reflete o papel das Cárítes, que animam e protegem a vida de jovens plantas e, por extensão, de jovens homens³¹. Mas não está garantido a todos o zelo frequente (*thamá*³², 12) pelo vicejar da vida; similarmente, o epinício prazeroso e belo, entoadado na *performance* prenunciada — referida no verso 13 — sob a intensa sonoridade de instrumentos que são dons de Cárís (11-12). Antes, são concedidos alternadamente (*állote d’állon*, 11), diz a ideia tradicional que assinala a vicissitude intrínseca à vida humana e, por isso mesmo, sublinha “the precious nature of victory” VERDENIUS (1972) 9. No presente, a Diágoras tanto quanto ao poeta que celebra sua *aristeía* (“excelência”), e, assim, atua, ele próprio, como *dzôthálmios* que perpetua a vitória do atleta³³. “The meaning is that poetry keeps the memory of an achievement, and consequently the achievement itself, alive” id. *ibid.*, loc. cit.

A ideia da imortalização pela voz do poeta se embasa na arraigada tradição que desde a *Ilíada* (6, 357-358) afirma “the immortalising power of poetry” WILLCOCK (1995) 17, e é o primeiro elemento notável da 2ª parte do símile (7-10), evocado na imagem da canção como néctar, a bebida dos deuses³⁴, proveniente das Musas, tanto quanto é obra da mente do poeta (7-8). A celebração da vitória e do vitorioso no epinício, prometem seus poetas com frequência, confere imortalidade pela “fame which transcends both time and place” CAIRNS (2010) 28: “Greek poets in general are marked by a strong conviction in the transcendence of their work; epinician poets incorporate this conviction within the undertakings which they make to their patrons” id. *ibid.*, loc. cit.. E exibem a consciência plena do valor e da importância de sua tarefa, encarecendo-os nas composições³⁵.

³¹ Ver GENTILI *et alii*, op. cit., para o epíteto. Ver esse papel das deusas, com discussão de bibliografia, em RAGUSA (2010) 325-342, a propósito do Fr. 288 (Davies) de Íbico, em que protegem um belo efebo hineado, Euríalo, junto às nutrizes Afrodite e Peitó (Persuasão).

³² O advérbio (“amiúde”, 11) se combina à forma verbal *epopteúei* (11, “zela”), “per indicar ela ripetizione dell’azione del canto” GENTILI *et alii* *ibid.* 478.

³³ Ver YOUNG (1968) 101.

³⁴ Id. *ibid.* 73, VERDENIUS (1972) 4, que fazem essa anotação, mas com leituras distintas.

³⁵ Ver BERNARDINI (1983) 159.

O poeta — sua voz — desembarca com Diágoras em Rodes (13-19)

Com o lembrete gnômico — que reverbera ao fim da ode (94-95) —, adentramos o presente da *performance* (*kaí nûn*, “E agora”) no verso 13, com a nomeação de Diágoras junto a quem desembarca, sob o som da canção em curso e de seu preciso e rico acompanhamento musical (11-12), o poeta, na celebração à qual a ode foi comissionada. Sua finalidade é declarada, como em geral o é no epinício³⁶: hinear — na forma participial *hymnéōn* (15) — a pátria do atleta, a fim de (*óphra*, 15) elogiar — no futuro *ainésō* (16) da canção que se inicia — o impressionante *boxer* e sua linhagem, na figura do pai Damágeto (13-19). Estamos, pois, na atualidade da *performance* do epinício que amarra poeta e atleta na expressão *syn Diagórai katéban* (“com Diágoras desembarquei”), que reporta no passado a ação — no passado em que foi composta a canção ora cantada³⁷. O desembarque pode ser literal ou, mais provavelmente, metafórico — Diágoras moveu o poeta a compor e o move a cantar sua vitória³⁸. Seja como for, há que perceber como, identificando-se ao coro³⁹, Píndaro faz navegar sua voz, agora e a cada novo envio. O motivo da viagem⁴⁰ — instaurado ainda no símile, pelo eloquente verbo *pémpein* (8), indicativo de mélica epinícia comissionada — é, acima de tudo, artifício que, sobrepondo passado da composição e presente da *performance*, dá ao poeta liberdade para trabalhar os temas segundo suas conveniências⁴¹.

Ao cantar sua chegada a Rodes como o desembarcar da nau (13) com Diágoras, Píndaro lança voz poderosa o suficiente para presentificar-se como que fisicamente na celebração, esteja ali ou não. E nessa conflagração passado-presente, não pode senão hinear o atleta por meio do hinear-louvar

³⁶ Ver YOUNG op. cit., loc. cit..

³⁷ SLATER (1969b) 88 frisa ser constante a sobreposição de tempos em Píndaro, nesse mesmo contexto.

³⁸ Ver GENTILI *et alii* (2013) 479.

³⁹ Para VERDENIUS (1972) 11, como para GENTILI *et alii* *ibid.*, loc. cit., a *performance* da ode teria sido coral, como mais habitualmente seria o caso no epinício. Ver CAIRNS (2010) 37.

⁴⁰ O “The topos of sending is a species of topos of arrival, and both are regular epinician features (...)”, declara CAIRNS *ibid.* 218; todavia, “we do not know for sure whether on any given occasion the sending of the poem or the arrival of the poetic ego is literal or merely a poetic fiction” *id. ibid.* 219.

⁴¹ Ver SCHMIDT (1987) 21-22.

de sua linhagem (17-19) e de sua terra, a ilha de Rodes “marinha” (*pontían*, 13)⁴², filha de Afrodite, deusa marcadamente insular⁴³, e “noiva” (*nýmphan*, 14) do deus Hélios, qualificação que traz de volta o ambiente do *gámos*, que abre a *Olímpica* 7. Rodes, a Ninfa, em geral filha da ninfa Anfitrite e de Posêidon, surge ligada a Afrodite por conta da dimensão nupcial re-instaurada em *nýmphē*, em genealogia sem respaldo na tradição mítico-cultural, que bem pode ser pindárica⁴⁴, mas que realça na noiva Rodes a beleza que ativa *éros*⁴⁵. Isso porque a deusa é a máxima projeção da beleza, e *éros*, seu poder essencial; com eles, Afrodite “patronne l’union sexuelle harmonieuse des jeunes gens” PIRENNE-DELFORGE (1994) 421, ela própria tendo por epíteto cultural *Nýmphē*, a Noiva⁴⁶. Tal beleza faz de Rodes, portanto, desejável noiva (14) de Hélios, o solar noivo divino⁴⁷ que maximiza a imagem do “jovem noivo” mortal (4).

Assim é que o poeta cumpre a finalidade que afirma para seu canto: o elogio do portentoso Diágoras, de empenho inabalável no *agôn*, diz o verso 15 com os adjetivos *eutymákhan*, que equipara o mundo do esporte ao de *mákhē* (guerra), em típica heroicização do atleta, e *pelōrion*, que, vinculado a *pélōr* (“prodígio, monstro”), nele marca o físico colossal, ecoando a tradição

⁴² O mar é em grego designado, por exemplo, *póntos*, termo a que se liga o adjetivo que, portanto, projeta a realidade física da ilha.

⁴³ PIRENNE-DELFORGE (1994) 368-369 ressalta esse fato a partir do que é o mais importante culto grego de Afrodite, o de Chipre, ao qual se liga o outro nome mais usado da deusa, além do seu próprio: Cípris. Este, como ainda outro, Citereia, ligando-a à ilha de Citera, são recorrentes desde as epopeias homéricas. Ver discussão, com bibliografia referida, em RAGUSA (2005) 103-127.

⁴⁴ Para a tardia genealogia, ver VERDENIUS (1972) 11, GENTILI *et alii* (2013) 479, que lembram outras igualmente tardias. A sugestão de que a atribuição da maternidade a Afrodite é criação pindárica foi feita por Ulrich von Wilamowitz (1922), nota WILLCOCK (1995) 117.

⁴⁵ Ver VERDENIUS *ibid.*, loc. cit..

⁴⁶ Para mais sobre Afrodite e o sexo no casamento, ver PIRENNE-DELFORGE *op. cit.* 421-426.

⁴⁷ No *Peã* 6 (124-140), Píndaro tece narrativa de mesmo tipo para a fundação de Egina, ilha e Ninfa que com Zeus se enlaça, como comentei na tradução da canção em RAGUSA (2013) 270-277. Note-se, na *Olímpica* 7, que Hélios, noivo de Rodes, será deus tutelar da ilha no terceiro mito (54-71) — ver GENTILI *et alii* (*op. cit.*) 171-172.

épico-homérica de uso, que o confere a deuses, heróis e seres como o ciclope Polifemo (*Od.* 9, 187). Somam-se à massiva projeção de seu corpo e à sua tempera as prévias vitórias de Diágoras, já antes aludidas (7-10), como de novo nos versos 15-17, com sua coroação (*stephanōsámenon*, 15) nos santuários de Zeus e Apolo, dos Jogos Olímpicos e dos Píticos, nas geografias respectivas do rio Alfeu e da fonte Castália. E ainda sua nobreza aristocrática, a emanar de Damágeto, o pai, caracterizado pela afinidade com a Justiça (*Díkē*, 17) na qual pode ter sido atuante⁴⁸. Deles a linhagem é argiva (19), de colonizadores que vieram a habitar a ilha *trípolin* Rodas (18) — das “três cidades” (Camiro, Iálisso, Lindo, 73-74) —, próxima à Ásia (18-19), a partir de Tlepólemo, o *oikistēr* (30) — o “fundador” (27).

Assim encerra-se o proêmio no qual

il poeta há già assolto in parte il compito affidatogli; há ricordato la potenza fisica del vincitore, le sue corone, la specialità sportiva, il padre e l'origine della stirpe. E soprattutto há vantato il proprio ruolo e, dunque, la scelta del comitente che si è procurato in tal modo la certeza di una buona fama.

BERNARDINI (1983) 162.

A mélica coral grega, especialmente a tardo-arcaica em alguns de seus gêneros (encômio, peã, epinício), seria esvaziada de sentido e de finalidade “senza um pubblico che si sentisse una comunità e reagisse comme comunità dell'intera polis” GENTILI (1965) 77. E seus poetas disso tinham plena consciência, como mostra a estratégica abertura da *Olímpica* 7, na qual, ao inserir-se na *performance*, o poeta firma com Diágoras estreita proximidade, entre-meando em nó eloquente as dimensões individual, familiar e da cidade. Nesse sentido, reitero nos versos 13-16 a força das imagens do desembarcar “com” (*sýn*, 13) o vencedor, do celebrativo cantar — o cantar hínico —, do louvar — essência do epinício —, sendo esses três verbos (*katabaínein*, *hymneîn*, *aineîn*) cruciais à qualificação da relação do poeta com o atleta, sua terra e sua gente. E da harmonia da celebração atlética, que se sobrepõe à da hipotética celebração da *engýē* (1-6), em elo *gámos-níkē*. Ambas as celebrações elevam suas respectivas peças centrais — noivo e atleta — e enlevam seus participantes, sendo a atlética tornada pelo poeta sua também — tão sua

⁴⁸ Ver BERNARDINI (1983) 161 n. 10, WILLCOCK (1995) 117.

quanto de todos os honrados pela *nikē* olímpica de Diágoras, para a qual oferece justa recompensa (*ápoína*, 16, “prêmio”, 17): o epinício que a imortaliza, continuamente revivendo-a e sancionando-a, como faz o brinde ao noivo na *engýē* — brinde que, pode-se completar, sanciona a própria harmoniosa boda que faz “invejável” (6) o noivo.

O fecho do proêmio traz à tona uma última inescapável ressonância: noivo e atleta, “jovem noivo” (4) e portentoso Diágoras (15) — jovem, seguramente. A propósito, observe-se que, “in his idealized form, the bridegroom was notable for his virility, which combines the notions of physical prowess and potency, and that marriage conferred ὄλβος [*ólbos*] on the groom in much the same way as victory did upon the victor” BROWN (1984) 45⁴⁹. Isso na tradição arcaica da canção de casamento, o *epithalámion*, espécie mélica à qual talvez pertença o citado Fr. 141 de Safo, poeta que nos lega um *corpus* modesto e único de cerca de catorze pequenos epitalâmios que foram, posteriormente, “a source of inspiration for writers on weddings, like Himerius and Menander Rhetor, and served as models for the wedding-poems of Catullus (61 and 62)” id. id., loc. cit.. Nesse *corpus*, os noivos são diversamente desenhados, não se restringindo à idealização descrita e evidenciada no conhecido Fr. 111, que louva de modo superlativo talvez jocoso a virilidade e a força do noivo cantado qual Ares⁵⁰, decerto ao adentrar o tálamo em que Himeneu favorece a consumação da boda no sexo entre os noivos⁵¹:

Ἵψοι δὴ τὸ μέλαθρον,
ὑμῖναον,
ἀέρρετε τέκτονες ἄνδρες·
ὑμῖναον
γάμβρος ἡ(εἰς)έρχεται ἴσος Ἄρενι†, 5
< ὑμῖναον,>
ἄνδρος μεγάλῳ πόλῳ μέζων.
< ὑμῖναον.>

⁴⁹ LYGHOUNIS (1991) 170-171 ressalta que no elogio se realçam “vigore fisico, valore in guerra, nobilità di natali, potere e ricchezza” ibid. 171.

⁵⁰ Ver ZELLNER (2006) 294 que o comenta no contexto dos recorrentes superlativos da dicção sáfica.

⁵¹ Tradução RAGUSA (2011) 121, (2013) 126-127, com alterações.

Ao alto o teto –
 Himeneu! –
 levantai, vós, carpinteiros! –
 Himeneu! –
 o noivo chega, igual a Ares – 5
 Himeneu! –
 muito maior do que um grande varão –
 Himeneu!

Diferentemente, a imagem do noivo noutro epitalâmio, Fr. 115, que enfatiza sua juventude, tal qual a ode de Píndaro, que o adjectiva como “jovem” (*neaníai*, 4)⁵²:

Τίω σ', ὦ φίλε γάμβρε, καλῶς εἰκάσδω;
 ὄρπακι βραδίνω σε μάλιστ' εἰκάσδω
 A que, ó caro noivo, belamente te comparo?
 A um ramo esguio sobretudo te comparo ...

O “caro noivo” (*phíle gámbre*, 1) invocado se desenha em comparação que visa realçar sua beleza, como mostra o advérbio (*kalōs*, 1), de modo a torná-lo atraente aos olhos da noiva, incrementando o ambiente festivo da boda, harmonioso e erotizado, para estimular o enlace sexual dos noivos e, com ele, a consumação. O noivo *ōrpaki bradínōi* (“ramo esguio”) se forja com o motivo da tradição de comparar a pessoa jovem a elementos do universo vegetal, notadamente flores, plantas e frutas⁵³, com função de elogio — uma técnica conhecida como *eikasía*, indicada na repetição da forma verbal *eikásdō*. Tal motivo o projeta como vigoroso e jovem, de evidente flexibilidade, como o qualifica o adjectivo⁵⁴.

Quão jovem seria o noivo-ramo do Fr. 115 de Safo, ou o noivo dito *neaníai* (4) na *Olímpica* 7 de Píndaro? Nada fácil é responder a essa pergunta. Considerando ocorrências do adjectivo usado pelo poeta, *neaníēs*, BROWN (1984) 47 sugere que demarcava uma faixa etária entre 20-30 anos, adequada ao noivo, ao atleta e mesmo a um herói como Aquiles que, segundo um testemunho tardio, foi cantado num epitalâmio de Safo. Himério (*Oração* 9, 15),

⁵² Tradução RAGUSA (2011) 122, com alterações.

⁵³ Comenta HAGUE (1983) 135: “The most frequent object of comparison aside from gods and heroes is plants”. Ver ainda WHEELER (1930) 213, PETROPOULOS (2003) 61-62, SWIFT (2010) 245.

⁵⁴ Ver BROWN (1984) 46 n. 38, WILSON (1996) 146.

retórico do quarto século d.C., no contexto da citação de outro epitalâmio da poeta (Fr. 105a), fala de um noivo bem jovem, que, “entre seus pares, acabou de ganhar sua primeira barba” (ὕπηνήτης ἔτι πρωῒτερον τῆς ἡλικίας) — um dos mais típicos sinais da passagem da condição de efebo ou adolescente a homem adulto. E afirma que Safo teria “assemelhado o noivo a Aquiles e colocado o jovem rapaz [*neanískon*] como par do herói em seus feitos” (τὸν νυμφίον τε Ἀχιλλεῖ παρομοιωῖσαι καὶ εἰς ταὐτὸν ἀγαγεῖν τῷ ἥρωι νεανίσκον ταῖς πράξεσι, *Or.* 9, 16). O ponto de comparação não incide sobre a beleza de Aquiles — que sem dúvida belo era —, mas sobre a *práxis* ou a ação, os “feitos” (*práxesi*) do herói.

Fica, pois, sugerido que, a crermos em Himério, Safo teceu uma comparação entre o noivo *neanískon* (“jovem, juvenzinho”) e Aquiles em termos de virilidade: “in epic Achilles stands as the paradigm of youthful prowess” BROWN *ibid.* 46. Se levarmos em conta a força desse tema na tradição epitalâmica — vista no Fr. 111 —, bem como a afirmação de Himério sobre o epitalâmio perdido, e retornarmos aos noivos sáfico e pindárico do Fr. 115 e da *Olímpica* 7, respectivamente, é possível argumentar que na ênfase da juventude subjaza a alusão à virilidade. Mas esta seria distintamente traduzida nesses casos: no Fr. 115 de Safo, destinado à cerimônia de casamento, em termos específicos de potência sexual do noivo, não necessariamente com uso de humor jocoso que parece presente no Fr. 111. Já no caso do epinício de Píndaro, se traduz em destreza, coragem, proeza físicas, qualidades de relevo no mundo do *gámos* e cruciais no de *níkē*, e assim realçadas em Diágoras, “colossal varão, reto na luta” (15), o atleta comparado ao “jovem noivo” (4)⁵⁵.

Pode-se afirmar, então, que o tratamento do elemento sexual na *Olímpica* 7 prima pela descrição que, creio, não vai além da possível alusão subjacente à juventude do noivo e, ainda, da alusão igualmente subjacente em *eunâs* (6), termo que encerra a cena hipotética das tratativas do acordo nupcial (*engýē*) entre pai da noiva e futuro marido, da qual não participa a noiva que, não obstante, é essencial ao *gámos*. A alusão parece dizer: “(...) the marriage will make the groom immortal through children: in antiquity a good marriage meant good children. Although Pindar does not state this explicitly,

⁵⁵ Ver BROWN *ibid.* 48-49.

the occasion of the ἐγγύη is enough to suggest it" BROWN *ibid.* 40-41. A boda envolve o sexo, pois se consuma no leito, mas, devo reafirmar, a *engýē* da ode não o privilegia. Antes, reduz a carga erótica ao não mencionar a noiva e ao atribuir a *eunâs* o adjetivo *homóphronos* (6) que o leva de seu sentido básico de "leito" ao ampliado de "boda".

Não se nega aqui a dimensão sexual inerente ao mundo do *gámos*, mas se argumenta, com base nos elementos arrolados, que, na ode pindárica, tal dimensão está em segundo plano, em prol do privilégio à ideia da harmonia, que melhor se concilia às demandas da celebração do atleta e às estratégias do poeta para cumpri-las. Harmonia que indica ao noivo o *gámos* futuro que o torna "invejável" (*dzalōtōn*, 6), por tudo que se anuncia na *engýē* — logo, harmonia que se coloca no horizonte das potencialidades do "jovem noivo" (*neaníai gambrōi*, 4). Diferentemente para o atleta, que desfruta da harmonia no presente de sua celebração em progresso, na qual o epinício que lhe é oferecido hinea suas potencialidades concretizadas no êxito atlético, conferindo-lhe dois grandes benefícios, ao propiciá-lo junto aos deuses (9), para que deles obtenha sempre o favor divino, e ao cingi-lo com boa fama que o torna *ólbios*, "feliz" (10).

A propósito dessa qualidade, voltemos aos epitalâmios sáficos, para concluir — precisamente ao Fr. 112 que, na síntese de FERRARI (2010) 127, é o único caso seguro do motivo do *makarismós* ("felicitações") aos noivos, provavelmente "related to the final phase of the ritual in front of the nuptial chamber, that is, immediately before the final farewell". Numa de suas fontes, Corício de Gaza (*Epitalâmios para Zacarias*, 19) é citado, como adorno da *nýmphē*, a noiva que, segundo esse sofista do sexto século d.C., é elogiada do verso 3 em diante⁵⁶:

⁵⁶ Traduzido e estudado em RAGUSA (2005) 368-371; (2011) 81-82. FERRARI (2010) 127 propõe uma edição distinta daquela que cito com base em VOIGT 1971: no lugar do texto sequencial, o fragmento seria considerado como "remnants of a poem in which the chorus addresses the bridegroom first and the bride second (or alternatively, a semichorus of maidens addresses the groom first and a semichorus of young boys the bride second), with a change of direction in address between ll. 2 and 3". O entendimento de que os versos 3-5 se endereçam à noiva segue, como disse, a indicação de Corício.

Ὀλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν δὴ γάμος ὥς ἄραο
 ἐκτετέλεστ', ἔχης δὲ πάρθενον, ἄν ἄραο.
 σοὶ χάριεν μὲν εἶδος, ὄππατα <δ' ...>
 μέλλιχ', ἔρος δ' ἐπ' ἰμέρτῳ κέχνται προσώπῳ
 <.....> τετίμακ' ἔξοχά σ' Ἀφροδίτα 5

Ó feliz noivo, tua boda, como pediste,
 se cumpriu, e tens a virgem que pediste.
 Tua forma é graciosa, <e ...> olhos de
 mel, e amor se derrama na desejável face
 (...) honra-te em especial Afrodite ... 5

Ólbie gámbre é a invocação do verso 1, a celebrar o favor que ao noivo concedeu Afrodite, tendo feito cumprir-se para si, diz a forma de mais-que-perfeito *ektetélesto* (2), o *gámos* (1) exatamente “como” (*ōs*) o noivo lhe pediu em prece, indica o imperfeito *árao* — entenda-se, a boda realizada segundo as melhores tradições. E, mais, tendo lhe concedido a *parthénos* (“virgem”, 2) que igualmente lhe pediu em prece, expressa o repetido *árao* ao fim do verso 2. *Parthénos* de graciosa figura (*kharién* ... *eídos*, 3), de olhos talvez doces como o mel (3-4), de face “desejável” em que o próprio *éros* — o desejo sexual — se verte, “se derrama” (*kékhytai*), canta o verso 4⁵⁷. Ora, tais boda e noiva, concedidas tão em conformidade com as expectativas do noivo, provam que Afrodite, a deusa do sexo e da beleza, essenciais quando a boda se acorda, se celebra e se consoma no leito, honra-o “em especial” — *tetímake éxokha* (5), na combinação do advérbio de proeminência à forma verbal de perfeito. Essa forma, repare-se, é do mesmo verbo *timân* usado no particípio na ode de Píndaro (5), para expressar quão de acordo com a tradição se dá a *engýē* cuja *kháris* e cujo noivo são assim honrados, demonstrando quão relevante é a questão da honra (*timē*) no contexto nupcial. Selada está a dimensão divina da boda no favorecimento divino aos noivos — ao noivo, sobretudo, indubitavelmente “feliz”, *ólbios*, como diz o verso 1 do fragmento de Safo, usando o adjetivo que Píndaro dá ao atleta exitoso, favorecido pelos deuses, em sua ode (10).

Há, portanto, na sobreposição das imagens do noivo e do atleta no proêmio da *Olímpica* 7, de Píndaro, e de suas respectivas celebrações, resso-

⁵⁷ Trata-se de motivo erótico: *Iliada* (14, 315-316); *Teogonia* (910); Álcman (Fr. 59a Davies); Eurípides, *Hipólito* (525-526). Discuti essas passagens, a propósito desse motivo, em RAGUSA (2010) 470-471; ver ainda VOX (1992) 375-376.

nâncias da tradição do epitalâmio que reverberam ainda na ideia da prosperidade sancionada pelos deuses (*ólbios*). “The ceremony of presenting the song resembles a wedding, in which a young man passes, with honours and acclamations, into a new life, and such is envisaged for the victor in the renown which the song gives him” BOWRA (1964) 25. *Ólbios* — “feliz” é o jovem atleta afamado pelo epinício pindárico que canta sua *níkē*, tal qual o jovem noivo o será pela “harmônica boda” (6). O paralelo não apenas se sustenta, mas, bem mais do que isso, “the bridegroom, the image chosen to illuminate the victor, embodies perfectly the characteristics of the victorious athlete” BROWN (1984) 50.

Bibliografia

- BERNARDINI, P. A. (1983), “L’Olimpica Settima”: *Mito e Attualità nelle Ode di Pindaro*. Roma, Ateneo, 155-192.
- BERNARDINI, P. A. (1991), “L’inno agli dei nella lirica corale greca e la sua destinazione sacrale”: *AION (filol)* 13 (1991) 85-94.
- BERGK, T. (ed.) (1866), *Poetae Lyrici Graeci – I: Pindari Carmina Continens*. Leipzig, Teubner.
- BOWRA, C. M. (1964), *Pindar*. Oxford, University Press.
- BOWRA, C. M. (trad.) (1982), *Pindar*. London, Penguin.
- BRASWELL, B. K. (1976), “Notes on the prooemium to Pindar’s Seventh Olympian ode”: *Mnemosyne* 29 (1976) 233-242.
- BRESSON, A. (1979), *Mythe et Contradiction. Analyse de la VII^e Olympique de Pindare*. Paris, Belles Lettres.
- BRIAND, M. (trad., coment.) (2014), *Pindare. Olympiques*. Paris, Belles Lettres.
- BROWN, C. (1984), “The bridegroom and the athlete”: D. E. GERBER (ed.) (1984), *Greek poetry and philosophy*. Chico, Scholars Press, 33-36.
- CAIRNS, D. L. (introd., ed., coment.); HOWIE, J. G. (trad.) (2010), *Bacchylides. Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13)*. Cambridge, Francis Cairns.
- DAVIES, M. (1988), “Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book”: *CQ* 38 (1988) 52-64.

- DAVIES, M. (ed.) (1991). *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta – I*. Oxford, Clarendon.
- DEFRADAS, J. (1974), “ΔΙΟΠΘΩΣΑΙ ΛΟΓΟΝ: la Septième Olympique”: J. L. HELLER e J. K. NEWMAN (eds.) (1974), *Serta Turyniana*. Chicago, University of Illinois Press, 34-50.
- FENNELL, C. A. M. (ed., coment.) (1879), *Pindar: the Olympian and the Pythian Odes*. Cambridge, University Press.
- FERRARI, F. (2010), *Sappho's Gift: the Poet and her Community*. Transl. B. ACOSTA-HUGHES and L. PRAUSCELLO. Ann Arbor, Michigan Classical Press.
- FOWLER, B. H. (trad.) (1992), *Archaic Greek Poetry*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- FRACCAROLI, G. (1894), *Le Odi di Pindaro*. Verona, G. Franchini.
- GENTILI, B. (1965), “Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca”: *StudUrb (B)* 39 (1965) 70-88.
- GENTILI, B. *et alii* (introd., trad., coment.) (2013), *Pindaro*. Roma, Mondadori / Fond. Lorenzo Valla.
- GILDERSLEEVE, B. L. (introd., coment.) (1885), *Pindar: Olympian and Pythean Odes*. London, MacMillan.
- GONZÁLEZ, C. R. (2003), “Imágenes del quehacer poético en los poemas de Píndaro y Baquílides”: *CFC (G)* 13 (2003) 115-163.
- HAGUE, R. H. (1983), “Ancient Greek wedding songs”: *Journal of Folklore Research* 20 (1983) 131-143.
- KIRKWOOD, G. M. (ed., introd., coment.) (1982), *Selections from Pindar*. Chico, Scholars Press.
- LEHNUS, L. (trad., coment.) (1981). *Pindaro. Olimpiche*. Milano, Garzanti.
- LOURENÇO, F. (trad.) (2006), *Poesia Grega de Alcman a Teócrito*. Lisboa, Cotovia.
- LYGHOUNIS, M. G. (1991), “Elementi tradizionali nella poesia nuziale greca”: *MD* 27 (1991) 159-198.
- NISETICH, F. J. (1980), *Pindar's Victory Songs*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- ONELLEY, G. B.; PEÇANHA, S. (trad., introd., notas) (2016), *As Odes Olímpicas de Píndaro*. Rio de Janeiro, 7 Letras.
- PETROPOULOS, J. C. B. (2003), *Eroticism in Ancient and Medieval Greek Poetry*. London, Duckworth.
- PIRENNE-DELFORGE, V. (1994), *L'Aphrodite Grecque*. Athènes, Liège: CIERGA.
- RACE, W. H. (ed., trad.) (1997), *Pindar – I*. Cambridge: Harvard University Press.

- RAGUSA, G. (2005), *Fragmentos de uma Deusa: a Representação de Afrodite na Lírica de Safo*. Campinas, Editora da Unicamp. (Apoio: Fapesp)
- RAGUSA, G. (2010), *Lira, Mito e Erotismo: Afrodite na Poesia Mélica Grega Arcaica*. Campinas, Editora da Unicamp. (Apoio: Fapesp)
- RAGUSA, G. (org., trad.) (2011), *Safo de Lesbos*. São Paulo, Hedra.
- RAGUSA, G. (org., trad.) (2013), *Lira Grega*. São Paulo, Hedra.
- REDFIELD, J. M. (1982), "Notes on the Greek wedding": *Arethusa* 15 (1982) 181-201.
- RUBIN, N. F. (1980), "Olympian 7": *Hermes* 108 (1980a) 248-252.
- RUBIN, N. F. (1980b), "Pindar's creation of epinician symbols": *CW* 74 (1980b) 67-87.
- SCHMIDT, D. A. (1987), "The performance of Bacchylides 5": *CQ* 37 (1987) 20-23.
- SLATER, W. J. (ed.) (1969), *Lexicon to Pindar*. Berlin, de Gruyter.
- SLATER, W. J. (1969b), "Futures in Pindar": *CQ* 19 (1969b) 86-94.
- SMITH, O. (1967), "An interpretation of Pindar's Seventh Olympian ode": *C&M* 28, (1967) 172-185.
- SNELL, B.; MAEHLER, H. (eds.) (1987), *Pindarus – I*. Leipzig, Teubner.
- SULLIVAN, S. D. (1989), "A study of φρῆνες in Pindar and Bacchylides": *Glotta* 67, 1989, 148-189.
- SWIFT, L. A. (2010), *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford, University Press.
- TORRES, D. A. (1991), "Sobre el proemio de la Olímpica 7 de Píndaro": N. M. PESSANHA e V. R. F. BASTIAN (orgs.) (1991), *Vinho e pensamento*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 67-75.
- VERDENIUS, W. J. (1972), *Pindar's Seventh Olympian Ode*. Amsterdam, North-Holland Publishing Co..
- VERDENIUS, W. J. (1976), "Pindar's Seventh Olympian ode": *Mnemosyne* 29 (1976) 243-253.
- VERDENIUS, W. J. (1987), *Commentaries on Pindar – I*. Leiden, Brill.
- VOIGT, E.-M. (ed.) (1971), *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam, Athenaeum, Polak & Van Gennep.
- VOX, O. (1992), "On love as a fluid": *Hermes* 120 (1992) 375-376.
- WHEELER, A. L. (1930), "Tradition in the epithalamium": *AJPh* 51 (1930) 205-223.

- WILLCOCK, M. M. (ed., introd., coment.) (2002), *Pindar, Victory Odes*. Cambridge, University Press.
- WILSON, L. H. (1996), *Sappho's Sweetbitter Songs*. London, Routledge.
- ZELLNER, H. (2006), "Sappho's supra-superlatives": CQ 56 (2006) 292-297.
- YOUNG, D. C. (1968), *Three Odes of Pindar*. Leiden, Brill.

Resumo: O artigo se dedica ao proêmio (1-19) da *Olímpica 7*, de Píndaro, para nele analisar a estratégia de abertura da canção epinícia e de chegada do poeta à celebração do atleta vencedor a ser louvado, o pugilista Diágoras de Rodes. Destaca-se, na análise, o enlace entre o mundo do *gámos* — da boda — e o mundo de *nikē* — da vitória atlética, construído pelo longo símile inicial (1-10) que prepara o anúncio do desembarque de Píndaro — de sua voz — na ilha de seu *laudandus*.

Palavras-chave: mélica grega; epinício; elogio; boda; jogos; Píndaro.

Resumen: Este artículo se centra en el proemio (1-19) de la *Olímpica 7* de Píndaro, para analizar en él la estrategia de apertura del epinicio y de la llegada del poeta a la celebración del atleta vencedor objeto de elogio, el pugilista Diágoras de Rodas. En el análisis sobresale la relación entre el mundo del *gámos* —de la boda— y el mundo de la *nikē* —de la victoria atlética—, construida por el largo símil inicial (1-10) que prepara el anuncio del desembarco de Píndaro —de su voz— en la isla de su *laudandus*.

Palabras clave: mélica griega; epinicio; elogio; boda; juegos; Píndaro.

Résumé : Cet article se dédie au préambule (1-19) de *L'Olympique 7*, de Pindare, afin d'y analyser la stratégie d'ouverture du chant épinicien et d'arrivée du poète à la célébration de l'athlète vainqueur ayant droit aux louanges, le boxeur Diagoras de Rhodes. On y détachera l'entrelacement entre le monde du *gámos* — de la noce — et le monde de *nikē* — de la victoire athlétique, construit par la longue comparaison initiale (1-10) qui prépare l'annonce du débarquement de Pindare — de sa voix — sur l'île de son *laudandus*.

Mots-clés : mélique grecque ; épinicie ; éloge ; noce ; jeux ; Pindare.

Vivir con honor o con honor morir. La reelaboración de una disyuntiva heroica en el *Heracles* de Eurípides

Nobly to live or nobly to die. The re-elaboration of an heroic dilemma in Euripides' *Heracles*

M. CARMEN ENCINAS REGUERO¹ (*Universidad del País Vasco (UPV/EHU) — España*)

Abstract: In Euripides' *Heracles* the characters (Heracles' family in the first part and Heracles himself in the second) have to decide, in the face of a difficult situation, whether they accept death or endure life. The family of Heracles accepts to die to fulfil the notion of εὐγένεια. Heracles, by contrast, finally decides to live. The argumentation underlying this decision implies a re-elaboration of heroic values from much more humanistic perspectives.

Keywords: Euripides; *Heracles*; nobility; εὐγένεια; ἀρετή; φιλία.

Heracles de Eurípides² es una tragedia compleja, cuyo sentido último durante mucho tiempo no se ha entendido bien³, en parte debido a su peculiar estructura, aparentemente carente de unidad⁴ y que sustituye las relaciones causales por giros imprevistos y relaciones temáticas. Es decir, la obra se divide en dos partes (vv. 1-814 y 815-1428), separadas por la aparición de Iris y Lisa

Texto recibido el 30.06.2018 y aceptado para publicación el 11.12.2018. Este trabajo ha sido elaborado en el marco de un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad y por los Fondos FEDER (FFI2016-79533-P) y de otro financiado por la UPV/EHU (EHU16/07). Además, es una reelaboración de la comunicación leída en el Congreso Internacional *Las márgenes del pensamiento: heterodoxia, magia y saberes de salvación* (Castellón de la Plana, 26-27 de abril de 2018) con el título “¿Es más noble soportar la vida o aceptar la muerte? Un debate filosófico en el *Heracles* de Eurípides”.

¹ mariadelcarmen.encinas@ehu.eus.

² No se conoce la fecha de la primera representación del *Heracles* de Eurípides, que algunos autores datan en diferentes momentos de la década de 420 a.C. y otros, en cambio, sitúan en la década de 410 o incluso algo más tarde; cf. BOND (1981) xxx-xxxii, ROZOKOKI (2013).

³ NORWOOD (1920) 229, por ejemplo, se preguntaba “what is the play about?”.

⁴ NORWOOD (1920) 229, afirmó: “We feel that the play is structureless, or (which is worse) that it falls so clearly into two dramas that we cannot view it as a single piece of art”. Esta visión, sin embargo, parece hoy superada, en el sentido de que hoy se asume que esa estructura es intencional o, en palabras de MICHELINI (1982) 232, “It is designed to be unintelligible”. En concreto, hoy se entiende mayoritariamente que “Both its form and its content document the irrationality and amorality of the world”; cf. TARKOW (1977) 27.

en escena, que funciona como un segundo prólogo⁵, y, al mismo tiempo, se divide en tres episodios —1) la amenaza de Lico a la familia de Heracles y la muerte del tirano a manos del héroe, 2) la locura de Heracles y la destrucción de su familia, y 3) la salvación de Heracles facilitada por Teseo—; pero entre las diferentes partes y episodios no hay una estructura causal, en la que cada suceso deriva de un suceso anterior, sino una estructura de yuxtaposición, en la que la acción es dirigida por tres inversiones repentinas y los diferentes elementos de cada parte se relacionan temáticamente⁶.

Dentro de esa estructura marcadamente díptica destaca la existencia de numerosos motivos que aparecen en las dos partes de la tragedia, aunque con un significado y valor diferentes⁷. Entre todos ellos se incluye una reflexión sobre si, ante una situación de infortunio, es más noble aceptar la muerte o, por el contrario, soportar la vida. Esta disyuntiva no es nueva, sino que tiene un protagonismo destacado, sobre todo, en el *Áyax* de Sófocles, cuyo héroe homónimo, enfrentado a una situación de deshonor y vergüenza, afirma que “*el noble debe vivir con honor o con honor morir*” (ἀλλ’ ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι / τὸν εὐγενῆ χρί, vv. 479-480)⁸. Y la misma idea se insinúa en otros pasajes sofocleos, como *Traquinias* 721-722 (“*no es soportable que viva con mala reputación quien estima no haber nacido con malos sentimientos*”, ζῆν γὰρ κακῶς κλύουσιν οὐκ ἀνασχετόν, / ἥτις προτιμᾷ μὴ κακὴ πεφυκέναι) o *Electra* 989 (“*es vergonzoso vivir en deshonor para los que han nacido nobles*”, ζῆν αἰσχρὸν αἰσχροῦς τοῖς καλῶς πεφυκόσιν).

En el *Heracles* de Eurípides la disyuntiva entre soportar la vida o morir con honor tiene un protagonismo relevante. En la primera parte de la tragedia, la familia de Heracles, amenazada de muerte, se enfrenta a este dilema. En la segunda parte es Heracles quien, devastado por el dolor y la

⁵ Cf. MAHAFFY (1880) 346.

⁶ Sobre la cuestionada estructura de *Heracles*, cf., por ejemplo, CONACHER (1955) 145-150, KITTO (1961³, reimp. 2003), 237-249, KAMERBEEK (1966), SHELTON (1979), BOND (1981) xviii-xxvi, BARLOW (1982), FOLEY (1985) 200-204, PORTER (1987) 85-107.

⁷ Cf. SANZ MORALES y LIBRÁN MORENO (2008), quienes realizan un análisis de los contrastes existentes entre las dos partes de *Heracles*.

⁸ Utilizo para Sófocles la edición de LLOYD-JONES y WILSON (1990) y la traducción de ALAMILLO (1981, reimp. 1992).

culpa, tiene que sopesar ambas opciones. Su decisión, y la manera en que la argumenta, implica un cambio de postura vital, que evidencia el final de los valores heroicos y el nacimiento de un nuevo humanismo.

La decisión de Mégara y Anfitrión

La primera parte de *Heracles* es innovación de Eurípides. En ella Lico ha usurpado el trono de Tebas tras matar a Creonte, y amenaza con matar también a la hija de éste, Mégara, y a sus hijos habidos con Heracles, así como al padre del héroe, Anfitrión (vv. 31-43)⁹. Mientras tanto, Heracles se encuentra ausente llevando a cabo sus famosos trabajos; concretamente Heracles está realizando el último trabajo y se halla en el Hades para capturar al can Cerbero (vv. 13-25)¹⁰. Con el fin de salvar su vida y dar tiempo a Heracles para que acuda en su ayuda, Anfitrión, Mégara y los niños se han refugiado en el altar de Zeus Sóter o Zeus Salvador (vv. 44-54). A partir de este punto se desarrolla la tragedia.

⁹ Lico es una invención de Eurípides, al igual que su intento de usurpar el trono y sus amenazas a la familia de Heracles. También es una innovación la introducción al final de la tragedia de Teseo, que ofrece a Heracles un lugar en Atenas (allí se le enterrará y rendirá culto, lo que se opone a la versión tradicional, en la que su cuerpo era incinerado en el monte Eta). Sobre las innovaciones en *Heracles*, cf. Parmentier en PARMENTIER, GRÉGOIRE (1923) 6-9, BOND (1981) xxviii-xxx.

¹⁰ Según se asume generalmente, Eurípides invierte el orden entre la locura y los trabajos, pues en la tradición parece que los trabajos eran un castigo precisamente por el asesinato de su familia, mientras que en esta tragedia los trabajos anteceden a esos hechos. Ahora bien, lo cierto es que, como explica PAPADOPOULOU (2005) 74-75, no se tienen fuentes anteriores a la tragedia de Eurípides que permitan afirmar taxativamente que el orden habitual era locura-trabajos. Sin embargo, el hecho de que, a pesar del éxito que tuvo *Heracles*, después de esta obra el orden habitual fuese locura-trabajos (cf. Nicolao de Damasco en *Historiae*, FGrH 90 F 13; Diodoro Sículo 4.10.6; Apolodoro, *Biblioteca* 2.4.12), es decir, el contrario al que propone Eurípides en su tragedia, parece indicar que ésta era la secuencia tradicional y que Eurípides la invirtió. De hecho, eso es lo que generalmente se acepta. La misma autora señala, además, (ibid., 80) que, cuando el orden es locura-trabajos, los trabajos son un paso hacia la deificación del héroe, pero Eurípides cambia el orden y muestra el camino hacia su humanización. En la misma línea GREGORY (1991) 122, enfatiza que, en lugar de presentar en esta tragedia a un héroe que se dirige hacia su apoteosis (como en *Traquinias* de Sófocles), Eurípides muestra a un Heracles que se ve reducido a la mera mortalidad. Para una comparación de Heracles en *Traquinias* y *Heracles*, cf. SILK (1993).

En el prólogo Mégara lamenta la situación en la que se hallan y asume que están condenados a morir (vv. 70-72), pues todas las opciones que cavila (huir o recibir ayuda de los amigos) le parecen imposibles (vv. 82-86). Anfitrión, por el contrario, mantiene la esperanza de que Heracles pueda regresar a tiempo de salvarlos (v. 91, 95-98)¹¹. Y es él quien vincula esa esperanza con el concepto de la nobleza (entendida ésta como excelencia o ἀρετή) cuando afirma que *“El hombre más noble es el que se abandona siempre a la esperanza. La desesperación es de hombres cobardes”*¹² (οὗτος δ’ ἀνὴρ ἄριστος ὅσους ἐλπίσιν / πέποιθεν αἰεὶ· τὸ δ’ ἀπορεῖν ἀνδρὸς κακοῦ, vv. 105-106)¹³.

El concepto de nobleza, y, más concretamente, la nobleza de Heracles, es fundamental a lo largo de la tragedia. Esta idea de nobleza se puede expresar esencialmente a través de los conceptos de ἀρετή y εὐγένεια. El primero de ellos hace alusión a la nobleza que deriva de las acciones realizadas (destaca, ante todo, la ἀρετή de los héroes épicos); el segundo de estos conceptos designa una nobleza que deriva de la genealogía. Pues bien, Heracles es noble en grado sumo en los dos sentidos. Es decir, Heracles es ἄριστος (v. 150, 183) por sus acciones en favor de la Hélade, ya que ha librado al mundo de los monstruos que lo amenazaban y se ha convertido en su benefactor (εὐεργέτης βροτοῖσι, v. 1252; εὐεργέτας / Ελλάδος, vv. 1309-1310)¹⁴. Y, además, Heracles es εὐγενής, como se señala ya en el prólogo de la tragedia (v. 50), por su estirpe, pues, como se indica una y otra vez, Heracles es hijo de Anfitrión y también de Zeus, el más relevante de todos los dioses. La diferencia entre ambos tipos de nobleza se percibe en el final del segundo *stasimon*, cuando el Coro afirma que *“él es el hijo de Zeus, mas en virtud supera su noble cuna: con el esfuerzo ha fundado para el hombre una vida sin tempestades, pues ha destruido las fieras que le asustaban”*, Διὸς ὁ παῖς· τᾶς δ’ εὐγενίας / πλέον ὑπερβάλλων <ἀρετᾶι> / μοχθήσας τὸν ἄκνυμον / θῆκεν βίον βροτοῖς / πέρσας δείματα θηρῶν, vv. 696-700). Con

¹¹ Como los vv. 101-104 dejan claro, la confianza de Anfitrión deriva de su observación de que los cambios son naturales.

¹² Sobre el concepto de esperanza, cf. BOND (1981) 89-91.

¹³ Utilizo para el *Heracles* de Eurípides la edición de BOND (1981) y la traducción de CALVO MARTÍNEZ (1995, 1978¹).

¹⁴ Sobre el concepto de ἀρετή en *Heracles*, cf. CHALK (1962), para quien el tema central de esta tragedia gira en torno al lugar que ocupa la ἀρετή humana en el universo.

estos versos el Coro exalta la ἀρετή del héroe, que supera incluso su εὐγένεια, a pesar de ser el hijo de Zeus.

Pues bien, establecidas en el prólogo la ἀρετή y la εὐγένεια de Heracles, en el episodio primero se desarrolla una escena de *agon* entre Lico y Anfitrión (vv. 140-251)¹⁵, en la que Lico reprocha a Anfitrión y a Mégara sus esperanzas vanas de ser salvados por el héroe (vv. 143-147) y, a continuación, cuestiona la nobleza de Heracles en los dos sentidos mencionados. Primero cuestiona, dirigiéndose a Anfitrión (que está orgulloso de compartir la paternidad del héroe con Zeus), que Heracles sea el hijo de ese dios (vv. 148-149) y, en segundo lugar, cuestiona, dirigiéndose a Mégara (que está orgullosa de ser la esposa del héroe), que Heracles sea “el hombre más excelente” (ἀρίστον φωτὸς, v. 150), arguyendo que Heracles ha destacado en el empleo del arco¹⁶ y se ha enfrentado a animales, pero nunca ha sido un hoplita en un contexto bélico (vv. 150-164).

El encargado de responder a Lico es Anfitrión, que deja la cuestión de la paternidad del héroe en manos de Zeus, aunque enfatizando (obsérvese la posición destacada de παιδός) que Heracles es, de facto, el hijo de Zeus (“¡Que Zeus defienda al hijo de Zeus en lo que le corresponde como padre!”, τῶι τοῦ Διὸς μὲν Ζεὺς ἀμυνέτω μέρει / παιδός, vv. 170-171)¹⁷. A continuación,

¹⁵ La escena entre Lico y Anfitrión se considera generalmente una escena de *agon*, pero lo cierto es que, como LLOYD (1992) 10-11, precisa, varios de sus rasgos no se corresponden con los típicos de esas escenas. En concreto, llama la atención la dispar longitud de las dos *rheseis*, la ausencia de un diálogo introductor y de un comentario del Coro entre las *rheseis*, la falta de *stichomythia* tras las *rheseis* principales y la ausencia también de una salida tras el final del *agon*. Por todo ello, Lloyd cataloga esta escena como una “epideixis scene. In this type of scene, one character makes a long speech in response to some provocative behaviour or proposal” (ibid., 10). Sin embargo, BOND (1981) 101-102, aunque reconoce que la escena es inusual, defiende que se trata de una escena de *agon*. Sobre esta escena entre Lico y Anfitrión en *Heracles*, cf. Parmentier en PARMENTIER, GRÉGOIRE (1923) 11-13, TARAGNA NOVO (1973), HAMILTON (1985), FOLEY (1985) 169-175, GEORGE (1994), MOGGI (2002) 198-201, CASADIO (2010) 53-59, FERNÁNDEZ DELGADO (2013), IERANÒ (2016).

¹⁶ SERGENT (1991) demuestra que todos los pueblos indoeuropeos occidentales coinciden con Grecia en la consideración del arco como un arma inferior dentro de la jerarquía de las armas, en tanto que todos los pueblos indoeuropeos orientales consideran el arco como el arma por excelencia del guerrero.

¹⁷ Anfitrión no desarrolla argumento alguno para defender la paternidad divina de Heracles, pero lo cierto es que tampoco Lico en su ataque (vv. 148-149) argumenta por qué

Anfitrión se centra extensamente en defender la ἀρετή del héroe. En dicha defensa Anfitrión incide en que Heracles es reconocido ampliamente como ἄριστος (v. 183) y defiende su empleo del arco, haciendo una exaltada apología de esta arma.

La respuesta de Lico consiste en enviar a los leñadores a cortar leña para apilarla en torno al altar de Zeus Sóter y quemar a la familia de Heracles (vv. 240-246). Es a partir de ese momento, una vez que Lico ha determinado su muerte inminente sin respetar la protección del altar, cuando Mégara y Anfitrión discuten respecto a cómo actuar.

Mégara considera que en tales circunstancias deben actuar conforme a la nobleza o εὐγένεια de su familia¹⁸ (vv. 280-294). Heracles tiene buen renombre (εὐκλεής, v. 290) y preferiría la muerte de sus hijos antes que el deshonor. Por lo tanto, ella debe seguir el mismo camino (*“Los nobles sufren por el deshonor de sus hijos y yo he de seguir el ejemplo de mi marido”, οἱ γὰρ εὐγενεῖς / κάμνουσι τοῖς αἰσχροῖσι τῶν τέκνων ὕπερ· ἐμοὶ τε μίμημ’ ἀνδρὸς οὐκ ἀπωστέον*, vv. 292-294). Mégara no tiene ninguna esperanza de encontrar una solución (vv. 295-306) y su conclusión, por tanto, consiste en actuar conforme a εὐγένεια, lo que implica aceptar la muerte y no luchar contra una suerte que parece ya decidida. Así que apela a Anfitrión para que se una a ella en esa decisión (*“Afronta la muerte con nosotros, ya que te espera de todas formas. Apelamos a tu nobleza, anciano; que quien trata de combatir el destino de los dioses es valiente, pero su valentía es insensata. Lo que tiene que ser, nadie puede hacer que no sea”, τόλμα μεθ’ ἡμῶν θάνατον, ὅς μένει σ’ ὅμως. / προκαλούμεθ’ εὐγένειαν, ᾧ γέρον, σέθεν· / τὰς τῶν θεῶν γὰρ ὅστις ἐκμοχθεῖ τύχας / πρόθυμός ἐστιν, ἢ προθυμία δ’ ἄφρων· / ὁ χρὴ γὰρ οὐδείς μὴ χρεῶν θήσει ποτέ*, vv. 307-311). Mégara considera, por tanto, que morir es un deber para mantener la nobleza de la familia.

cuestiona dicha paternidad. Esto es así seguramente porque la paternidad del héroe era una cuestión delicada, como apunta FERNÁNDEZ DELGADO (2013) 86.

¹⁸ Es la misma εὐγένεια que muestran Macaria en *Heraclidas* o Políxena en *Hécuba* para aceptar la muerte.

Anfitrión, entonces, cede a la desesperanza (v. 318) pese a sus anteriores palabras y acepta lo que parece inevitable ofreciéndose a morir¹⁹. Curiosamente tener esperanza parece relacionarse en esta tragedia con confiar en los dioses y someterse a su voluntad. Anfitrión inicialmente tiene esperanza (al contrario que Mégara) porque confía en que, siendo hijo de Zeus, Heracles sea capaz de regresar del Hades (vv. 295-297). En consecuencia, la aceptación de la muerte por parte de Anfitrión va acompañada de un cuestionamiento de los dioses, primero sutil (v. 318) y después más explícito (vv. 339-347).

Ahora bien, aunque Anfitrión y Mégara se decantan finalmente por aceptar la muerte y demostrar con ello su *εὐγέχεια*, antes de que eso ocurra Heracles regresa de su trabajo en el Hades, demostrando que había motivo para la esperanza (y, por tanto, que es hijo de Zeus; cf. 801-804), rescata a su familia y mata a Lico. Esa primera parte de la tragedia termina, por tanto, con una nueva acción salvadora del héroe —esta vez hacia su familia—, que mata al tirano y restaura el orden.

La decisión de Heracles

Heracles llega cuando su familia se dispone a morir, los rescata y acaba con la vida de Lico. La inversión es completa. Pero entonces, tras una canción de triunfo en la que se ensalzan los logros de Heracles y el interés de los dioses por la justicia (vv. 735-814)²⁰, un nuevo e inesperado giro lo cambia todo. Iris y Lisa²¹ entran en escena (v. 815) y toman la palabra en lo que se ha

¹⁹ Anfitrión aquí cambia de opinión. Es el antecedente del cambio de opinión que experimenta Heracles en la segunda parte de la tragedia, aunque, si Anfitrión pasa de rechazar la muerte a aceptarla, Heracles mostrará el proceso inverso. Sobre los cambios de opinión en *Heracles*, cf. GIBERT (1995) 135-143.

²⁰ En *Heracles* se desarrollan tres *stasima* corales. El primero (vv. 348-441) explica los trabajos de Heracles; el segundo (vv. 637-700) contiene un canto a la juventud; y el tercero (vv. 735-814) es un canto triunfal (sobre estos *stasima* y especialmente sobre el segundo, cf. FERNÁNDEZ DELGADO [2014]). El último *stasimon* coral con responsión se produce antes de la aparición de Iris y Lisa, cuya entrada comienza a anunciarse en el v. 815. Después ya no hay más cantos corales, pues tras el episodio cuarto lo que se desarrolla es un diálogo lírico entre Anfitrión y el Coro (vv. 1016-1088).

²¹ El personaje de Lisa es la personificación de la rabia, que parece tener antecedentes en Esquilo, especialmente en su obra perdida *Ξαντρία* (fr. 169 N² = fr. 169 Radt).

considerado un segundo prólogo²², que da inicio a la segunda parte de la tragedia²³.

Si la primera parte es producto de la invención de Eurípides, la segunda, en cambio, se ajusta en gran medida, aunque no totalmente, a la tradición²⁴. Y en ella Heracles mata a sus hijos²⁵ y a Mégara enloquecido por Lisa. Así, de ser el salvador de su familia frente a Lico, Heracles pasar a ser su asesino²⁶. Y cuando Heracles recobra el juicio y comprende lo que ha hecho, tiene que enfrentarse a una decisión similar a la que previamente se planteaban Mégara y Anfitríon y, sobre todo, similar a la que se plantea el Áyax sofocleo, a saber, abrazar la muerte o hacer frente a la vida.

La primera intención de Heracles en el momento en que comprende lo que ha hecho consiste en quitarse la vida debido al deshonor que le espera por sus actos, pero también para vengar a su familia poniendo fin a la vida de su asesino (vv. 1146-1152). Esa idea del suicidio para expiar una acción equivocada se encuentra, como ya se ha dicho, en *Áyax*²⁷, donde el héroe, apelando

No obstante, se considera que es Eurípides en *Heracles* el que da pleno valor a esa personificación. Al respecto, cf. DUCHEMIN (1967).

²² Cf. MAHAFFY (1880) 346.

²³ Sobre la escena de Iris y Lisa, cf. LEE (1982).

²⁴ En *Heracles* el héroe mata a sus hijos con su arco. En la versión de Apolodoro, *Biblioteca* 2.4.12, en cambio, los quema.

²⁵ Sobre el valor de los hijos de Heracles en la tragedia, cf. GRIFFITHS (2002).

²⁶ Heracles acaba irónicamente ejecutando lo que Lico pretendía realizar contra su familia. De hecho, se ha defendido que en la obra *Heracles* "becomes indeed the mirror of Lycus"; cf. PAPADOPOULOU (2001) 116, (2005) 25-28. Además, no hay que olvidar que el actor que representaba a Lico en la primera parte de la tragedia era el que representaba a Heracles en la segunda parte de la misma; cf. RUCK (1976) 57-58. Sobre la similitud entre Heracles y Lico, véase también CHALK (1962) 16-17.

²⁷ El motivo del suicidio aparece de manera reiterativa en las tragedias griegas conservadas. Como GARRISON (1995) 1, apunta, en trece de las treinta y dos tragedias áticas existentes el suicidio o auto-sacrificio es un elemento prominente y en otras diez juega un papel incidental significativo. Entre los tres trágicos el suicidio destaca, sobre todo, en las obras de Sófocles. Mientras en *Esquilo* no hay ninguno y en Eurípides hay tres (*Fedra*, *Evadne* y *Yocasta*), en Sófocles son siete los personajes que se quitan la vida (*Áyax*, *Deyanira*, *Heracles*, *Antígona*, *Hemón*, *Eurídice* y *Yocasta*). Las fuentes no son unánimes en cuanto a la valoración del suicidio, que depende en gran medida de la motivación del acto; cf. BOWRA (1970) 46, GARRISON (1995) 11-33, PAPADOPOULOU (2005) 166-173.

igualmente a la idea de nobleza, afirma que “*el noble debe vivir con honor o con honor morir*” (ἀλλ’ ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι / τὸν εὐγενῆ χρή, 479-480)²⁸. Puesto que el ideal de nobleza justifica su decisión de morir, Tecmesa, la esposa-esclava del héroe, intenta en una escena de *agon* (vv. 430-595) persuadir a Áyax apelando a ese mismo concepto de *εὐγένεια*, pero redefiniéndolo. Para ella lo noble en la situación del héroe sería preservar *χάρις* (‘agradecimiento’, ‘reciprocidad’) hacia ella y vivir²⁹. Sin embargo, la persuasión no se produce y Áyax, fiel a su concepto heroico de nobleza, se quita la vida.

En *Heracles* la situación de partida es similar, y similar es también el intento de persuadir al héroe apelando a una nueva visión del concepto de *εὐγένεια*. Pero en este caso la decisión de Heracles es muy diferente a la de Áyax. Efectivamente, justo en el momento en que el héroe manifiesta su voluntad de quitarse la vida para vengar la muerte de sus hijos, aparece en escena Teseo. Como se explica en un momento anterior de la tragedia (vv. 619-621), Teseo fue rescatado del Hades por Heracles. Así que, cuando conoce el ataque de Lico, Teseo acude a Tebas para ayudar a Heracles y devolverle el favor (vv. 1163-1171). La situación que se encuentra no es la esperada, pero aún así Teseo ofrece su ayuda y acaba rescatando a Heracles de su infierno personal.

Inicialmente Heracles se niega a mostrarse a Teseo para evitar contaminarlo. Teseo, en cambio, le impulsa a ello arguyendo dos cosas. De un lado, que *φιλία* implica compartir tanto lo bueno como lo malo (vv. 1220-1225). En la formulación de esta idea Teseo apela al concepto de ‘agradecimiento’ o *χάρις* que implican las relaciones de *φιλία*, aludiendo, no por casualidad, al mismo concepto que Tecmesa esgrime en *Áyax* para intentar persuadir a ese héroe. Pero, además, en la formulación de esa idea Teseo apela dos veces al concepto de *φιλία*, y lo hace en términos generales pero aplicando el término tanto a

²⁸ BARLOW (1981) lleva a cabo una interesante comparación de *Áyax* y *Heracles*. Entre los aspectos que pone de relieve destaca el hecho de que ambas obras enfatizan temas similares, como la importancia de la buena fama o *εὐκλεία*, la naturaleza de la excelencia o *ἀρετή* y la nobleza o *εὐγένεια* (ibid., 113).

²⁹ Sobre la argumentación en torno al concepto de ‘nobleza’ en las escenas de *agon* de *Áyax*, cf. ENCINAS REGUERO (2004). Sobre la apelación a *χάρις* en *Áyax* 522, cf. ENCINAS REGUERO (2007).

quien ha recibido un favor (*"Me repugna que los amigos dejen envejecer el agradecimiento"*, *χάριν δὲ γηράσκουσιν ἐχθαίρω φίλων*, v. 1223), lo que implícitamente lo apunta a él, como a quien sufre infortunio (*τοῖς φίλοισι δυστυχοῦσιν*, v. 1225), lo que apunta a Heracles. Así, Teseo deja claro desde su entrada en escena que él y Heracles están unidos por una relación de *φιλία*.

De otro lado, Teseo arguye que *"El mortal bien nacido soporta los golpes de los dioses y no los rehúye"* (*ὅστις εὐγενὴς βροτῶν / φέρει τὰ τῶν θεῶν γετ πτώματ' οὐδ' ἀναίνεται*, vv. 1227-1228). Así, al contrario que Mégara, que en la primera parte de la tragedia impulsaba a aceptar la muerte como señal de nobleza, Teseo relaciona aquí la nobleza con dos aspectos: en primer lugar, la nobleza implica para Teseo someterse al destino y aceptar que los dioses ejercen control sobre los hombres; en segundo lugar, Teseo relaciona la nobleza con la resistencia y el hecho de afrontar la vida. Así, la nobleza se convierte en Teseo en la razón, no para morir, sino para seguir vivo.

Cuando Heracles manifiesta a Teseo su intención de quitarse la vida (v. 1247), Teseo dice que ésa es la decisión de un hombre vulgar (*"Has dicho lo que diría un hombre vulgar"*, *εἴρηκας ἐπιτυχόντος ἀνθρώπου λόγους*, v. 1248) y, además, una decisión impropia de quien tanto ha soportado (v. 1250) y difícil de aceptar para Grecia (v. 1254). En la formulación de esas ideas Teseo califica a Heracles como bienhechor o benefactor de los hombres (*εὐεργέτης βροτοῖσι*, v. 1252), una calificación que ha sido anticipada por el Coro (*"¡Desdichada Hélade, que a tu bienhechor vas a perder"*, *μέλεος Ελλάς, ἃ τὸν εὐεγέταν / ἀποβαλεῖς*, vv. 877-878) y que es recogida posteriormente por el propio Heracles para enfatizar, de un lado, su falta de culpa y, de otro, la ausencia de *χάρης* en los dioses (*"¿Quién podría dirigir sus súplicas a una diosa de tal calaña, una diosa que, encelada con Zeus por la cama de una mujer, destruye a los benefactores de la Hélade sin que tengan culpa alguna?"*, *τοιαύτηι θεῶι / τίς ἂν προσεύχοιθ'; ἢ γυναικὸς οὐνεκα / λέκτρων φθονοῦσα Ζηνὶ τοὺς εὐεργέτας / Ελλάδος ἀπώλεσ' οὐδὲν ὄντας αἰτίους*, vv. 1307-1310)³⁰. Pero, además, Teseo califica a Heracles también como *μέγας φίλος* (v. 1252). No es la primera vez

³⁰ En los vv. 339-347 se deja claro que ser *φίλος* conlleva unas obligaciones. Pero también se deja claro en esos versos que dichas obligaciones afectan a los mortales, pero no a los dioses. En esta tragedia son ciertos valores, como *φιλία*, los que marcan la diferencia entre dioses y mortales.

que Heracles es considerado un *φίλος*. Su familia lo ve así, como es lógico, pero, en virtud de sus servicios a favor de la Hélade, todos tienen motivos para verlo de esa manera. Por eso, incluso Lisa lo considera un *φίλος* (“no me agrada ensañarme ni me complace visitar a los hombres que me son amigos”, οὐδ’ ἥδομαι φοιτῶσ’ ἐπ’ ἀνθρώπων φίλους, v. 846) y Teseo enfatiza ese aspecto llamando al héroe μέγας φίλος. Al remarcar ese aspecto, Teseo llama la atención sobre las responsabilidades del héroe, que, como se dice en la primera parte de la tragedia, sigue el código heroico de ayudar al amigo y dañar al enemigo (“Hijo, bien te cuadra el ser amigo de tus amigos y odiar al enemigo”, πρὸς σοῦ μὲν, ὦ παῖ, τοῖς φίλοις <τ’> εἶναι φίλον / τὰ τ’ ἐχθρὰ μισεῖν, vv. 585-586). Y también enfatiza la injusticia de la situación de Heracles, ya que, a pesar de sus grandes servicios, tiene que hacer frente a un golpe terrible e innmercedo³¹. Así, las dos posturas, la de Teseo y la de Heracles, quedan perfectamente delineadas en la *stichomythia*, y se argumentan a continuación en la escena de *agon*³².

En su primera *rhesis* (vv. 1255-1310) Heracles defiende el suicidio apoyándose en el rechazo que recibirá por parte de todos y en el hecho de que su vida en esas circunstancias no le reportará provecho alguno. Teseo, en cambio, en su *rhesis* de réplica (vv. 1313-1339)³³ le recuerda que nadie está libre de los golpes de la fortuna³⁴, ni siquiera los dioses, y le ofrece una salida: ir con él a Atenas, donde se purificará, Teseo le donará un palacio y él recibirá, una vez muerto, las honras debidas³⁵. Esas honras implican, ante

³¹ En la primera parte de la tragedia se enfatiza la idea de que los *philoí* de Heracles no han sido tales (cf., por ejemplo, el v. 560). Frente a todos ellos, Teseo se presenta como un *philos* que devuelve los favores recibidos del héroe.

³² Esta escena, en realidad, tampoco constituye un *agon* en sentido estricto, sino que de nuevo se trata, según LLOYD (1992) 10, de una “epideixis scene”. En este caso hay tres *rheses* (Heracles — Teseo — Heracles) precedidas y seguidas por una *stichomythia*.

³³ BOND (1981) atribuye los vv. 1311-1312 al Corifeo. Otros autores, en cambio, consideran que el Corifeo no toma la palabra y que esos versos forman el comienzo de la *rhesis* de Teseo.

³⁴ *Tyche* (Τύχη) tiene un papel importante en *Heracles*. Como explica BARLOW (1981) 124-125, *tyche* se relaciona en esta tragedia con la idea del cambio, pero se ve como algo violento y caprichoso, infligido por los dioses en los mortales.

³⁵ Como SILK (1993) 130-131, señala, las palabras de Teseo dejan claro que él ve a Heracles como un héroe, pero no como un dios. Su apoteosis final no se contempla en la obra de Eurípides.

todo, que se respete la *εὐκλεία* de Heracles, un aspecto esencial, pues el hecho de recibir deshonor o *δύσκλεια* era para el héroe el principal motivo para quitarse la vida (vv. 1152; cf. vv. 290-292). En definitiva, Teseo deja claro que para los atenienses Heracles, incluso en ese momento de desastre, sigue siendo un hombre excelente (*ἄνδρ' ἐσθλὸν*, v. 1335).

El cambio de opinión de Heracles se produce a continuación, en la *rhesis* final de la escena de *agon* (vv. 1340-1393). El héroe no acepta el ejemplo de los dioses como argumento válido (vv. 1340-1346)³⁶, pero comprende que, en caso de quitarse la vida, podría ser considerado un cobarde (vv. 1347-1348), y establece una vinculación entre la acción bélica en el combate y el comportamiento en la vida, de manera que considera equiparables aguantar la embestida del enemigo en el combate y aguantar los infortunios de la vida (vv. 1349-1350). La conclusión es que Heracles se obligará a vivir y aceptará la oferta de Teseo (vv. 1351-1352) sometiéndose a la fortuna (vv. 1353-1357). Pues bien, todo este razonamiento de Heracles remite directamente a la primera parte de la tragedia.

De un lado, la alusión a la cobardía (*δειλίαν*, v. 1348), término que se utiliza sólo aquí en la segunda parte de la tragedia, remite a la primera mitad de la tragedia, sobre todo a un argumento utilizado por Mégara, pero con un sentido muy diferente. Efectivamente, Mégara apela a la excelencia de Anfitrión para convencerlo de que no puede morir como un cobarde, argumento que utiliza para que acepte voluntariamente la muerte (*"Debemos dignidad a nuestra familia: tú tienes brillante nombradía por tu lanza, de forma que es inaceptable que mueras por cobarde"*, *ὀφείλομεν γὰρ πολλὰ δώμασιν καλά· / σὲ μὲν δόκησις ἔλαβεν εὐκλειῆς δορός, / ὥστ' οὐκ ἀνεκτὸν δειλίας θανεῖν σ' ὕπο*, vv. 287-289). Pues bien, ese argumento de Mégara es utilizado por Heracles en la parte final de la tragedia, pero con un significado diferente. Para Mégara lo cobarde es aferrarse a la vida, para Heracles lo cobarde es no luchar y, por tanto, no vivir. El giro es absoluto.

³⁶ Los vv. 1340-1346 del *Heracles* de Eurípides han supuesto un verdadero rompecabezas para la crítica. Sobre su interpretación, cf. BROWN (1978), HALLERAN (1986), YOSHITAKE (1994), 146-148, LAWRENCE (1998), BAÑULS OLLER (2002), PAPADOPOULOU (2005) 85-116.

Por otro lado, Heracles justifica su cambio de opinión apelando al contexto del hoplita. Este argumento remite directamente al *agon* que protagonizan Lico y Anfitrión en la primera parte de la tragedia (vv. 140-251). En ese *agon* Lico niega la ἀρετή de Heracles argumentando que éste ha realizado todas sus hazañas luchando contra fieras y con el arco, considerada la más cobarde de las armas porque permite huir (τόξ' ἔχων, / κάκιστον ὄπλον, τῇ φυγῇ πρόχειρος ἦν, vv. 160-161). Frente a ello, Lico defiende la lanza y la valentía del hoplita, porque, en su opinión, lo valiente es enfrentarse cara a cara al peligro (*"La prueba del valor de un hombre no es el arco, sino el mantenerse a pie firme y sostener la mirada frente a la puntiaguda mies de lanzas, firme en su puesto"*, ἀνδρὸς δ' ἔλεγχος οὐχὶ τόξ' εὐψυχίας / ἀλλ' ὅς μένων βλέπει τε κἀντιδέρεται / δορὸς ταχειῖαν ἄλοκα τάξιν ἐμβεβώς, vv. 162-164). Pues bien, en el final de la tragedia, Heracles recoge este argumento, pero lo transforma, de manera que acepta que el valor de un hombre se manifiesta en la resistencia, pero el contexto para él ya no es el campo de batalla, sino la vida. Él demostrará su arrojo enfrentándose a su situación y renunciando al suicidio. Así, al aceptar enfrentarse a los problemas, Heracles se muestra como el hoplita descrito por Lico, que se enfrenta mirando a los ojos a su rival, y de esa manera Heracles dota de nobleza a su decisión de seguir vivo pese a sus acciones³⁷.

Curiosamente, por tanto, Heracles recoge los argumentos de Mégara y de Lico para reformularlos y a través de ellos justificar lo contrario de lo que esos personajes querían defender. La nueva postura que defiende Heracles se encuentra mucho más en sintonía con la visión de Anfitrión, para quien la ἀρετή de una persona está ligada a la esperanza, que en esta obra implica aceptar el designio caprichoso de los dioses (*"El hombre más noble es el que se abandona siempre a la esperanza. La desesperación es de hombres cobardes"*, οὗτος δ' ἀνὴρ ἄριστος ὅστις ἐλπίσιν / πέποιθεν αἰεὶ τὸ δ' ἀπορεῖν ἀνδρὸς κακοῦ, vv. 105-106).

Conclusión

En *Heracles* Eurípides se centra en el héroe más celebrado de la Hélade, asociado a la lucha contra los peligros externos y salvajes y situado siempre

³⁷ Según GREGORY (1991) 148, "The fatalism of the tradicional *eugenēs* is rejected and the values of hopeful endurance and generous reciprocity exalted by way of Heracles' final choice".

más allá de los límites de la civilización, para redefinirlo y darle un lugar dentro de la civilización y concretamente dentro de Atenas. La redefinición del héroe se lleva a cabo mediante la redefinición de determinados conceptos fácilmente asociados a él, fundamentalmente los conceptos de ἀρετή y εὐγένεια, en los que Heracles destaca más que nadie.

Para ello, la primera parte de la tragedia pone énfasis en ambos conceptos, que son entendidos en su sentido tradicional y conducen a Anfitríon y Mégara a aceptar una muerte noble. En la segunda parte de la tragedia, en cambio, estos conceptos son dotados de un nuevo sentido, mucho más moderno y humanista, que lleva a Heracles a abrazar la vida.

Eurípides innova en la primera parte de la tragedia, de manera tal que sitúa a su héroe en el momento más brillante de su carrera y, a continuación, sin lógica, sin aviso y sin razón, le hace enfrentarse a la mayor de las desgracias. Así, Eurípides sitúa a Heracles frente a una disyuntiva similar a la de Áyax y utiliza esa obra para establecer un acusado contraste.

La reacción del héroe es inicialmente la esperada conforme a la concepción tradicional de la εὐγένεια, es decir, el héroe decide quitarse la vida, como Áyax, y vengar así a su familia. Sin embargo, a partir de ahí, Eurípides introduce en la trama a un nuevo personaje, Teseo, que también es innovación del autor. Teseo acude para devolver a Heracles la ayuda recibida anteriormente de él. Frente a la ἀρετή heroica, Teseo enarbola φιλία. Y frente al concepto tradicional de εὐγένεια, Teseo proporciona una visión radicalmente diferente, según la cual la nobleza no reside tanto en aceptar la muerte con honor, sino en enfrentarse con honor a las embestidas de la vida.

Los doce trabajos de Heracles, que en las versiones más conocidas del mito parece que se llevaban a cabo como expiación por el crimen cometido contra su familia, son realizados en la tragedia eurípidea antes de dicho crimen y éste se convierte en un nuevo πόνος (vv. 1279-1280), el más duro y difícil de todos, que, a diferencia del resto, que le han proporcionado gloria, sólo le proporciona desgracia³⁸. Si en la tradición, tras matar a su familia, Heracles expiaba su crimen con los doce trabajos, que le permitían mostrar su lado divino y lo conducían a la apoteosis y a su divinización, en el *Heracles*

³⁸ Cf. BARLOW (1981) 118.

de Eurípides el crimen del héroe se comete tras sus trabajos y, de esa manera, no hay expiación posible, sólo hay resignación y aceptación humanas.

Si en el *Áyax* sofocleo el héroe se quita la vida cumpliendo con la visión heroica de la nobleza, el *Heracles* de Eurípides termina comprendiendo que el hombre está sometido a los designios divinos y que el mayor acto de valentía consiste en aceptarlo y hacer frente a las vicisitudes de la vida, por duras que éstas sean. La nobleza ya no está en morir, sino en resistir³⁹.

Al final de la tragedia *Heracles* reconoce a Anfitrión como su padre (vv. 1264-1265) abrazando su lado más humano⁴⁰, acepta la ayuda de Teseo y parte rumbo a Atenas. Así Eurípides crea un lugar en Atenas para este héroe panhelénico y lo adecua a la nueva mentalidad⁴¹ marcada por los valores de la solidaridad y la comunidad⁴².

³⁹ Según PAPADOPOULOU (2005) 190, "The superlative strength that Heracles exhibited during his labours is laudable, but its transference from wildness into civilization becomes problematic. The play suggests that the solution is provided by the civic (and Athenocentric) context, where individuality and the archaic type of heroic excellence give way to solidarity and the value of community".

⁴⁰ La paternidad de *Heracles* es un tema presente y controvertido a lo largo de toda la tragedia. A diferencia de *Traquinias*, donde este héroe es presentado inequívocamente como hijo de Zeus (v. 19), lo que concuerda con sus rasgos divinos más marcados y la apoteosis final, en *Heracles* Eurípides plantea la doble paternidad del héroe y a lo largo de la tragedia oscila entre considerar a *Heracles* hijo de Zeus (por ejemplo, v. 876, 887, 906) y considerarlo simplemente un hombre (por ejemplo, v. 835, 846, 849). Según SILK (1993) 133, "*Heracles* dramatizes a conflict between the god and the man in *Heracles*, and ends by clearly destroying one element, the god, and isolating the other, the man".

⁴¹ GREGORY (1991) 123, lo explica de forma magistral, cuando afirma que "*Heracles'* change of status incorporates a political message, for throughout the play immortality and heroic accomplishment are unobtrusively equated with aristocratic values, while mortality and ordinary human endeavor are linked to an egalitarian sensibility. Ultimately *Heracles* accomplishes a considerable shift of loyalties: he exchanges Zeus for Amphitryon, Thebes for Athens, solitude for fellowship, and elitist for egalitarian standards. In consequence of his suffering he develops a scheme of values consonant with the ideology of the democratic polis. Euripides has succeeded in appropriating the panhellenic hero for Athens".

⁴² La muerte final de *Áyax* pone en evidencia que los valores heroicos ya no tienen cabida en la sociedad del s. V a.C.; la decisión de seguir vivo que toma *Heracles* muestra cómo los valores heroicos se pueden transformar para hacerse un lugar en la nueva época.

La propia estructura formal de la tragedia, tantas veces cuestionada, subraya el sentido último de la tragedia. La primera parte de ésta termina cuando, en el punto más alto de Heracles, unas diosas intervienen de forma inesperada y provocan un giro en la acción que hace caer al héroe en la mayor de las desgracias. La segunda parte de la tragedia termina cuando, en el punto más bajo de Heracles, un humano, Teseo, interviene de forma también inesperada y provoca un giro, proporcionando una salida al desastre. Ese personaje, Teseo, representa una ciudad, Atenas, y, además, los valores de *φιλία*, solidaridad y comunidad.

Pues bien, lo cierto es que normalmente los dioses aparecen *ex machina* al final de la tragedia y solucionan el conflicto⁴³. En este caso, en cambio, Iris y Lisa aparecen extrañamente en el centro de la tragedia y provocan el conflicto. Es Teseo, un mortal, el que aparece al final, prácticamente como *homo ex machina*⁴⁴, y ofrece una solución. Así, la inversión de los patrones habituales es utilizada para transmitir el contenido dramático, en concreto la idea de que los golpes de la fortuna son un producto divino que no obedece a ninguna razón lógica y que nadie, ni el mayor de los héroes, puede evitar; pero las soluciones ante ellos dependen exclusivamente de los hombres y de los valores humanos, especialmente *φιλία*⁴⁵.

Bibliografía

- ALAMILLO, A. (1981), *Sófocles. Tragedias*. Madrid, Gredos (reimpr. 1992).
 BAÑULS OLLER, J. V. (2002), "Eurípides, *Heracles* v. 1345": M. J. GARCIA SOLER (ed.), *ΤΙΜΗΣ ΧΑΡΙΝ. Homenaje al profesor Pedro A. Gainzarain*. Vitoria, Universidad del País Vasco, 69-80.
 BARLOW, S. A. (1981), "Sophocles' *Ajax* and Euripides' *Heracles*": *Ramus* 10.2 (1981) 112-128.

⁴³ En la tragedia lo habitual es que los dioses aparezcan como *dei ex machina* al final de la obra o como *προλογίζοντες* al principio de la misma.

⁴⁴ Cf. SILK (1993) 131.

⁴⁵ Es interesante también la visión de SHELTON (1979) 103, quien explica que la primera parte de la tragedia ilustra la crueldad humana y se supera con un Heracles divino, mientras la segunda parte de la tragedia ilustra la crueldad divina, mucho más terrible, y se supera con personajes humanos.

- BARLOW, S. A. (1982), "Structure and Dramatic Realism in Euripides' *Heracles*": *G&R* 29.2 (1982) 115-125.
- BOND, G. W. (1981), *Euripides. Heracles*. Oxford, Clarendon Press.
- BOWRA, C. M. (1970), *Sophoclean Tragedy*. Oxford, Clarendon Press (1944¹).
- BROWN, A. L. (1978), "Wretched Tales of Poets: Euripides, *Heracles* 1340-6": *PCPhS* 24 (1978) 22-30.
- CALVO MARTÍNEZ, J. L. (1995), *Eurípides. Tragedias, II*. Madrid, Gredos (1978¹).
- CASADIO, V. (2010), *L'arciere nell'antichità greca e romana. Mito, letteratura e storia*. Teramo, Evoè.
- CHALK, H. H. O. (1962), "APETH and BIA in Euripides' *Herakles*": *JHS* 82 (1962) 7-18.
- CONACHER, D. J. (1955), "Theme, Plot, and Technique in the *Heracles* of Euripides": *Phoenix* 9.4 (1955) 139-152.
- DUCHEMIN, J. (1967), "Le personnage de Lyssa dans *Héraclès Furieux* d'Euripide": *REG* 80 (1967) 130-139.
- ENCINAS REGUERO, M. C. (2004), "La habilidad retórica en el *Áyax* de Sófocles. Los diferentes usos de *eugenés* y *áristos*": A. PÉREZ JIMÉNEZ, C. ALCALDE MARTÍN, R. CABALLERO SÁNCHEZ (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta. Actas del Congreso internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/496 a.C.-2003/2004), celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003*. Málaga, Charta Antigua, 361-374.
- ENCINAS REGUERO, M. C. (2007), "Χάρις χάριν γὰρ ἔστιν ἡ τίκτουσ' ἀεί. Una lectura de Sófocles, *Áyax* 522": *Faventia* 29 (2007) 51-58.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. (2013), "Anaskeue y kataskeue del *Heracles* euripideo (HF 140-235)": M. QUIJADA SAGREDO, M. C. ENCINAS REGUERO (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*. Madrid, Ediciones Clásicas, 91-112.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. (2014), "Enkomion euripideo de *Heracles*": A. PÉREZ JIMÉNEZ (ed.), *Realidad, Fantasía, Interpretación, Funciones y Pervivencia del Mito Griego. Estudios en Honor del Profesor Carlos García Gual*. Madrid, Pórtico, 269-282.
- FOLEY, H. P. (1985), *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca-London, Cornell University Press.
- GARRISON, E. P. (1995), *Groaning Tears. Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*. Leiden-New York-Köln, Brill.
- GEORGE, D. B. (1994), "Euripides' *Heracles* 140-235: Staging and the Stage Iconography of *Heracles*' Bow": *GRBS* 35.2 (1994) 145-157.

- GIBERT, J. (1995), *Change of Mind in Greek Tragedy*. Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.
- GREGORY, J. (1991), *Euripides and the Instruction of the Athenians*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- GRIFFITHS, E. M. (2002), "Euripides' Herakles and the Pursuit of Immortality": *Mnemosyne* 55.6 (2002) 641-656.
- HALLERAN, M. R. (1986), "Rhetoric, Irony, and the Ending of Euripides' Herakles": *ClAnt* 5.2 (1986) 171-181.
- HAMILTON, R. (1985), "Slings and Arrows: The Debate with Lycus in the Heracles": *TAPhA* 115 (1985) 19-25.
- IERANÒ, G. (2016), "Euripide e l'arco di Eracle": M. F. SILVA, M. do C. FIALHO, J. L. BRANDÃO (coords.), *O livro do tempo: Teatro greco-latino e sua recepção*, Vol. 1. Coimbra, Universidade de Coimbra/Annablume, 103-120.
- KAMERBEEK, J. C. (1966), "Unity and Meaning of Euripides' Heracles": *Mnemosyne* 19.1 (1966) 1-16.
- KITTO, H. D. F. (1961³), *Greek Tragedy. A Literary Study*. London-New York, Routledge (reimpr. 2003).
- LAWRENCE, S. E. (1998), "The God that is Truly God and the Universe of Euripides' Heracles": *Mnemosyne* 51.2 (1998) 129-146.
- LEE, K. H. (1982), "The Iris-Lyssa Scene in Euripides' Heracles": *Antichthon* 16 (1982) 44-53.
- LLOYD, M. (1992), *The Agon in Euripides*. Oxford, Clarendon Press.
- LLOYD-JONES, H., WILSON, N. G. (1990), *Sophoclis fabulae*. Oxford. Oxford University Press.
- MAHAFFY, J. P. (1880), *A History of Classical Greek Literature*, Vol. I. New York, Harper and Brothers.
- MICHELINI, A. N. (1987), *Euripides and the Tragic Tradition*. Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- MOGGI, M. (2002), "L'oplita e l'arciere (ideologia e realtà tra guerra antica e guerra moderna)": *Ktema* 27 (2002) 195-206.
- NORWOOD, G. (1920), *Greek Tragedy*. London, Methuen.
- PAPADOPOULOU, T. (2001), "Revenge in Euripides' Heracles": F. BUDELMANN, P. MICHELAKIS (eds.), *Homer, Tragedy and Beyond. Essays in Honour of P. E. Easterling*. London, Society for the Promotion of Hellenic Studies, 113-128.
- PAPADOPOULOU, T. (2005), *Heracles and Euripidean Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press.

- PARMENTIER, L., GREGOIRE, H. (1923), *Euripide. Tome III. Héraclès, Les Suppliants, Ion*. Paris, Les Belles Lettres.
- PORTER, D. H. (1987), *Only Connect. Three Studies in Greek Tragedy*. Laxham-New York-London, University Press of America.
- ROZOKOKI, A. (2013), "Political Echoes in Euripides' *Heracles*": *TC* 5.2 (2013) 260-288.
- RUCK, C. (1976), "Duality and the Madness of Herakles": *Arethusa* 9.1 (1976) 53-75.
- SANZ MORALES, M., LIBRÁN MORENO, M. (2008), "El contraste como procedimiento compositivo en el *Heracles* de Eurípides": *QUCC* 88.1 (2008) 59-78.
- SERGEANT, B. (1991), "Arc": *Metis* 6 (1991) 223-252.
- SHELTON, J.-A. (1979), "Structural Unity and the Meaning of Euripides' *Herakles*": *Eranos* 77 (1979) 101-110.
- SILK, M. S. (1993), "Heracles and Greek Tragedy": I. MCAUSLAN, P. WALCOT (eds.), *Greek Tragedy*. Oxford, Oxford University Press, 116-137.
- TARAGNA NOVO, S. (1973), "L'APETH di Eracle e la sorte dell'uomo nel contrasto tra Lico e Anfitrione (Eur. *H.F.* 140-239)": *RIFC* 101 (1973) 45-69.
- TARKOW, T. A. (1977), "The Glorification of Athens in Euripides' *Heracles*": *Helios* 5 (1977) 27-35.
- YOSHITAKE, S. (1994), "Disgrace, Grief and other Ills: Herakles' Rejection of Suicide": *JHS* 114 (1994) 135-153.

Resumo: No *Hércules* de Eurípides as personagens (a família de Hércules na primeira parte e o próprio Hércules na segunda) têm de decidir, perante uma situação de infortúnio, se aceitam a morte ou suportam a vida. A família de Hércules aceita morrer para cumprir a noção de εὐγένεια. Em contrapartida, Hércules decide viver. A argumentação em volta desta decisão implica uma reelaboração dos valores heroicos a partir de perspectivas muito mais humanistas.

Palavras-chave: Eurípides; *Hércules*; nobreza; εὐγένεια; ἀρετή; φιλία.

Resumen: En *Heracles* de Eurípides los personajes (la familia de Heracles en la primera parte y el propio Heracles en la segunda) tienen que decidir, ante una situación de infortunio, si aceptan la muerte o resisten la vida. La familia de Heracles acepta morir para cumplir con la noción de εὐγένεια. Heracles, en cambio, decide finalmente vivir. La argumentación en torno a esta decisión implica una reelaboración de los valores heroicos desde perspectivas mucho más humanistas.

Palabras clave: Eurípides; *Heracles*; nobleza; εὐγένεια; ἀρετή; φιλία.

Résumé : Dans *Héraclès* d'Euripide, les personnages (la famille d'Héraclès, dans la première partie, et Héraclès lui-même, dans la deuxième partie), face au malheur, doivent décider s'ils acceptent la mort ou endurent la vie. La famille d'Héraclès accepte de mourir pour accomplir la notion de εὐγένεια. Par contre, Héraclès décide de vivre. L'argumentation autour de cette décision implique que les valeurs héroïques soient réélaborées en fonction de perspectives beaucoup plus humanistes.

Mots-clés : Euripide ; *Héraclès* ; noblesse ; εὐγένεια; ἀρετή; φιλία.

Agátocles de Siracusa e o nascimento da *Basileia* helenística na Sicília Grega

Agathocles of Syracuse and the birth of the Hellenistic *Basileia* in Greek Sicily

HENRIQUE MODANEZ DE SANT'ANNA¹ (*Universidade de Brasília — Brasil*)

Abstract: This article provides a thorough analysis of the political conditions underpinning the rise to monarchic power of Agathocles of Syracuse, from a Hellenistic viewpoint and through a constitutional irregularity of his compulsory rule over the island. For this purpose, we have discussed both the historical evidence supporting this transformation during Agathocles's African campaign (310-307 B.C.) and the general standpoint of modern historiography in that respect. We thus seek to contribute to the increasing Hellenistic debate on the nature of the political powers under the (direct or indirect) influence of the Asian expedition of Alexander the Great.

Keywords: Hellenism; Agathocles; Monarchy; Alexander the Great.

Introdução

Antes de tratar especificamente da trajetória política de Agátocles de Siracusa e da introdução de um novo poder helenístico na Sicília a partir de uma deformidade na tradicional magistratura compulsória (o posto de estrategista com poderes plenos), faz-se necessário o estabelecimento de algumas observações preliminares. A primeira delas diz respeito ao próprio termo *basileia*, que, usado em diferentes contextos, possui uma história peculiar e significou, em momentos distintos, monarquias de tipos igualmente distintos. Nem toda *basileia*, portanto, é helenística, mas o seu uso em fontes helenísticas não pode ser confundido ou uniformizado com os usos encontrados, por exemplo, em fontes do período clássico. De modo geral, aceita-se que, em sentido helenístico, o título monárquico dispensa objetivamente designações étnicas, posto que estas conferem ao rei autoridade sobre um território delimitado por linhagem ou legalidade constitucional. No caso da monarquia helenística, reis são soberanos do que conseguiam conquistar pelo poder

Texto recebido em 25.04.2018 e aceite para publicação em 03.02.2019.

¹ henriquemodanez@gmail.com. Professor Adjunto de História Antiga na Universidade de Brasília. Pesquisador Colaborador Sênior no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2017-2018.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019) 103-115 — ISSN: 0874-5498

militar, a *doriktetos chora*, podendo ser esse poder herdado ou conquistado em seu tempo de vida. Assim, tem-se uma monarquia sempre de caráter pessoal, mesmo nos casos dinásticos, de tal sorte que os reis deveriam provar suas habilidades de comando e sua autoridade sobre o território e sobre o povo pretendidos. *Basileia* não pode ser também confundida com tirania; a última nunca foi um posto ou cargo assegurado constitucionalmente. Antes disso, era um rótulo atribuído pelos autores antigos, e que ganhou conotação pejorativa apenas no século IV a.C., tempo do próprio Agátocles de Siracusa. A relação entre magistratura, tirania e *basileia* possui certa intimidade terminológica na história da Sicília, o que torna muito produtiva a investigação sobre como magistrados tornavam-se, com alguma frequência, tiranos (no caso de magistraturas compulsórias, sem o aval da assembleia ou do conselho da cidade) e depois disso reis de tipo helenístico.

A segunda observação preliminar é, talvez, de obviedade geográfica ululante, mas ainda assim importante, a fim de evitar erros de interpretação histórica sobre a região atingida pelas inovações políticas de Agátocles. Quando se menciona a introdução de um novo poder monárquico na Sicília, não se pretende incluir na análise toda a ilha, mas apenas sua porção leste, a chamada Sicília grega. É preciso ter em mente que cartagineses, ao disputarem por alguns séculos a supremacia da ilha com os gregos, jamais experimentaram qualquer tipo de monarquia no período clássico ou helenístico. Toda e qualquer alusão ao regime monárquico de Cartago diz respeito ao tempo mítico ou, nos casos mais otimistas, aos primórdios de sua história, que infelizmente conhecemos apenas pelas lentes gregas e romanas, ambas muito tardias para esse fim.

Agátocles e sua aproximação com o cenário helenístico

Quando Alexandre morreu estranhamente na Babilônia, em 323 a.C., os seus homens se reuniram e organizaram a divisão dos territórios imperiais, após uma implosão parcial nas seções do exército (desentendimentos entre a cavalaria e a infantaria). Esta famosa reorganização refletia em boa medida a distribuição prévia dos oficiais nos territórios ou províncias, e fixava importantes posições de poder e comando, que tiveram impacto nos acontecimentos subsequentes. Nossa fonte para a referida divisão é Diodoro

Sículo (doravante D.S.) 18.1, que no início de seu livro dezoito menciona que a Ofelas foi designada Cirene, provavelmente por conta de sua atuação prévia na expedição de Alexandre. Mais adiante nos fragmentos do livro vinte, mais especificamente no capítulo cinquenta e quatro, D.S. também nos relata que Agátocles, *ao saber que os referidos príncipes tinham assumido o diadema, e por não se considerar inferior a eles em poder, território e feitos, designou-se rei*².

Esta não era uma monarquia siciliana como as anteriores: além do desejo de se igualar em poder aos monarcas helenísticos e de assumir características de um “novo” tipo de realeza, como veremos a seguir, Agátocles mantinha com alguns dos Diádocos relações diplomáticas, as quais frequentemente ilustravam um posicionamento muito semelhante aqueles adotados pelos Sucessores de Alexandre quanto ao direito de conquista, amplamente baseado no princípio da *doriktetos chora*. De forma similar à distribuição de territórios liderada pelos generais macedônicos após a morte de seu rei, em 323 a.C., Agátocles pretendia negociar, de acordo com D. S., a distribuição do espaço africano (ainda não subjugado) e siciliano (parcialmente hostil) com Ofelas, em 309 a.C., por ocasião de sua expedição cartaginesa:

Após esta batalha, Agátocles, ao examinar todas as maneiras de subjugar os cartagineses, enviou Órton, o siracusano como mensageiro a Ofelas, em Cirene. Ofelas havia sido um dos Companheiros de Alexandre em sua expedição, tendo assumido o controle da cidade de Cirene e de um poderoso exército, e aspirava uma dominação mais ampla. Este era o seu estado de espírito quando o mensageiro de Agátocles chegou com o pedido de auxílio para a campanha contra os cartagineses. Em troca desse serviço, ele [o mensageiro] prometeu que Agátocles concederia a Ofelas liberdade total no controle da Líbia. Agátocles, disse-lhe o mensageiro, estava satisfeito com a Sicília, desde que estivesse livre da ameaça cartaginesa e que pudesse governar sem receio toda a ilha. A Itália estava disponível e próxima para ampliar o seu império, caso Agátocles ambicionasse mais poder. (D.S. 20.40).

Ao adotarmos o relato do historiador siciliano, então, torna-se evidente que o comandante siracusano queria integrar o cenário político internacional de seu tempo orientado por critérios de paridade com os Diádocos, e que Ofelas seria sua melhor opção de aliança, pois o mesmo aspirava à conquista

² D.S. 20.54. Sobre a *basileia* de Agátocles, consultar principalmente WETENHALL TILLYARD (1908); MOSSÉ (1969) 149-202; MEISTER (1984) 384-411; VATTUONE (1991) 63-86; 187-204; BRACCESI (1998) 101-113; ZAMBON (2006) 77-94.

de mais territórios. Afinal, tal paridade em força militar, territórios conquistados e realizações seria o motor de sua monarquia autoproclamada. Quando Ofelas e seu exército se encontraram com Agátocles, o mesmo colocou em prática seu plano de traição: o macedônio foi pego de surpresa e assassinado enquanto tentava desesperadamente se defender; o siracusano, então, aproveitando-se da situação, recrutou o numeroso exército sem comandante para a guerra que já estava preparado para travar, conseguindo com isso praticamente dobrar o número de seus homens (D.S. 20.42).

Polieno (doravante Polyæn.) 5.3, nossa outra fonte, contudo, sequer menciona a intenção de estabelecer qualquer aliança por parte de Agátocles. Segundo Polyæn., Ofelas encontrava-se já com numeroso exército em postos avançados contra Agátocles, ao que tudo indica no início da expedição africana liderada pelo siracusano, quando Agátocles, ciente da inclinação de seu inimigo por jovens rapazes, enviou seu filho Heracleides, “um rapaz de beleza extraordinária”, com a missão de distraí-lo enquanto o exército siciliano revivava em sigilo. Ofelas, apaixonado pelo rapaz, mostrou-se incapaz de prever a sua própria morte, e Agátocles saiu vitorioso, resgatando seu filho com sucesso.

O relato de Polyæn. é, obviamente, pouco crível, considerando-se que dificilmente um comandante com a experiência de Ofelas, ainda mais no comando de um numeroso exército ávido pela guerra para a qual estavam marchando desde Cirene, se deixaria distrair tão gravemente pelo filho de seu inimigo, ainda que tivesse as inclinações sexuais mencionadas. Parece igualmente improvável que Ofelas não tivesse sido cotado como aliado por Agátocles, a julgar pela referência tão clara em Diodoro e pelo desenrolar dos eventos na África. O mais provável é que Polyæn. não tivesse conhecimento da aliança ou a tivesse suprimido pela natureza (didática) de sua obra. De qualquer modo, as relações diplomáticas tiveram de acontecer, mesmo que unilateralmente em certo ponto, e comprovam preliminarmente a interação (diplomática e bélica) entre Agátocles e o mundo helenístico num nível que para ele se dava em grau de paridade. Como nos lembra Braccesi³, a Sicília mostrou-se um espaço imune à invasão de Alexandre, mas não ao

³ BRACCESI (1998) 101.

seu projeto de conquista, neste caso traduzido pela ascensão de Agátocles à iminente realeza.

Braccesi argumenta que, após a morte de Alexandre, o problema púnico se confunde com a hereditariedade do poder monárquico, produzindo uma “nascente sensibilidade helenística”, a qual seria direcionada à ameaça cartaginesa sob a forma de *basileia* justificada. Outra questão recorrente na historiografia moderna é a classificação de Agátocles como grande estadista ou como o mais cruel dos tiranos, discussão se arrasta desde a Antiguidade, quando, por exemplo, Cálías (FGrH 564T3), contemporâneo de Agátocles, pinta uma aura de piedade e humanidade para o siracusano, ao passo que Timeu (FGrH 566F124), igualmente seu contemporâneo, diz que nenhum tirano mostrou-se tão cruel quanto ele.

A autoproclamação de Agátocles como rei simbolizava que o siracusano se via em condição de reclamar territórios nos mesmos termos que os Diádocos, e as interações diversas com alguns deles servem de evidência para a postura de paridade adotada pelo monarca. Parte da historiografia moderna, no entanto, tende a classificar Agátocles da mesma forma que os tiranos tardo-clássicos, ou ainda como os tiranos arcaicos, de modo que sua autoproclamação representaria, de fato, apenas um traço de sua ambição política, uma estratégia de inserção sem grandes resultados. Veja, por exemplo, o que nos diz Mossé, para quem Agátocles, tirano popular⁴, teria se transformado, com a expedição africana, numa figura tirânica típica do período helenístico, o *roy conquérant*, embora seu comportamento indique, no fim das contas, uma postura comum entre os tiranos que o precederam:

“Homem do povo, pelo povo de Siracusa é que ele tentou restaurar a supremacia da cidade, que ele tentou igualmente varrer o perigo que pesava sobre toda a Sicília, o perigo cartaginês. Homem de seu tempo [...], imitador dos generais de Alexandre quanto ao título régio [...] Ele não liberou os escravos por princípio, mas por que necessitava de homens para combater. Nisso ele se assemelhava aos tiranos do séc.IV a.C. [...] Até onde podemos conhecê-lo, ele continua a ser o tipo do tirano popular,

⁴ O que soa no fim das contas absurdo, pois logo após a sua morte os siracusanos confiscaram as suas propriedades, derrubaram as suas estátuas e procederam a uma verdadeira *damnatio memoriae*. Sobre a crítica à classificação da tirania de Agátocles como “popular”, vide MEISTER (1984) 410.

*mais próximo no fim dos tiranos da época arcaica que dos condottieri do séc.IV a.C. ou dos "revolucionários" da época helenística."*⁵

Imitador dos Diádocos, Agátocles agregaria, em última instância, tanto os valores do tirano arcaico (devido ao caráter demagógico de seu governo) quanto os costumes de recrutamento do tirano clássico, orientado pelo alistamento massivo de exilados e mercenários. Isso o torna peculiar, sem dúvidas, mas o contexto é imperativo para o assunto, e como tal impõe à monarquia adotada por Agátocles um sentido especialmente helenístico. Não resta dúvida que o alistamento massivo de profissionais era uma prática de origens tardo-clássicas na Sicília grega; da mesma forma, o traço popular dos governos autocráticos remonta à época arcaica. Porém, tais peculiaridades encontravam-se inseridas no contexto de fragmentação do império de Alexandre, fazendo da Sicília, como dito anteriormente, parte do projeto de conquista macedônica (o que seria executado, obviamente, pelos Diádocos) e de Agátocles o homem capaz de liderar uma inovação política de características helenísticas.

Braccesi, quase 30 anos após a publicação do livro de Mossé, mostra-se um pouco mais otimista quanto à concretude da monarquia de Agátocles⁶. O contexto de interação do siracusano com os generais macedônicos aparece com mais relevância, de modo a gerar uma interpretação histórica acerca dos problemas de longevidade da *basileia* agatocleana. A natureza helenística da monarquia introduzida na Sicília por Agátocles é inquestionável, mas trata-se, no final das contas, de uma *monarchia mancata*.

Mais recentemente, Zambon sustentou que Agátocles iniciou uma mudança constitucional ao introduzir a monarquia de tipo helenístico em Siracusa, e que seu exemplo foi seguido por diversos governantes posteriores (tais como Phintias, Pirro e Hierão II)⁷. Naquele momento, tentativas de retomada das formas constitucionais perdidas com a ascensão do monarca emergiram, muitas delas temporariamente bem-sucedidas. Diante de tamanha complexidade e da evidência para o surgimento da monarquia de tipo helenístico na ilha, como parte do conjunto das inovações políticas siceliotas (momentaneamente fracassadas e posteriormente retomadas), devemos a

⁵ MOSSÉ (1969) 176-177.

⁶ BRACCESI (1998) 110.

⁷ ZAMBON (2008) 267.

esta altura nos perguntar como se deu a introdução da *basileia* por Agátocles e em quais aspectos ela representou uma *imitatio Alexandri*? O primeiro indício é, obviamente, a transformação de ordem política, que deve ser compreendida no decorrer da trajetória de Agátocles.

Em 337 a.C., após a morte de Timoleão, frente ao problema da sucessão de um líder que havia pacificado, na medida do possível, a Sicília grega e promovido, em larga escala, um verdadeiro tiranicídio, diversas tiranias reapareceram na porção leste da ilha e a ofensiva cartaginesa novamente gerava resultados preocupantes para os gregos. A democracia siracusana havia sido a esta altura substituída por uma oligarquia, a qual era liderada por Sosítrato e Heracleides. Com isso, a velha guerra civil retornou com força total, colocando cidadãos (democratas e oligarcas) em lados opostos, convivendo num grau de desentendimento que se traduzia no derramamento contínuo de sangue.

Os primeiros anos da vida política de Agátocles se deram no exílio, quando o siracusano parece ter aproveitado a punição para angariar apoio noutras regiões e recrutar o número de mercenários que seu dinheiro pudesse pagar. Após o seu retorno a Siracusa, em 319 a.C., já em cenário político favorável, Agátocles apresentou-se como defensor da democracia e, segundo D.S., conquistou o apoio popular por sua abordagem demagógica. Em seguida, Agátocles teria sido eleito *strategos* e “guardião da paz”. É muito possível que, ao dar esta classificação, D.S. (19.5) tenha usado uma fonte favorável a Agátocles, de modo a alterar as características das primeiras magistraturas que ele assumiu em Siracusa.

Meister e Zambon⁸ recordam que um termo ligeiramente diferente aparece na *Marmor Parium* (FGrH 239 F12),⁹ onde é sugerida, já no início, uma *strategia* autocrática, o que altera sensivelmente a natureza da magistratura de Agátocles e sugere, nesse caso, o uso de fontes favoráveis ao tirano por D.S.. Segundo o documento: “E naquele mesmo ano os siracusanos escolheram Agátocles como *strategos autokrator* das defesas sicilianas”. A *strategia* autocrática era um cargo extraordinário, sendo o magistrado eleito por tempo

⁸ Meister (1984) 289 e Zambon (2006) 78.

⁹ *Marmor Parium* é uma famosa inscrição encontrada em Paros, datada de 264/3 a.C., e preservada em gratuitamente no (<http://www.ashmolean.org>).

indeterminado e com objetivos de caráter urgente. No caso em questão, a querela entre democratas e oligarcas deveria ser mais uma vez solucionada, mas com o *strategos* à frente da política externa. Tratava-se, portanto, de “uma excelente oportunidade para o golpe de Estado”, recorda o historiador italiano. Além disso, Agátocles não era exatamente o homem mais indicado para coordenar um equilíbrio mútuo entre as facções, como a sua imediata ascensão ao poder absoluto, precedida pelo extermínio dos seus adversários políticos, foi capaz de mostrar. A nomeação de Agátocles, tenha ela acontecido nos termos postos por D.S. ou da forma direta presente na inscrição, sugere uma legalidade no processo, o que dificilmente ocorreu. A eleição era apenas uma “pseudo-legalidade formal”, diz Meister, uma vez que (1) os adversários políticos oligarcas haviam sido assassinados ou exilados, (2) a assembleia era composta basicamente por entusiastas da nomeação de Agátocles e (3) um grande número de soldados dava cobertura armada para o golpe. Parece incorreto, portanto, falar de uma eleição livre e legal, do mesmo modo que pressupor uma participação efetiva da assembleia nas decisões tomadas por Agátocles, o que inviabiliza inclusive a sua interpretação como “tirano popular”. A sua abordagem demagógica, posta muitas vezes numa entonação positiva por D.S., funcionava apenas como princípio ideológico para a manutenção de um poder autocrático e opressor em relação ao funcionamento da assembleia, o qual foi associado, como recurso estratégico de compensação, ao cancelamento de dívidas, redistribuição de terras, construção de diversos prédios públicos e expansão da frota siracusana.

Agátocles torna-se rei. Mas de que tipo, afinal?

De acordo com Zambon, o primeiro indício da adoção da basileia helenística por Agátocles encontra-se numa ação específica durante a campanha africana (310-307 a.C.).¹⁰ Nesta ocasião, em 309 a.C., o tirano teria dado indícios de que pretendia mesmo adotar um novo tipo de realeza, em sintonia com a emergente ideologia advinda do mundo helenístico. Zambon, remonta o significativo episódio do motim em Túnis, quando Agátocles decidiu enfrentar o problema pessoalmente, diante dos soldados. Após vestir uma toga púrpura, símbolo da realeza naquele tempo, Agátocles foi ter com suas tropas

¹⁰ ZAMBON (2006) 80.

rebeldes, que reconheceram seus trajes como roupas Reais, adequadas ou pertencentes ao seu comando. Esta foi a primeira vez em que Agátocles apareceu diante de suas tropas trajando a toga púrpura. A toga alaranjada no estilo tarentino, no entanto, havia já sido empregada por Agátocles, de acordo com informação registrada em Polyaen. 5.3. Na ocasião, Agátocles convidou quase 500 pessoas (hostis a sua autoridade em Siracusa) para um banquete e, momentos após ter cantado, dançado e tocado harpa, vestido com sua toga alaranjada no estilo tarentino, mandou executar todos os convidados.

Embora seja improvável que Agátocles tivesse pensado em se auto-proclamar basileu antes mesmo dos Diádocos, o ponto aqui é que Agátocles certamente modificou a concepção de seu próprio poder durante a campanha africana e que estava inclinado a atingir uma nova escala de influência política entre seus homens. A vitória sobre Ofelas, vale lembrar, um dos antigos Companheiros de Alexandre, certamente influenciou a referida postura durante a expedição africana.

Suporte para a orientação helenística de Agátocles pode ser encontrado também numa evidência arqueológica que tem se mostrado tão decisiva quanto polêmica: um estáter de ouro de Agátocles, com apenas três exemplares conhecidos (vide **Figura 1**). A moeda possui no anverso uma cabeça com um escalpo de elefante e o chifre de Amon, e no reverso a imagem de uma Atena “marchante”, equipada com elmo, escudo e lança, sendo precedida por uma coruja aos seus pés, ave frequentemente ligada à divindade, e com a inscrição AGATHOKLEOS (“de Agátocles”) às suas costas. Como nos lembra Stewart, o estáter de ouro tem sido vinculado à expedição africana de Agátocles desde o séc.XIX, além de parecer inquestionável que se trata de uma imitação dos tetradracmas de Ptolomeu, especificamente aqueles dos anos 314/3 a.C.. A primeira questão analítica pode ser sugerida a partir da figura presente no anverso. Em outras palavras, de quem seria a cabeça representada no estáter?

Resta pouca dúvida de que a Atena representada no reverso alude a uma vitória militar (*Athena Niké*), e deve tratar do início da expedição africana, desdobrando-se, portanto, em algumas interpretações possíveis para a cabeça em questão: trata-se, dizem alguns, da personificação da África, Líbia

ou Sicília, ao passo que outros sustentam uma identificação com Alexandre ou com o próprio Agátocles¹¹.

Uma observação intermediária sobre o momento de que trata o estáter faz-se necessária: uma vez que a expedição terminou em fracasso, a cunhagem não pode ter se dado após 307 a.C. Além disso, há que se considerar uma referência em Diod. Sic. (20.11) sobre a primeira vitória de Agátocles na África, quando os soldados, apoiados por corujas (animal ligado à deusa Atena, como dito acima), conseguiram derrotar os cartagineses: “ao perceber que os seus soldados estavam aterrorizados com o grande número da cavalaria e da infantaria bárbaras, [Agátocles] soltou corujas entre o seu exército, as quais ele tinha preparado como meio de retirar o medo dos soldados comuns; as corujas, voando através da falange e pousando nos escudos e elmos, encorajaram os soldados, e cada homem entendeu o ocorrido como um presságio, uma vez que o pássaro é consagrado à Atena”. A referência soa absurda do ponto de vista tático, mas deve ter sido inspirada por algum evento relacionado às corujas, a julgar pelos dados cruzados, tanto no estáter quanto no relato do historiador siciliano.

Conclusão

A mim parece evidente que se trata de Agátocles, representado como Alexandre, pelos seguintes motivos: (1) como notaram alguns estudiosos, a personificação da África, da Líbia ou mesmo da Sicília não é seguramente documentada até o período romano, devendo ainda ser considerado o chifre de Amon e a fronte masculina como evidências da impossibilidade de uma representação feminina; (2) embora não existissem elefantes no exército de Agátocles, a sua ausência mesmo entre os cartagineses do período de cunhagem do estáter indica que se tratava de algo puramente simbólico, sem referência imediata ao exército do comandante siracusano, mostrando-se, portanto, como imitação dos tetradracmas de Ptolomeu (314-3 a.C.), como

¹¹ KUSCHEL (1961) 15 e GOUKOWSKY (1978) 207 sugeriram África e Líbia, sendo a Sicília também sugerida por GOUKOWSKY (1978) 356. Alexandre parece o mais provável para os estudiosos, como encontrado em GIESECKE (1923) 91 e BABELON (1924) 102), enquanto Agátocles tem sido sugerido, por exemplo, por SJÖQVIST (1962) 320. Para um balanço geral das diversas interpretações, vide STEWART (1993) 266-268.

previamente sugerido, e visando, em última instância, o vínculo com o império de Alexandre, o Grande (filho de Amon) a partir de um dos símbolos político-militares mais poderosos dos Diádocos (o elefante de combate).

Pode-se dizer que a imagem faz referência estrita a Alexandre devido ao chifre de Amon, mas considerando-se cuidadosamente a inscrição no reverso e o contexto de cunhagem, chega-se a conclusão de que a cabeça sugere Agátocles representado como Alexandre (o que anularia inclusive a crítica feita por alguns estudiosos, a saber, de que a cabeça de Agátocles havia sido representada diferentemente noutras moedas).

Assim, diante de todos esses indícios, não soa mais tão plausível classificar Agátocles como um tirano clássico tardio, o que a historiografia tendia a fazer. Mais recentemente, devido ao maior interesse e aos avanços nos estudos sobre o helenismo, outra interpretação foi proposta e tem sido seguida por uma audiência cada vez maior de historiadores. Eu sinceramente penso que, como no caso de Agátocles, outras figuras helenísticas, ainda pouco estudadas, tendem a ganhar mais atenção daqui por diante, mesmo que suas carreiras não tenham tido o vigor político-militar de muitas outras, mais próximas de Alexandre em muitos aspectos ou sentidos.



Figura 1

Estáter de ouro cunhado por Agátocles. C. 310-305 B.C. Viena. In: Stewart (1993) 546.

Bibliografia

- BABELON, E. (1924), "Alexandre ou l'Afrique": *Aréthuse* 1 (1924) 95-107.
- BRACCESI, L. (1998), *I tiranni di Sicilia*. Roma-Bari, Laterza.
- FGH = JACOBY, Felix et al (coord.) (1923-), *Die Fragmente der griechischen Historiker*. Leiden/Berlin.
- GIESECKE, W. (1923), *Sicilia numismatica*. Leipzig, K. W. Hiersemann.
- GEER, R.; WALTON, F. (2006), Diodoro da Sicília. *Biblioteca Histórica*. Introdução, tradução e notas. Cambridge, MA/London, Harvard University Press.
- GOUKOWSKY, P. (1978), *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre: 336-270 av. J. C.* Nancy, Université de Nancy II.
- KRENTZ, P.; WHEELER, E. (1994), Polieno. *Estratagemas de Guerra*. Introdução, tradução e notas. Chicago, Ares.
- KUSCHEL, B. (1961), "Die neuen Münzbilder des Ptolemaios Soter": *JNG* 11 (1961) 9-18.
- MEISTER, K. (1984), "Agathocles": F. WALBANK; A. ASTIN (coord.) (1984), *The Cambridge Ancient History*. Vol. 7. Cambridge, University Press, 384--11.
- MOSSÉ, C. (1969), *La tyrannie dans la Grèce Antique*. Paris, Presses Universitaires de France.
- SJOQVIST, E. (1962), "A portrait Head from Morgantina": *AJA* 66 (1962) 319-322.
- STEWART, A. (1993), *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic politics*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- TILLYARD, H. (1908), *Agathocles*. Cambridge, The University Press.
- VATTUONE, R. (1991), *Sapienza d'occidente. Il pensiero storico di Timeo di Tauromenio*. Bologna, Pàtron.
- ZAMBON, E. (2006), "From Agathocles to Hieron II: the birth and development of basileia in Hellenistic Sicily": S. LEWIS (coord.) (2006), *Ancient Tyranny*. Edimburgo, Universidade de Edimburgo, 77-94.
- ZAMBON, E. (2008), *Tradition and Innovation: Sicily between Hellenism and Rome*. Stuttgart, Fraz Steiner Verlag.

Resumo: Este artigo propõe uma análise detalhada das condições políticas para a ascensão do poder monárquico de Agátocles de Siracusa, visto a partir de uma perspectiva helenística e por meio de uma deformidade constitucional de sua magistratura compulsória na ilha. Para tanto, discutiu-se tanto as evidências históricas para esta transformação durante a campanha africana de Agátocles (310-307 a.C.) quanto o posicionamento geral da historiografia moderna a esse respeito. Pretende-se, assim, contribuir pontualmente para o crescente debate helenístico acerca da natureza de poderes políticos influenciados (diretamente ou indiretamente) pela expedição asiática de Alexandre Magno.

Palavras-chave: Helenismo; Agátocles; Monarquia; Alexandre Magno.

Resumen: Este artículo propone un análisis detallado de las condiciones políticas para el ascenso al poder monárquico de Agatocles de Siracusa, contemplado a partir de una perspectiva helenística y por medio de una deformidad constitucional de su magistratura forzosa en la isla. Para ello, se discuten tanto las evidencias históricas de esta transformación durante la campaña africana de Agatocles (310-307 a.C.) como la posición general de la historiografía moderna a este respecto. Se pretende de realizar una contribución puntual al creciente debate helenístico sobre la naturaleza de poderes políticos influidos (directa o indirectamente) por la expedición asiática de Alejandro Magno.

Palabras clave: Helenismo; Agatocles; Monarquía; Alejandro Magno.

Résumé : Cet article analyse en détail les conditions politiques de l'ascension au pouvoir monarchique d'Agathocle de Syracuse, d'après une perspective hellénistique et moyennant une difformité constitutionnelle de la magistrature infligée sur l'île. À ce sujet, on discute tout autant les évidences historiques de cette transformation pendant la campagne africaine d'Agathocle (310-307 av. J.-C.) que le positionnement général de l'historiographie moderne, le but étant de pouvoir contribuer à l'essor du débat hellénistique sur la nature des pouvoirs politiques influencés (directement ou indirectement) par l'expédition asiatique d'Alexandre Le Grand.

Mots-clés : Hellénisme ; Agathocle ; Monarchie ; Alexandre le Grand.

***Recusatio* e encômio a Domiciano nos proêmios épicos de Estácio (*Theb.* 1.1-45; *Ach.* 1.1-19)**

***Recusatio* and praise to Domitian in Statius' epic *proemia* (*Theb.* 1.1-45; *Ach.* 1.1-19)**

NATAN HENRIQUE TAVEIRA BAPTISTA¹ E LENI RIBEIRO LEITE² (*Universidade Federal do Espírito Santo — Brasil*)

Abstract: In this paper, the *proemia* to Statius' epic poems, *Thebaid* (1.1-45) and *Achilleid* (1.1-19) are analyzed as dedications to Domitian. We argue that the *proemia* are central to these works, since it is through them that Statius builds the ideal scenography underlying the imperial praise and the justification of his choice of mythological themes. Through the use of the concepts of *éthos* and scenography, we analyze the *proemia* and argue that the poet's *excusatio*, as it appears in the poems, contributed to determine his poetic place and to shape his *éthos* as a poet-client.

Keywords: Statius; Epic proem; *Thebaid*; *Achilleid*; Praise; Domitian.

A atenção sobre a centralidade do proêmio nas épicas pós-vergilianas não é, por certo, uma novidade. No que concerne aos estudos sobre a obra estaciana, retomam os anos trinta, quando vieram a público os estudos de FRIEDLÄNDER (1931) e HEUVEL (1932), seguidos, nos anos sessenta, por KYTZLER (1960) e SCHETTER (1962). O objetivo desses trabalhos parece claro: pagar certa dívida pelo apagamento da obra de Estácio na modernidade desde a crítica romântica da escola filológica do séc. XIX, da qual nos esclarece KYTZLER (1960) 331. Entretanto, é igualmente marca destes trabalhos, herdada em grande medida dos estudos dos Oitocentos, a preocupação em delimitar a data de composição do proêmio de *Tebaida*, para, se possível, identificar as interpolações, reconstruindo a cronologia de modo a perceber, pela reavaliação dos hexâmetros, como se deu a feitura do proêmio. Essa ansiedade em determinar a datação parece estar relacionada ao lugar amplo que a dedicação na forma de encômio possui nessa parte do poema, mais do que com a técnica poética propriamente dita (KYTZLER (1960) 337). Baseando-se nessa percepção, os autores propõem que a dedicação (*Stat. Theb.* 1.17-33)

Texto recebido em 22.07.2018 e aceite para publicação em 31.01.2019.

¹ natanbaptista@gmail.com. Bolsista DS/Capes — Brasil.

² leni.ribeiro@gmail.com. Bolsista do CNPq — Brasil (312686/2018-8).

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019) 117-135 — ISSN: 0874-5498

tenha sido uma adição posterior feita pelo poeta à época da edição ou em ocasião de uma recitação. Ainda que pesem os argumentos sobre a cronologia levantados pelos pesquisadores acima citados e ainda em contínuo desenvolvimento até a atualidade por outros mais, não é nossa preocupação imediata nos posicionar sobre o assunto do ponto de vista estritamente filológico, mas avaliar a função e o impacto do panegírico imperial nos proêmios de Estácio de modo a propor uma análise discursiva mais historicamente localizada do que linguisticamente preocupada. Dessa maneira, nossa intenção é analisar comparativamente os discursos presentes nos proêmios das épicas *Tebaida* (1.1-45) e *Aquileida* (1.1-19), especialmente no que concerne à determinação programática subsequente à proposição do enredo (*propositio*), isto é, a dedicação da obra ao patrono do poeta, o imperador Tito Flávio Domiciano. Para isso lançaremos mão dos conceitos de *éthos* e cenografia tal como desenvolvidos por MAINGUENEAU (2010; 2014) pertencente ao que se convencionou chamar de Análise do Discurso de base enunciativa, ou russo-francesa.

Antes de passar à análise, apresentamos a tradução completa de ambos os proêmios:

<i>Fraternas acies alternaque regna profanis decertata odiis sotesque euoluere Thebas Pierius menti calor incidit. unde iubetis ire, deae? gentisne canam primordia dirae, Sidonios raptus et inexorabile pactum</i>	5
<i>legis Agenoreae scrutantemque aequora Cadmum? longa retro series, trepidum si Martis operti agricolam infandis condentem proelia sulcis expediam penitusque sequar, quo carmine muris iusserit Amphion Tyriis accedere montes,</i>	10
<i>unde graues irae cognata in moenia Baccho, quod saevae Iunonis opus, cui sumpserit arcus infelix Athamas, cur non expauerit ingens Ionium socio casura Palaemone mater. atque adeo iam nunc gemitus et prospera Cadmi praeteriisse sinam: limes mihi carminis esto</i>	15
<i>Oedipodae confusa domus, quando Itala nondum signa nec Arctos ausim spirare triumphos bisque iugo Rhenum, bis adactum legibus Histrum et coniurato deiectos uertice Dacos</i>	20
<i>aut defensa prius uix pubescentibus annis</i>	

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019)

*bella Iouis. tuque, o Latiae decus addite famae
quem noua maturi subeuntem exorsa parentis
aeternum sibi Roma cupit (licet artior omnes
limes agat stellas et te plaga lucida caeli,* 25
*Pliadum Boreaeque et hiulci fulminis expers,
sollicitet, licet ignipedum frenator equorum
ipse tuis alte radiantem crinibus arcum
imprimat aut magni cedat tibi Iuppiter aequa
parte poli), maneat hominum contentus habenis,* 30
*undarum terraeque potens, et sidera dones.
tempus erit, cum Pierio tua fortior oestro
facta canam: nunc tendo chelyn; satis arma referre
Aonia et geminis sceptrum exitiale tyrannis
nec furiis post fata modum flammisque rebelles* 35
*seditione rogi tumultisque carentia regum
funera et egestas alternis mortibus urbes,
caerula cum rubuit Lernaeo sanguine Dirce
et Thetis arentes adsuetum stringere ripas
horruit ingenti uenientem Ismenon aceruo.* 40
*quem prius heroum, Clio, dabis? inmodicum irae
Tydea? laurigeri subitos an uatis hiatus?
urguet et hostilem propellens caedibus amnem
turbidus Hippomedon, plorandaque bella proterui
Arcados atque alio Capaneus horrore canendus.* 45
(Stat. Theb. 1.1-45)

*Fraternas batalhas, tronos alternados
contendidos por ódios profanos e a culpada Tebas, que
sobrevenha à minha mente fogo da Pieria³ para narrar uma vez mais. Por onde
ordenam que eu inicie, deusas? Cantarei os primórdios da gente terrível,
o rapto das sidônias [por Júpiter] e o implacável pacto 5
da lei de Agenor⁴ e, pelos mares, a busca de Cadmo⁵?*

³ Parte da Trácia, onde se situam tanto o monte Hélicon como o Olimpo; no contexto, é utilizado como expressão abstrata para se referir à inspiração divina que funciona como antecipação da invocação do verso seguinte.

⁴ Agenor, da linhagem de Zeus e Io, foi o primeiro governante mitológico da atual região da Síria, fundando as cidades de Tiro e Sídón. Teve quatro filhos com sua esposa Telefaassa (ou Argíope): Europa, Cadmo, Fénix e Cílice. Cf. Ov. *Met.* 2.838; 3.51-257; Ov. *Her.* 4.147; 6.46 e ss.; Verg. *Aen.* 3.88.

⁵ Cadmo é o herói primevo do ciclo tebano, fundador da cidade de Tebas, lutou e matou o dragão de Marte, e receoso de que seu feito pudesse provocar ira no deus en-

Para trás, a série é vasta, caso eu recontre que, por medo do oculto Marte,
o sementeiro cultivou guerreiros nos abomináveis sulcos,
e siga adiante contando com que música de lira
Anfião comandou os montes a se assentar como muros tírios,⁶ 10
de onde vêm as violentas iras de Baco contra as muralhas irmãs⁷,
qual foi a obra da feroz Juno, diante de quem o infeliz Atamante tomou o arco,
por que a mãe [Ino] não teve medo, prestes a cair no imenso mar Jônio,
tendo consigo Palémon, seu filho⁸.
E a partir de agora, já me permitirei abandonar 15
as tristezas e as alegrias de Cadmo: seja fronteira do meu canto
a confusa casa de Édipo, enquanto ainda não me atrevo a narrar
os estandartes itálicos, nem os triunfos nortenhos,
o Reno duas vezes dominado pela força, o Danúbio, duas vezes pelas leis⁹,

terrou e semeou os dentes do animal por conselho de Minerva, razão pela qual é chamado sementeiro no verso 8. Cf. Hes. *Theog.* 935 e ss.; Hom. *Od.* 5.333 e ss.; Hdt. 4.147; Ov. *Met.* 3.6 e ss.; 4.563 e ss.

⁶ Anfião e Zeto, filhos de Zeus e de Antíope, reinaram em Tebas. Na construção das muralhas da cidade, Zeto transportava as pedras às costas, enquanto Anfião se limitava a atraí-las com os acordes da sua lira. GRIMAL (2005) 28. Cf. Hom. *Od.* 11.260 e ss.; Ap. Rhod. *Arg.* 1.735-741; Prop. 1.9-10; Hor. *Ep.* 1.18.41-44; *Od.* 3.11.2; *Ars* 394 e ss.; Ov. *Met.* 6.271.

⁷ A passagem faz referência à ira de Baco contra Tebas durante a proibição de seu culto pelo seu primo Penteu, pelo que foi castigado e morto (cf. Hes. *Theog.* 940-942; Ov. *Met.* 3.259 e ss.; 3.581 e ss.; 4.512 e ss.; 5.39 e ss.; *Fast.* 1.353 e ss.; 6.489 e ss.; Verg. *Aen.* 1.67; 3.14-118; 5.241; *Georg.* 2.380-384).

⁸ Átamas, rei beócio; seu segundo matrimônio foi como Ino, filha de Cadmo. A versão seguida por Estácio ecoa a cólera de Hera se abatendo sobre Átamas como castigo por este ter cuidado da educação de Baco juntamente com Ino, tal como em Ovídio (*Met.* 4.416 e ss.) GRIMAL (2005) 52. Contudo sobre o desenrolar do mito existe uma contradição, pois no mito ovidiano, Átamas “[...] louco, qual fera, ao encalço vai da esposa, / do seio da mãe tira Learco que ri / e os bracinhos estende, e duas ou três vezes / roda-o no ar como uma funda e, em rocha rígida, / feroz lhe esmaga a face” (Ov. *Met.* 4.515-519. Trad. CARVALHO, 2010), já o texto estaciano afirma que o rei beócio matou seu filho com um arco tal como a versão remanescente do mito em Apolodoro (1.9.2) com Learco sendo comparado a um cervo (3.4.3) MANASSEH (2017) 23.

⁹ Referência às vitórias flavianas contra os Catos (aprox. entre 83 e 85) e contra os Dácios (aprox. entre 86 e 88) na fronteira norte da Germânia, ou seja, no encontro dos rios Reno e Danúbio, cf. JONES (1992) 126-159; SOUTHERN (1997) 79-100; GAMBASH (2016) 255-27. Este era o tema da épica histórica perdida, *De bello Germanico*, com que Estácio teria vencido os Jogos Albanos, provavelmente em março de 90 (*Silu.* 4.2.65-67). Estudiosos

os dácios expulsos dos cumes conjurados, 20
ou, ainda antes, as guerras do Capitolino defendido
nos anos da juventude. E tu, [Domiciano], ó orgulho adicionada à fama do Lácio,
que para si Roma deseja eterno, sucedendo as novas obras
do velho pai — é permitido que o caminho mais estreito
te conduza às estrelas e à região brilhante dos céus acene para ti 25
Livre das Plêiades, de Bóreas e do raio bifurcado¹⁰,
é permitido que o próprio condutor dos cavalos dos pés de fogo
em teus cabelos coloque o arco brilhante
ou que Júpiter abra espaço para ti em parte igual
dos grandes céus — que permaneças contente com as rédeas 30
dos homens, poderoso sobre a terra e o mar, e decline dos astros.
Tempo virá quando eu mais forte cantarei teus feitos com inspiração das musas:
agora distendo a lira, o bastante para trazer a mente
as guerras aônias e o cetro mortal para os dois irmãos tiranos
e a ausência de moderação na fúria mesmo depois das mortes e as chamas 35
que insurgem em conflito na pira¹¹, e os corpos dos reis deixados sem
sepulturas e as cidades esvaziadas pelas mortes mútuas¹²,
quando a azul Dirce se avermelhou com o sangue de Lerna¹³

como BRAUND (2004) 195 e NAUTA (2002) 329-30 sugerem que um fragmento de quatro linhas da épica perdida de Estácio pode estar na quarta sátira de Juvenal.

¹⁰ São citados no verso três sintagmas que metonimicamente referem-se a fenômenos meteorológicos marcando o estado inconstante do céu. O primeiro termo, as Plêiades, refere-se ao corpo celeste homônimo, que aparece no Norte durante o inverno, referindo-se ao frio, GRIMAL (2005) 379. O segundo termo, Bóreas, é o violento vento Norte, remetendo às ventanias e tornados, GRIMAL (2005) 62. Já o último termo, raio bifurcado, além de fazer referência ao poder de Júpiter, aludindo às tempestades, também para MANASSEH (2017) 28 “[...] refere-se à intervenção de Júpiter para parar Faetonte (cf. *Met.* 2.311-318), mas é a causa da morte de Sémele (cf. 1.12) e de Capaneu mais tarde no poema (cf. 1.45)”. Assim, o que se deseja ao imperador é que ele encontre um lugar no céu limpo, longe das intempéries e das mudanças drásticas dos fenômenos climáticos.

¹¹ Antecipação episódica da separação das chamas na pira fúnebre dos filhos de Édipo em *Theb.* 12.429-32.

¹² Antecipação episódica da ordem de Creonte que impediu o enterro dos argivos em *Theb.* 11.661-64, reiterada outras três vezes na obra pelas profecias do fantasma de Laio (4.640-641) e pelas falas dos deuses Apolo (7.776-777) e Plutão (8.71-84). O segundo hemistíquio do v. 38, por sua vez, antecipa *Theb.* 3.359-60.

¹³ Dirce foi uma fonte ao noroeste de Tebas, usada ao longo da Tebaida como metonímia para Tebas (e consequentemente *dircaeus* é ‘tebano’, por exemplo, *Theb.* 2.142, *Dircaeus Polynices*). Lerna era uma floresta e um pântano perto de Argos, assim *lernaes* é metonímia para ‘argivo’ (por exemplo, *Theb.* 5.499, *Lernaei reges*). A mudança de Dirce de

*e Tétis horrorizou-se com Ismeno, acostumado a comprimir
as margens secas, agora vindo a ter imoderado tamanho¹⁴. 40*
*Que primeiro herói oferecerás, Clio? De desmedida raiva,
Tideu? Ou o abismo abrupto do adivinho laureado, [Anfiarau]?
urge, avançando, o selvagem Hipomêdon contra o hostil rio [Ismeno],
cheio de cadáveres, e as guerras que devem ser choradas do imprudente
arcádio [Partenopeu] e também Capaneu que deve ser cantado por seu outro horror.*

*Magnanimus Aeaciden formidatamque Tonanti
progeniem et patrio vetitam succedere caelo,
diva, refer. quamquam acta viri multum inclita cantu
Maeonio (sed plura vacant), nos ire per omnem — 5
sic amor est — heros velis Scyroke latentem
Dulichia proferre tuba nec in Hectore tracto
sistere, sed tota iuvenem deducere Troia.
tu modo, si veterem digno deplevimus haustu,
da fontes mihi, Phoebe, novos ac fronde secunda
necte comas: neque enim Aonium nemus advena pulso 10
nec mea nunc primis augescunt tempora vittis.
scit Dircaeus ager meque inter prisca parentum
nomina cumque suo numerant Amphione Thebae.
At tu, quem longe primum stupet Italia virtus
Graiaque, cui geminae florent vatunque ducumque 15
certatim laurus — olim dolet altera vinci —,
da veniam ac trepidum patere hoc sudare parumper
pulvere: te longo necdum fidente paratu
molimur magnusque tibi praeludit Achilles.*

(Stat. Ach. 1.1-19)

*Conta, deusa, o magnânimo eácida [Aquiles] e a formidável raça,
pelo Tonante, proibida de subir ao pátrio céu.
Embora as ações do varão sejam muito famosas pelo canto
meônio, mais ainda, porém, estão faltando: percorrermos toda a vida do herói
— assim é nosso desejo — e narrarmos com trombeta 5
duliquia¹⁵ que ele em Ciro se ocultou em véus, e não pararmos em Heitor arrastado,*

azul para vermelho com o ‘sangue de Lerna’, portanto, refere-se ao sangue dos argivos derramados na fonte tebana. Cf. MANASSEH (2017) 32-33.

¹⁴ Ismeno era um rio da Boécia, descrito como um pequeno córrego; ao se referir a seu tamanho aumentado, Estácio antecipa sua batalha com Hipomedonte (9.225-26). Cf. MANASSEH (2017) 33.

¹⁵ Meônia é o antigo nome da região oriental da Lídia; o adjetivo é aqui sinônimo de ‘homérico’ (cf. FRATANTUONO, ‘Maeonia’, *The Virgil Encyclopedia*, 2014; OLD 2); ‘trombeta

mas despojarmos de Tróia inteira a juventude¹⁶.
Se nós terminamos o velho mito com digno fôlego, em medida adequada,
tu, Apolo, conceda novas fontes a mim e amarre os cabelos com a
segunda coroa: pois, de fato, nem chego estranho ao bosque aônio, 10
nem a glória das minhas tēmporas agora aumenta com a primeira coroa.
A terra de Dirce conhece-me e Tebas me enumera entre
os veneráveis nomes dos antepassados e com seu Anfião.
Mas tu, [Domiciano], a quem primeiro as virtudes gregas e itálicas
invejam há muito, em quem os gêmeos louros dos poetas e 15
dos chefes florescem rivais — já há tempos os primeiros sofreram o abandono —
dá vênica e permite a este temente trabalhar neste
pó por um tempo: é o treino para teu tema, preparo longo e ainda não confiante.
O grande Aquiles será teu prelúdio.

O proêmio da *Tebaida* ocupa os quarenta e cinco versos iniciais do poema: seu exíguo tamanho em comparação ao todo da obra não deixa antever a dimensão de sua relevância. A partir do proposto por MANASSEH (2017) 10, entendemos o proêmio em nove partes: exórdio com a proposição e a primeira invocação (v. 1-3); uma *praeteritio* sobre o tema (v. 4-14)¹⁷; o estabelecimento do escopo do poema (marcado pelo termo “fronteira”, *limes*, no v. 16; v. 15-17); um excursus da matéria poética propriamente dita, composta por uma *recusatio* (v. 17-22)¹⁸, um encômio na forma de uma antecipação da

Dulíquia’, o adjetivo refere-se à ilha do mar jônico, próxima a Ítaca, que nos tempos homéricos estava associada aos domínios de Ulisses (cf. LACKI, ‘*Duliquium*’, *The Virgil Encyclopedia*, 2014). Hinds (1998, p. 95-8) explica em detalhes esse proêmio da *Aquileida*, em que Estácio parece marcar seu secundarismo em relação a Homero. A postura de Estácio revela, na verdade, sua apropriação da tradição épica, em que ele rivalizará com Homero a seu modo. Esse é o exemplo mais evidente de *self-annotation*: é como se Homero estivesse incompleto, não tendo narrado todos os pontos interessantes da vida de Aquiles. Cf. MUNIZ (2017) 39.

¹⁶ A tradução dos 1.1-7 da *Aquileida* aqui apresentada é de OLIVA NETO (2013) 76.

¹⁷ *Praeteritio* ou *occultatio* (ou *paraleipsis* em grego) é um expediente retórico que se apresenta como uma referência aparentemente apressada a um material ou tema sob o pretexto de poupar os detalhes tediosos do ouvinte, mas, desse modo, enfatiza ou afirma deliberadamente o que finge ignorar. Cf. PETERS (2006) 659; GENETTE (1995) 194. USHER (1965) 175-85 e (2008) 106-107 oferece várias passagens antigas exemplificando e explicando este recurso retórico, principalmente em Demóstenes (*De cor.* 100-110, e.g.) e Cícero (*Phil.* 2.25-62, e.g.).

¹⁸ A *recusatio* é um expediente poético de caráter estilístico de função positiva-pane-gírica, formulado no período helenístico, em que um poeta se recusa a escrever em um determinado grau de elocução ou sobre uma determinada temática. Trata-se de um

apoteose imperial (v. 22-30) e uma nova *recusatio* que serve de conectivo com a volta da temática (v. 31-32); uma narração apresentando a sinopse dos eventos (v. 32-39); uma nova invocação (v. 41) e a introdução de cinco dos sete heróis que lutaram contra Tebas, à exceção do príncipe Polinices, exilado e requerente ao trono aênio, e seu sogro Adrasto, rei de Argos (v. 41-45). Interessa-nos mais de perto o excuro entre os versos 17 e 31, trecho que a maior parte dos pesquisadores entende como uma interpolação expandida posterior aos anos de 89 e 92 após os Jogos Capitólicos que, segundo KYTZLER (1960) 339, “[...] é intelectualmente articulado pelo contraste entre futuro e presente (*tempus erit — nunc*)”, como podemos depreender da análise dos tempos verbais da passagem.

Tempo virá quando eu mais forte cantarei teus feitos com inspiração das musas:
 agora distendo a lira, o bastante para trazer a mente
 as guerras aônias e o cetro mortal para os dois irmãos tiranos 35
 e a ausência de moderação na fúria mesmo depois das mortes e as chamadas
 que insurgem em conflito na pira; e os corpos dos reis deixados sem
 sepulturas e as cidades esvaziadas pelas mortes mútuas,
 quando a azul Dirce se avermelhou com o sangue de Lerna
 e Tétis horrorizou-se com Ismeno, acostumado a comprimir 40
 as margens secas, agora vindo a ter imoderado tamanho.
 (Stat. *Theb.* 1.32-41, grifo nosso)

De fato, mesmo que para a matéria mitológica elencada na *praeteritio* seja adotado o presente — uma vez que em uma demonstração de sua erudição e domínio da temática, Estácio está elencando a matéria sobre a qual ele poderia versar, mas não o fará —, o poeta em sua *recusatio* (v. 17-22) se volta para suas opções no futuro planejado (*tempus erit*, v. 32; *canam*, v. 33). Essa opção justifica-se quando afirma que somente após dura preparação no presente poderia algum dia se capacitar a cantar os feitos do imperador flaviano:

seja fronteira do meu canto
 a confusa casa de Édipo, enquanto ainda não me atrevo a narrar
 os estandartes itálicos, nem os triunfos nortenhos,
 o Reno duas vezes dominado pela força, o Danúbio, duas vezes pelas leis,

recurso de origem alexandrina-calimaquiana e, portanto, geralmente associada à negação do poeta em incluir-se em um gênero mais elevado, seja por inaptidão ou falta de dignidade. Sobre a utilização desse expediente não só como elemento literário, mas também político em contexto romano, cf. FREUDENBURG (2014).

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019)

os dácios expulsos dos cumes conjurados,
ou, ainda antes, as guerras do Capitolino defendido
nos anos da juventude.

20

(Stat. Theb. 1.16-22)

Após um excursus deliberativo (v. 22-30), a conclusão é categórica: “tempo virá quando eu mais forte cantarei teus feitos com a inspiração das musas” (Stat. Theb. 1.31-32). Enquanto mecanismo retórico, a *recusatio-excusatio* nessa passagem estabelece certa ficção de incompetência do poeta na área da épica histórica pela inabilidade de escrever sobre o seu ambiente contemporâneo, ao menos naquele momento específico. Esse *tópos* volta a aparecer no proêmio da *Aquileida*¹⁹, sua segunda e inacabada épica, quando, após elogiar o imperador, Estácio pede autorização ao seu patrono, Domiciano, para adiar uma vez mais a publicação da prometida épica histórica sobre os feitos flavianos:

Mas tu, Domiciano, a quem primeiro as virtudes gregas e itálicas
invejam há muito, em quem os gêmeos louros dos poetas e
dos chefes florescem rivais — já há tempos os primeiros sofreram o abandono —
dá vênica e permite a este temente trabalhar neste
pó por um tempo: é o treino para teu tema, preparo longo e ainda não confiante.
O grande Aquiles será teu prelúdio.

15

(Stat. Achil. 1.14-19)

Os versos 18-19 são sintomáticos: na *Tebaida*, Estácio equivalet seu patrono ao pai dos deuses, Júpiter; aqui ele eleva o imperador ao semideus e herói Aquiles, que fora matéria principal da épica homérica; paralelamente, expressa o tema mitológico como pó (*pulvere*, v. 18)²⁰, ou seja, como relativo à luta, ao pancrácio, à performance atlética, uma etapa de preparação longa, mas necessária, de modo a capacitar e instrumentalizar o poeta para que ele possa alcançar o que era imprescindível para uma mais alta dignidade poética, tanto de estilo quanto de temática; e, ao fazer isso, o tema histórico é

¹⁹ Mais simples e provavelmente inacabado, podemos dividir o proêmio da *Aquileida* em quatro seções: a proposição do tema e a invocação (v. 1-3); justificação e brevíssima *praeteritio* (v. 3-7); explanação das credenciais do poeta (v. 8-13); dedicação e *recusatio* (v. 14-19).

²⁰ O termo *pulvis* já aparece com a acepção elogiosa de trabalho poético em Horácio (*Ep.* 1.1.51).

elevado, pois é para alcançá-lo que se faz urgente um tão longo preparo (*longo fidente*, v. 18) em campos mitológicos. Em ambos, as cenas da enunciação²¹ parecem interessantemente construídas de modo a gerar certa atração de benevolência e captação de simpatia da audiência, em que os proêmios são visitados pela falsa angústia da incapacidade de tomar como matéria uma temática tão magnífica e difícil quanto a narração das vitórias e feitos militares de Domiciano. O que parece para nós claro é que o adiamento dessa escolha e sua justificação trabalham para a construção de um *éthos dito* mais humilde e menos político, servindo também para preterir a épica histórica, legitimando a escolha da épica de tema mitológico.

Entendemos *éthos* como uma noção intrinsecamente híbrida sócio-histórica, ou seja, um elemento intraliterário que representa um comportamento socialmente avaliado e que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela mesma integrada a uma dada conjuntura também sócio-histórica, conforme MAINGUENEAU (2014) 269. Assim, a elaboração de um *éthos*, uma das dimensões da cenografia, como parte do processo de persuasão, está profundamente imbricado no posicionamento discursivo²² e na construção de um mundo mediante um movimento enunciativo que pressupõe e coordena a instauração do texto propriamente dito. Os posicionamentos estéticos, os gêneros dos textos e as realidades

²¹ A cena da enunciação é compreendida no interior de dado enunciado possibilitada pela referenciação e uso de dêiticos que deixam claro o aparelho formal da enunciação. Estes últimos são os responsáveis pela construção espaço-temporal e pessoal do enunciado, mas é claro que o tempo e o espaço linguísticos são bastante diferentes do cronológico/físico, pois eles se constituem por meio da marcação e uso dos dêiticos no e pelo discurso e ao instaurar a categoria de pessoa, define também as pessoas do discurso em uma encenação, cf. FIORIN (2013) 76 e BENVENISTE (1988) 288. Para entender esta encenação, segundo MAINGUENEAU (2010) 205-207 e (2014) 251-253, deve-se recorrer à distinção de três cenas: cena englobante, cena genérica, cenografia.

²² De acordo com MAINGUENEAU (2014) 151, o posicionamento discursivo é a “[...] construção de uma identidade enunciativa que é tanto ‘tomada de posição’ quanto recorte de um território [no interior do campo no qual texto está inserido] cujas fronteiras devem ser incessantemente redefinidas [...] não são apenas doutrinas estéticas mais ou menos elaboradas; são indissociáveis das modalidades de sua existência social, do estatuto de seus atores”. Para o autor, o posicionamento pode ser estabelecido e identificado por diferentes expedientes discursivos: a evocação dos ritos genéricos, o intertexto e o uso da interlíngua.

sócio-históricas afetam diretamente a construção do *éthos* nos textos. Dessa forma, o investimento de *éthos* assume características e feições muito diversas dependendo do gênero textual em questão, bem como da construção através de índices textuais verbais e não-verbais variados — pseudônimo escolhido, elementos do *éthos* dito, elementos do *éthos* mostrado, elementos não-verbais, entre outros — que vão auxiliando o leitor a criar uma imagem do enunciador que quer, por sua vez, representar o locutor-*lambda*, isto é, a pessoa fora do texto; por exemplo, MAINGUENEAU (2010) 83-84. Para o autor, o *éthos* discursivo engloba as dimensões do *éthos* dito e do *éthos* mostrado que se relacionam mutualmente, mesmo que não sejam necessariamente correspondentes. O primeiro é indicado através das escolhas textuais e das referências diretas do enunciador, enquanto o segundo se mostra no ato de enunciação, não sendo dito expressamente no enunciado, devendo ser construído através da interpretação do coenunciador no momento discursivo, MAINGUENEAU (2009) 19 e ss.

Embasados por este arcabouço teórico, acreditamos que o *éthos* de Estácio é construído de modo bastante particular no texto do proêmio da *Tebaida* e é melhor visualizado no excurso em análise, uma vez que a cenografia mitológica é colocada a serviço da estruturação do poeta como humilde no que concerne à *inuentio* — a escolha dos conteúdos do discurso —, e em contínuo desenvolvimento pela busca de experiência que o permitisse, em momento posterior, dar conta de uma matéria desafiadora com a elocução adequada, MAINGUENEAU (2010) 80. Como poeta erudito e em intenso contato com a poesia helenística, sabemos que estava presente no fazer poético deste ator político a preocupação com a medida (*proportio*, *commensuratio*), a consciência de que a escrita de cada gênero exigia uma temática específica de acordo com as regras (*regulae*, *praecepta*), com a qualidade (*qualitas*) e com o decoro (*decorum*) adequados. Contudo, a própria escolha do *épos* e do tema mitológico já contrariam a lacuna de *auctoritas* escusada pelo autor. Além disso, por mais que a retórica de Estácio coloque as façanhas históricas contemporâneas em lugar superior às mitológicas como matéria do canto, é o tema desta última que serve como cenografia adequada para o encômio do imperador, por isto “a narrativa é igualmente um trabalho de legitimação de sua própria cena de enunciação” MAINGUENEAU (2014) 65.

O que o poeta diz sobre si, porém, é contrário ao *éthos mostrado*, que aconselha o imperador, localizando o texto poético na sociedade que o circunda, uma vez que o poeta é vate-cliente da casa imperial e sujeito a cumprir honras do patronato²³. Isto afirma as fronteiras entre o demonstrativo e o político, pois “o encômio transmite uma mensagem, que deve ser procurada na exortação, no conselho, que atrai os louvores mais para perto do deliberativo” PERNOT (2015) 93. Como atestado por vários textos da Antiguidade, em muitas vezes, o louvor é o suporte e a extensão do aconselhamento, mesmo que este não seja explícito no uso daquele, como no caso em análise. PERNOT (2015) 94 afirma que este é o ponto essencial das conexões entre o demonstrativo e o deliberativo: o fato de que “[...] a ideia de louvor é uma parte do aconselhamento em si mesmo”, o que oferece aos expectadores um modelo de virtude, incitando-os a segui-lo tal como proposto. É por esta percepção que acreditamos que o *éthos* estaciano na passagem assuma a forma tal como a de um professor dedicado à educação régia que necessita ser explanada na forma encomiástica nos versos que se seguem dentro do proêmio.

O encômio imperial (v. 22-30) marca uma quebra na estrutura narrativa linear do proêmio. Apresenta, mesmo que coerente à cenografia mitológica, um afastamento do mito de Tebas, com uma cronografia localizada no futuro e, por este motivo, a entendemos como utilizando de um tropo de antecipação, ou seja, de uma prevista apoteose imperial. Nesse momento discursivo, o *éthos* humilde permanece, mas associado a um tom de aconselhamento em uma cena que faz evocar, pela via intertextual ovidiana (*Met.* 2.31-400),

²³ Estácio estava diretamente relacionado ao *princeps*, pois era um cliente da casa imperial. Essa era uma relação complexa dentro da sociedade, uma vez que os poetas estavam, pela própria natureza da sua *ars*, submetidos ao patronato. Há um relacionamento de dependência econômica, política e social entre os vates e seus patronos ou protetores políticos: o patronato, por excelência, era uma relação que envolvia reciprocidade assimétrica, fosse de bens ou serviços, uma vez que os patronos detinham controle de forças econômicas e políticas que podiam favorecer o cliente com apoio e proteção ou não LEITE (2003) 20-21; ROSATI (2002) 244. A presença de um encômio à pessoa imperial na poesia flaviana não é então uma novidade; ao contrário, tem função programática dentro da estética literária, bem como responde a uma relação sócio-política na dinâmica do patronato e da clientela. Para uma discussão aprofundada sobre o patronato na Roma antiga, cf. LEITE (2003); NAUTA (2002); SALLER (1982).

o mito de Faetonte que tentou conduzir o carro do sol de Apolo como estratégia de reconhecimento da sua filiação ao deus²⁴. No proêmio de Estácio, Domiciano está alinhado à personagem Faetonte na medida em que a observação sobre a sucessão de seu pai divino (*subeuntum exorsa parentis*, v. 24) é seguida pela sugestão da fatídica pretensão do jovem em conduzir a carruagem do seu pai. Estácio, portanto, apresenta-se como Apolo, advertindo Domiciano a renunciar às aspirações divinas e se concentrar em sua governança terrestre e evitar o mesmo destino do jovem no mito:

*E tu, Domiciano, ó orgulho adicionado à fama do Lácio,
que para si Roma deseja eterno, sucedendo as novas obras
do velho pai — é permitido que o caminho mais estreito
te conduza às estrelas e à região brilhante dos céus acene para ti 25
livre das Plêiades, de Bóreas e do raio bifurcado;
é permitido que o próprio condutor dos cavalos dos pés de fogo
em teus cabelos coloque o arco brilhante
ou que Júpiter abra espaço para ti em parte igual
dos grandes céus — que permaneças contente com as rédeas 30
dos homens, poderoso sobre a terra e o mar, e decline dos astros.*
(Stat. Theb. 1.22-31)

O tom aconselhador de Estácio associado à divindade patrona dos poetas faz ecoar a voz do próprio deus Apolo que, nas *Metamorfoses* de Ovídio, lamenta e só atesta a descendência de seu filho (*iam cognosse genus piget*, Ov. Met. 2.183) após a tragédia. Apolo ainda explica que ele é o único que pode superar o movimento giratório do céu (Met. 2.71-73) e, além disso, que nem mesmo Júpiter é capaz de controlar o seu carro (Met. 2.60-62) MANASSEH (2017) 28. Estácio sugere assim que, mesmo que Domiciano pudesse tomar parte dos céus com Júpiter e fosse coroado com délfica coroa por Apolo, que preferisse, ao contrário, permanecer entre os homens, preocupando-se sobretudo com a sua regência terrestre. O tom é claramente deliberativo, pois Estácio aqui procura mostrar ao *princeps* o comportamento esperado, ensinando-o a partir da utilização de um mito. Ao assumir essa função instrutiva, Estácio procura

²⁴ O mito de Faetonte é constantemente utilizado na literatura clássica como exemplo de atitude inconsequente apresentando, porém, variações mitográficas, cf. e.g. Lucr. 5.397 e ss.; Cat. 64.290 e ss.; Hor. Carm. 4.11.25-26; Luc. BC. 2.410-15; Sen. Phoen. 1090-1092; V. Fl. 5.429; Stat. Theb. 1.219-23.

intensificar a adesão, reforçar os valores que como enunciador procurava fazer predominar no seu auditório, sem os quais os discursos que visavam orientar uma ação futura não poderiam prevalecer: como “[...] poeta esta[va] por definição do lado das redes e dos tecidos. Sab[ia] recorrer à *métis*, às palavras comoventes e matizadas que aprisionam o ouvinte nas malhas de seu texto” MAINGUENEAU (2014) 132. Acreditamos nisso, uma vez que uma das características fundamentais do gênero político ou deliberativo era dissuadir ou persuadir uma audiência sobre algum assunto (Arist. *Rh.* 1358b), aspecto muito mais complexo defendido por Quintiliano (*Inst.* 4.8.1-7), do que aquele que Cícero (*Or.* 2.82.334) restringia ao afirmar que todo o objetivo do deliberativo residia entre a dicotomia de convencimento do que era virtuoso ou vicioso. Sendo assim, o gênero político objetivava com frequência uma ação no momento exato em que estava sendo proferido, mesmo que também devesse criar uma disposição para ação, de maneira pedagógica, em um instante apropriado no futuro PERELMAN (1993) 29 e ss. Em acordo com esse pensamento, para HABINEK (2005) 53-54 o objetivo do gênero demonstrativo seria criar uma ficção de verdade e fazer com que essa fosse socialmente aceita.

Em suma, Estácio cria um nexo entre o epidítico e o deliberativo, fazendo o elogio e o conselho dialogarem, tal como propunha Aristóteles (*Rh.* 1368a), para quem elogios e conselhos pertenciam a uma espécie comum, mas com diferentes formas de expressão, de que nos fala também PERNOT (2015) 93-94. Finalmente, a prolepse estaciana delibera sobre o futuro, movendo no presente, indagando sobre o passado (Quint. *Inst.* 4.8.6): em outras palavras, quem fala aqui não é o poeta como indivíduo pertencente à sociedade romana, mas a divindade como instância enunciadora e, por isso, o conselho pode ser dado pelo deus ao imperador uma vez que o poeta deixou que Febo falasse através dele. “Trata-se de uma forma de gerir o estatuto constituinte desse discurso: o enunciador situa-se num limite último, participa tanto do mundo humano como de forças transcendentais que a musa [aqui, Apolo] encarna” MAINGUENEAU (2014) 64.

Mas as apresentações e as construções dos diferentes *éthe* por um mesmo autor são negociadas a cada obra: por exemplo, no proêmio da *Aquileida*, Estácio parece perceber a necessidade de justificar que não é estrangeiro (*advena*, v. 10) à épica e que já fora vitorioso em competições poéticas,

bem como afirmar que seu nome estava enumerado entre o rol dos respeitáveis vates:

*Se nós terminamos o velho mito com digno fôlego, em medida adequada,
tu, Apolo, conceda novas fontes a mim e amarre os cabelos com a
segunda coroa: pois, de fato, nem chego estranho ao bosque aônio, 10
nem a glória das minhas têmporas agora aumenta com a primeira coroa.
A terra de Dirce conhece-me e Tebas me enumera entre
os veneráveis nomes dos antepassados e com seu Anfião.*
(Stat. Achil. 1.8-13)

Sua justificativa pela posse da competência que a *Tebaida* lhe legou parece acenar para a matéria que agora o poeta elencava como sua: o tema do ciclo de Troia, que incidia diretamente sobre o canto meônio, isto é, de Homero (*cantu maeônio*, v. 3-4). Mesmo que elevasse sua arte e afirmasse sua capacidade de cantar as coisas homéricas, seu *éthos* de poeta humilde que não possuía condições de narrar os feitos coetâneos volta a aparecer nos versos posteriores (v. 14-19), que já transcrevemos e discutimos acima.

Finalmente, uma vez que acreditamos no vínculo inextricável entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, é no proêmio que podemos mais fortemente perceber o contrato enunciativo que legitima tanto a narrativa como aquele que a narra. É nessa parte do poema também que as expectativas das comunidades discursivas que gerem, que produzem e que recepcionam um discurso, ativam seus nexos de filiação através de uma densa rede de intertextualidade e interdiscursividade, de que nos fala MAINGUENEAU (2014) 62-64. Isso se dá, pois entendemos que “[...] é sobretudo nos prefácios, introduções, preâmbulos de todos os tipos que o autor deve se adaptar às normas de cooperação verbal. [...] [Estes] inscrevem [n]o numa filiação que, como toda a genealogia, tem valor legitimante. A reivindicação de um duplo sentido tem o efeito de definir o público qualificado, de dizer de que tipo de destinatário se espera o reconhecimento” MAINGUENEAU (2014) 79. Acreditamos, assim, que o modo pelo qual Estácio propõe as *recusationes* de sua capacidade poética atuam a serviço da laudação, contribuindo também para a determinação de seu lugar poético através da construção de seu *éthos* humilde e em constante preparação, que lhe possibilita, inclusive, assumir um tom professoral e deliberativo quando conveniente, lugar este coerente com seu

status de poeta-cliente ligado à casa imperial flaviana, mas que aponta também para a politicidade do fazer poético durante o período imperial.

Defendemos que, para além de parte prescritiva do texto épico, o proêmio tem importância central na obra, uma vez que foi neste espaço que Estácio pôde construir e propor uma cenografia adequada não somente ao encômio imperial, que parece ser o objetivo principal da situação enunciativa, mas também para justificar sua opção pela temática mitológica que passou a ter função de exercício para algo mais grandioso que viria a seguir: uma épica histórica prometida, mas nunca concluída, sobre os atos bélicos do *princeps*. Dessa forma, introduzir o contexto político de produção e elaboração do discurso ajuda a elucidar as relações estreitas que a literatura estabelece com o poder central durante o Principado, o que justifica também nossas escolhas por examinar a temática através da análise da cenografia e do *éthos* que são maneiras importantes de se “[...] abordar a questão do poder que a enunciação tem de suscitar a adesão ao inscrever seu destinatário [no caso, o imperador] numa cena de fala que é parte do universo de sentido que o discurso pretende promover” MAINGUENEAU (2014) 71.

Bibliografia

- BENVENISTE, É. (1988), “Da subjetividade na linguagem”: *Problemas de linguística geral*. v. 1. Trad. M. da G. NOVAK e M. L. NERI. Campinas, Pontes, 284-293.
- BRAUND, S. M. (2004), “Introduction”: *JUVENAL and PERSIUS* (2004). Ed. trans. S. M. BRAUND. Cambridge, Harvard University, 1-39.
- FIORIN, J. L. (2013), “Organização linguística do discurso: enunciação e comunicação”: R. FIGARO (org.) (2013). *Comunicação e análise do discurso*. São Paulo, Contexto, 45-67.
- FREUDENBURG, K. (2014), “*Recusatio* as political theatre: Horace’s letter to Augustus”: *JRS* 104 (2014) 105-132.
- FRIEDLÄNDER, P. (1931), “Vorklassisch und nachklassisch”: W. JAEGER (hrsg.) (1931), *Das Problem des Klassischen und die Antike: acht vorträge gehalten auf der Fachtagung der klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930*. Berlin, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 33-46.

- GAMBASH, G. (2016), "Flavian Britain": A. ZISSOS (ed.) (2016), *A companion to the Flavian Age of imperial Rome*. Malden, Wiley-Blackwell, 76-91.
- GENETTE, G. (1995), *Discurso da narrativa*. Trad. F. C. MARTINS. Lisboa, Vega.
- GRIMAL, P. (2005), *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. V. JABOUILLE. Rio de Janeiro, Bertand Brasil.
- HABINEK, T. (2005), *Ancient rhetoric and oratory*. Oxford, Blackwell.
- HEUVEL, H. (1932), *Publii Papinii Statii Thebaidos liber primus: versione Batava commentarioque exegetico instructus*. Zutphen, N. V. Drukkerij Nauta & Co.
- JONES, B. W. (1992), *The emperor Domitian*. New York, Routledge.
- KYTZLER, B. (1960), "Bemerkungen zum Prooemium der Thebais": *Hermes* 88.3 (1960) 331-354.
- LEITE, L. R. (2003), *O patronato em Marcial*. 2003. 74 f. Dissertação de mestrado (Mestre em Letras Clássicas) — Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- MAINGUENEAU, D. (2009), "A propósito do *ethos*": A. R. MOTTA; L. S. SALGADO (org.) (2009). *Ethos discursivo*. São Paulo, Contexto, 11-29.
- MAINGUENEAU, D. (2010), *Doze conceitos em análise do discurso*. Trad. A. SOBRAL *et alii*. São Paulo, Parábola.
- MAINGUENEAU, D. (2014), *Discurso literário*. Trad. A. SOBRAL. São Paulo, Contexto.
- MANASSEH, J. (2017), *A commentary on Statius' Thebaid 1.1-45*. 96 f. 2016. Thesis (Master of Philosophy, Greek and Latin) — School of Classics, University of St. Andrews, St. Andrews.
- MUNIZ, L. de A. (2017), *A cenografia discursiva das Geórgicas*. 261 f. 2017. Tese (Doutorado em Linguística) — Programas de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- NAUTA, R. R. (2002) *Poetry for patrons: literary communication in the age of Domitian*. Leiden, Brill.
- OLIVA NETO, J. Â. (2013), *Dos gêneros da poesia antiga e sua tradução em português*. 262 f. 2013. Tese (Livre Docência em Letras Clássicas) — Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- OVÍDIO. (2010), "Metamorfoses": CARVALHO, R. N. B. de. *Metamorfoses em Tradução*. 158 f. 2010. Relatório (Pós-doutoramento em Letras Clássicas) — Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Departamento de Letras

- Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 38-158.
- PERELMAN, C. (1993), *O Império Retórico: retórica e argumentação*. Trad. F. TRINDADE e R. A. GRÁCIO. Lisboa, Asa.
- PERNOT, L. (2015), *Epideictic rhetoric: questioning the stakes of ancient praise*. Austin, University of Texas.
- PETERS, H. (2006), "Praeteritio": T. O. SLOANE (ed.) (2006), *Encyclopedia of rhetoric*. Oxford, Oxford University, 659.
- RETÓRICA a Herênio. (2005). Trad. A. P. C. FARIA e A. SEABRA. São Paulo, Hedra.
- ROSATI, G. (2002) "Muse and power in the poetry of Statius": E. SPENTZOU and D. FOWLER (ed.) (2002). *Cultivating the Muse: struggles for power and inspiration in Classical Literature*. Oxford, Oxford University, 229-251.
- SCHETTER, W. (1962), "Die einheit des Prooemium zur *Thebais* des Statius": *MH* 19.4 (1962) 204-217.
- SOUTHERN, P. (1997), *Domitian: Tragic Tyrant*. New York, Routledge.
- STATIUS. (2003), *Thebaid: Books 1-7*. Trans. D. R. SHACKLETON BAILEY. Cambridge, Harvard University.
- STATIUS. (2004), *Thebaid: Books 8-12. Achilleid*. Trans. D. R. SHACKLETON BAILEY. Cambridge, Harvard University.
- STATIUS. (2008), *Thebaid: a song of Thebes*. Trans. J. W. JOYCE. Ithaca, Cornell University.
- STATIUS. (2015), *Achilleid*. Trans. S. LOMBARDO, Intro. P. HESLIN. Indianapolis, Hackett.
- USHER, S. (1965), "Occultatio in Cicero's Speeches": *AJPh* 86 (1965) 175-85.
- USHER, S. (2008), "Sententiae in Cicero *Orator* 137-9 and Demosthenes *De corona*": *Rhetorica* 26.2 (2008) 99-111.

Resumo: Analisam-se os proêmios das épicas de Estácio, *Tebaida* (1.1-45) e *Aquileida* (1.1-19), quanto à dedicação da obra a Domiciano. O proêmio tem importância central na obra, pois nele Estácio propõe uma cenografia adequada ao encômio imperial e à justificativa de sua opção pela temática mitológica. Utilizando os conceitos de *éthos* e cenografia, analisamos os proêmios épicos de Estácio e sustentamos que o modo pelo qual o poeta propõe essa *excusatio* contribuiu para a determinação de seu lugar poético e para a construção de seu *éthos* como poeta-cliente.

Palavras-chave: Estácio; Proêmio épico; *Tebaida*; *Aquileida*; Encômio; Domiciano.

Resumen: Se pretende analizar los proemios de las épicas de Estacio, *Tebaida* (1.1-45) y *Aquileida* (1.1-19), respecto a la dedicación de la obra a Domiciano. El proemio tiene una importancia central en la obra, pues en él Estacio propone una escenografía adecuada al encomio imperial y a la justificación de su opción por la temática mitológica. Utilizando los conceptos de *éthos* y escenografía, analizamos los proemios épicos de Estacio y sostenemos que el modo en que el poeta propone esa *excusatio* contribuyó a la determinación de su lugar poético y a la construcción de su *éthos* como poeta-cliente.

Palabras clave: Estácio; Proemio épico; *Tebaida*; *Aquileida*; Encomio; Domiciano.

Résumé : Dans cet article, les proèmes des épopées de Stace, *Thébaïde* (1.1-45) et *Achilléide* (1.1-19), sont analysés en tant que dédicaces à Domitian. Le proème a une importance centrale dans l'œuvre parce que Stace propose une scénographie adéquate à l'éloge impériale et à la justification de son choix pour la thématique mythologique. À l'aide des concepts d'*ethos* et de scénographie, nous analysons les proèmes épiques de Stace et nous soutenons que la façon dont le poète propose cette *excusatio* a aidé à déterminer son lieu poétique et à construire son *éthos* de poète-client.

Mots-clés : Stace ; Proème épique ; *Thébaïde* ; *Achilléide* ; Éloge ; Domitian.

La figura del “antisenado” (ἀντισύγκλητος) en Plutarco: ¿una narrativa del declive?

The Figure of the “Antisenate” (ἀντισύγκλητος) in Plutarch: A decline narrative?

CARLOS HEREDIA CHIMENO¹ (*Kyoto Prefectural University — Japón*)

Abstract: In 88 B.C., the legislation of Publius Sulpicius Rufus marked the beginning of an unprecedented period of transition. Plutarch of Chaeronea collects two passages (*Mar.* 35; *Sull.* 8) in which his followers are defined by the term of “antisenate” (ἀντισύγκλητος). This article seeks to investigate the truth of his statement, showing whether or not it is part of a decline narrative, used by the biographer to analyze a key moment as far as the transgression is concerned.

Keywords: Plutarch; Sulpicius; Decline narrative; Transgression.

La idea del “antisenado” en Plutarco.

La figura del “antisenado” (ἀντισύγκλητος) no ha pasado desapercibida por la historiografía. Relevantes autores como Ernst Badian², Andrew Lintott³, Arthur Keaveney⁴ y, más recientemente, Martin Stone⁵, han analizado la problemática de un modo claro y conciso, recogiendo todo el debate terminológico existente. En este contexto, nuestro artículo no pretende entrar en la problemática conceptual, sino verificar hasta qué punto la descripción de Plutarco es consecuencia de un constructo que podemos englobar bajo la idea de las narrativas del declive, que se refiere a todas aquellas perspectivas que explican el pasado en base a lo negativo y a lo decadente. Ello genera que el relato histórico quede distorsionado, existiendo una inconsistencia entre lo imaginado y lo real⁶, un hecho que no tiene por qué ser voluntario. Sin embargo, se trata de un *leitmotiv* común en la mayor parte de las fuentes de los

Texto recibido el 07.06.2018 y aceptado para publicación el 11.12.2018.

¹ carlos.heredia@uab.cat. JSPS Research Fellow. Trabajo realizado en el marco del proyecto 18F18001.

² BADIAN (1958) 234; IBID. (1969) 485.

³ LINTOTT (1971) 442.

⁴ KEAVENEY (1983) 55.

⁵ STONE (2002).

⁶ ABE (2017) 43.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019) 137-154 — ISSN: 0874-5498

primeros siglos de época imperial, que parecen comprar su apaciguado presente imperial con el convulso final de la República, siendo en ocasiones reproductores de narrativas del declive utilizadas por los contemporáneos a los hechos. Asimismo, creemos profundamente útil observar dichas perspectivas en los momentos de cambio, pues no todas las fuentes literarias consideran de un modo homogéneo la transición y, por ende, la transgresión⁷. En esta línea, la figura del “antisenado” es un concepto que solo es apreciable en Plutarco. Tal y como recoge Martin Stone, el prefijo griego “ἀντι” significa “en vez de” y no “en contra”, de modo que estaríamos ante la idea de un colectivo o séquito que actuaría en el marco de una prerrogativa *pro senatu*⁸. De hecho, en los pasajes de Plutarco parece diferenciarse la idea del “antisenado” respecto a la de simples colectivos armados, otorgándoles a los primeros un matiz de *auctoritas*. Es decir, las turbas violentas, que también implicarían a *équites* y que serían comunes desde el año 89 a.C., utilizarían armas, pero no bajo el patrón de la *auctoritas*. Por tanto, no respetarían los símbolos habituales y constantes del *mos maiorum*⁹. De este modo, se observaría un nuevo grado de complejización y una diferencia clara entre la violencia de la *lex Varia* o del asesinato del pretor Aulo Sempronio Asellio (*pr. urb.* 89 a.C.), y la intrínseca en la figura del “antisenado”. Incluso parece perceptible que este énfasis no estaría presente en la *dominatio* de Lucio Cornelio Cinna (*cos.* 87-84 a.C.)¹⁰. Sin embargo, es interesante destacar, sobre todo en

⁷ Entendemos el concepto de transgresión como la dinámica de superación o de ruptura con respecto a una situación previa, fundamentalmente de las normas o reglas establecidas, vid. BABEAU (2007) 17. Es indispensable el análisis de LUNDGREEN (2017) 17 y ss., pues establece una diferencia entre varias tipologías de normas o reglas (2017) 22. Asimismo, es muy útil el acercamiento de HURLET (2017).

⁸ STONE (2002) 191.

⁹ Interpretamos la idea como el código de comportamiento no escrito que dicta y regula todos los aspectos de la conducta romana, tanto en el seno de la comunidad como fuera de ella, vid. ARENA (2010) 40. En cualquier caso, en el *mos maiorum* observamos los pilares constitucionales de la *Res Publica*, vid. KUNKEL (1972) 17; DUPLÁ (2007) 193; HÖLKESKAMP (2010) 18. Ello genera una comprensible maleabilidad, vid. VAN DER BLOM (2010) 12; ARENA (2015) 217.

¹⁰ STONE (2002) 192-193.

el pasaje de la *vida* dedicada a Lucio Cornelio Sila (*cos.* 88, 80 a.C.), que se trataría de jóvenes *équites*¹¹, un hecho que ha llevado a pensar que su *auctoritas* quedaría reducida a su simple capacidad judicial¹². Es decir, Publio Sulpicio Rufo (*tr.pl.* 88 a.C.) quedaba protegido por numerosos miembros de un colectivo beneficiado por sus reformas, mediatizando el sistema y consiguiendo, además de un séquito armado, símbolos del nuevo poder.

Asimismo, en los pasajes concretos que hacen referencia a la figura del “antisenado”, observamos varios conceptos profundamente interesantes. En esta línea, no es ningún secreto que la tendencia general de Plutarco es, de hecho, la de la parcialidad y la benevolencia hacia Sila¹³, pues sus fuentes son escritos mayormente distorsionados¹⁴. Precisamente, Plutarco no es un historiador, sino un biógrafo, un hecho que lejos de ser un hándicap nos aporta detalles no estrictamente históricos y, por ende, singulares, de modo que, a pesar de haber utilizado las *Memorias* de Sila o incluso la obra de Livio¹⁵, nos da nuevas pistas del pasado que analizamos. Sin embargo, la parcialidad es la norma, tal y como insistimos. Concretamente, su vida de Cayo Mario (*cos.* 107, 104-100, 86 a.C.) refleja un sentimiento “anti-marianista” profundo¹⁶, llegando a la exageración en muchos pasajes, como los que tienen que ver con la masacre del año 87 a.C. En esta línea, en relación con el “antisenado”¹⁷, se nos indica la existencia de una “*enfermedad silenciosa*”, tal y como veremos más adelante, así como del uso subordinado que de Sulpicio hace Mario, buscando la “*ruina común*”. De hecho, es interesante la reflexión de Plutarco, que argumenta que Sulpicio imita a Lucio Apuleyo Saturnino (*tr.pl.* 103, 100 a.C.), pero que va más allá, básicamente debido a su atrevida actitud. Por tanto, el biógrafo de Queronea conecta la actuación sulpiciano con uno de los focos de inestabilidad de finales del siglo II a.C. El “antisenado” se compone así de 600 miembros del *ordo equester*, justamente la cantidad de individuos que

¹¹ Plut. *Sull.* 8.

¹² STONE (2002) 193.

¹³ RAMBAUD (1953).

¹⁴ VALGIGLIO (1954) 8.

¹⁵ KENDALL (2013) 62.

¹⁶ CARNEY (1960a) 24-31; *IBID.* (1970), 2-7; KENDALL (2013) 63.

¹⁷ Plut. *Mar.* 35.

tenía el Senado en aquella época¹⁸. Ciertamente, la crítica más intensa a la práctica de Sulpicio la encontramos en su pasaje relativo a la *vida* de Sila¹⁹. Allí, aporta como juicio de valor la idea de que actuaba de un modo “despiadado”, ascendiendo socialmente a base de negocios turbios, subrayando la coacción que supone utilizar a 3.000 hombres armados, además de a un grueso número de jóvenes *équites* con el fin de aprobar unas leyes “perjudiciales”. Asimismo, destaca que Sulpicio se hace el “dueño de la situación”, tal y como observaremos más adelante, en una clara referencia a la idea del *pro senatu*.

Por tanto, ambos pasajes de Plutarco dejan observar con claridad su parcialidad, aunque reflejando un período de transgresión sin precedentes. Asimismo, marca una diferencia entre las turbas violentas y el séquito de *équites* que sigue a Sulpicio, precisamente el “antisenado”. En el fondo, visualiza ya una bipolarización social en torno a Cayo Mario, que utiliza en su beneficio a Sulpicio y a una muchedumbre armada.

El contexto transgresor

En cualquier caso, se nos hace necesario contextualizar correctamente los acontecimientos, pues creemos que conviene acercarnos a la compleja realidad del 88 a.C., que como es bien sabido es uno de los años más significativos en lo que a transgresión se refiere, ya que se alza una atmósfera de vulnerabilidad que ve transgredir las pautas ordinarias de funcionamiento. Es, por tanto, un año desgarrador para el sistema republicano²⁰, un hecho que parecen haber profetizado varios sabios etruscos (*Tvppηνῶν*), con un presagio que anunciaba un cambio de generación y un nuevo orden²¹. Desde luego, tanto Plutarco como Orosio, autores posteriores, tienen la ventaja de la retrospectiva, de modo que los prodigios pueden esconder lo que ellos mismos consideran una transgresión del ritmo de funcionamiento habitual

¹⁸ STONE (2002) 192.

¹⁹ Plut. *Sull.* 8.

²⁰ KATZ (1976) 497.

²¹ Plut. *Sull.* 7.3-4. Interesantes son también los numerosos prodigios de Orosio (5.18).

que tienen las instituciones. De hecho, la legislación de Sulpicio y las actuaciones de Sila forman parte de una práctica política inédita, solo concebible tras el paso del *Bellum Sociale* (91-87 a.C.)²². En realidad, parece factible afirmar que vemos el paso de una violencia selectiva, enmarcada en la misma élite, propia del antecedente fundamental que supone la actuación de los hermanos Graco, a una violencia generalizada.

En este marco, a inicios del año 88 a.C., todavía con el *Bellum Sociale* en curso, son elegidos cónsules Quinto Pompeyo Rufo (*cos.* 88 a.C.) y Sila. Un contexto en el que el tribuno de la plebe Publio Sulpicio Rufo, conectado a la práctica política de Marco Livio Druso (*tr.pl.* 91 a.C.)²³, una amistad que quiere destacar Marco Tulio Cicerón (*cos.* 63 a.C.)²⁴, intenta modificar aquellas partes del sistema republicano que habían suscitado conflictos de gran magnitud²⁵, tratando problemáticas clave como la llamada “cuestión itálica”, consistente en la organización e integración de los aliados itálicos (*socii*)²⁶. Un hecho extraordinario en sí mismo, pues la figura del tribunado de la plebe estaba siendo “domesticada” por parte del Senado²⁷. De hecho, su desigualdad jurídica fue uno de los motivos del estallido de la sublevación que dio pie al conflicto. La *lex Iulia de ciuitate* del año 90 a.C. supuso el comienzo de la concesión de la mayoría de derechos jurídicos (*ciuitas*) a los aliados itálicos que se habían mantenido fieles, pero generó la problemática de su efectividad, puesto que relegó a los nuevos ciudadanos al último lugar en el sistema de votación²⁸, sin olvidar que su implementación no fue inmediata, pudiendo estar en la base de desafecciones posteriores. En cualquier caso, Sulpicio propone la distribución de los nuevos miembros de pleno derecho a todo el sistema de votación por tribus, una concesión de la élite al *populus*²⁹, poniendo en duda el *mos maiorum* actual, con el fin de terminar con su carencia efectiva

²² Sobre esta cuestión, vid. HEREDIA (2015a).

²³ LOVANO (2002) 13.

²⁴ Cic. *De Or.* 1.25.

²⁵ POWELL (1990) 460; GALBRAITH (2005) 158.

²⁶ STONE (2002) 193, 196 y ss.

²⁷ YAKOBSON (2014) 289.

²⁸ SALMON (1958) 180-181.

²⁹ MURONI (2013) 9.

de voto. Autores como Cicerón transmiten, sobre Sulpicio, que su “*concisión en hablar fue tan grande que pudo por su oratoria incluso dirigir a los hombres sabios al error*”³⁰. Del mismo modo, especifica que su estilo orador parece “*formado para el foro y no para el escenario*”³¹. Asimismo, Velejo Patérculo remarca su intelectualidad, su influencia, su riqueza y, sintomáticamente, sus conexiones³².

Sea como fuere, el inmovilismo, tanto senatorial como consular, llevó a la desaprobación de las leyes propuestas por el tribuno. Tras aquella negativa, Sulpicio buscó apoyos, encontrándose con Mario, un personaje capaz de aportar su *auctoritas*, así como sus conexiones, algo que trae consigo la figura del “*antisenado*”. Como toda alianza política, requería de un equilibrio, de un *don* y de un *contra-don*. A cambio de su soporte, Sulpicio entregaría el mando de la guerra mitridática a Mario³³, que con la elección consular había pasado a manos de Sila³⁴. Por ende, la alianza política entre Mario y Sulpicio forma parte de un juego político de lo más habitual³⁵. Asimismo, Jonathan G. F. Powell³⁶ muestra hasta qué punto Plutarco³⁷ exagera la faceta de alborotador propia de Sulpicio, considerándolo poco más que un instrumento del ya anciano Mario³⁸. Sin embargo, sí que es cierto que la situación tiene algo de novedosa, en cuanto es consecuencia directa de la causa que lleva al estallido del *Bellum Sociale*³⁹. Al final, la problemática de los itálicos continúa

³⁰ Cic. *Har. Resp.* 19.41.

³¹ Cic. *Brut.* 55.203.

³² Vell. 2.18

³³ Cic. *Phil.* 8.7; Vell. 2.18.6; Val. Max. 9.7.1; Plut. *Sull.* 8.8; *Mar.* 35.5; Flor. 2.9.6; App. *BC.* 1.56; Ampel. 40.1; 42.1; *De Vir Ill.* 67.4; 7.8; Eutrop. 5.4.2; Exsuper. 17-18; Oros. 5.19.3.

³⁴ Vell. 2.18.3; Plut. *Sull.* 7.1.; App. *Mith.* 22; *BC.* 1.55; *De Vir. Il.* 75.7; Eutrop. 5.4.2; Exsuper. 16.

³⁵ LOVANO (2002) 21; KENDALL (2013) 440.

³⁶ POWELL (1990), 459.

³⁷ Plut. *Mar.* 34; *Sull.* 8.

³⁸ Plut. *Mar.* 35; *Sull.* 3; App. *BC.* 1.55. Vid. STEEL (2013), 91-92.

³⁹ En contextos como el expuesto echamos en falta una posible autobiografía que dejaría escrita el mismo Mario, tal y como sugiere EVANS (1994) 7-8, en contraste con la influencia que dejarían las propias *Memorias* de Sila. En cualquier caso, Seth Kendall

como un *leitmotiv* conflictivo, hecho que ha llevado a ver la Primera Guerra Civil como una simple extensión del *Bellum Sociale*⁴⁰, aunque, en cualquier caso, sí que parece actuar como válvula de escape de los problemas no resueltos⁴¹, como si de una “*enfermedad silenciosa*” se tratase⁴², tal y como subrayábamos. La transgresión resultante queda puesta de manifiesto por Apiano, que transmite la siguiente valoración: “*los jefes de facción lucharon entre sí con grandes ejércitos según la costumbre de la guerra, y la patria estaba en medio como un premio para ellos*”⁴³, reflejando su ideología: la crítica a un sistema como el republicano que acaba generando la guerra en abierto, en contraste con la virtualidad propia del sistema imperial en el que el escritor alejandrino vive, una idea que es extensible a Plutarco de Queronea.

En este sentido, creemos que es necesario subrayar que el hecho de que una pugna faccional genere una guerra en sí misma necesita del paso de una experiencia suficientemente intensa como para fomentar un cambio⁴⁴. En Asconio⁴⁵ leemos que es precisamente un conflicto personal, en este caso entre Cayo Julio César Estrabón (*aed.* 90 a.C.) y Sulpicio, la chispa que enciende la guerra civil⁴⁶. Es la disputa por el poder consular⁴⁷, reflejo de una ideología de victoria heredera del *Bellum Sociale*. Si bien la década de los 90 a.C. había sido tensa entre las facciones de la élite romana —generándose una conflictividad que se había traducido en constantes problemáticas judiciales, ejemplificadas en iniciativas tales como la *lex Varia*— la realidad analizada

arguye que el carácter rudo del personaje le impediría escribir sus memorias, no existiendo referencia alguna de su existencia (2013) 39.

⁴⁰ LOVANO (2002) 13; BISPHAMM (2011) 20-21. Es interesante el testimonio tardío de Eutropio (5.9.1): “*Estas dos guerras funestísimas, la Itálica, que también se llamo Guerra Social, y la Civil, que se desarrollaron durante diez años*”.

⁴¹ MITCHELL (1975); DE SANCTIS (1976) 104.

⁴² Plut. *Mar.* 35.

⁴³ App. *BC.* 1.55. *Trad.* SANCHO 1985.

⁴⁴ DE SANCTIS (1976) 45. Esta argumentación ha sido desarrollada en un trabajo previo, cuyos argumentos quedan completados en el presente trabajo. Vid. HEREDIA (2015b), 257 y ss.

⁴⁵ Asc. 25C.

⁴⁶ La problemática queda recogida en STONE (2002), 195 y ss.

⁴⁷ Cic. *Brut.* 226.

parece alcanzar un renovado nivel de violencia, solo comparable con lo acontecido tras el decenio reformista de los Graco. Desde el año 91 a.C., la actividad bélica se encontraba cerca de Roma, acostumbrando al soldado romano a luchar con individuos con los que había compartido el campo de batalla, incluyéndose en muchos casos incluso familiares. Por ello, pensamos que el *Bellum Sociale* supone el primer episodio de guerra civil, capaz de generar la capacidad de superación de las prácticas habituales, de configurar estragos⁴⁸, fomentando que un simple conflicto faccional se transforme en una guerra *strictu sensu*, elemento insólito por sí mismo. Es necesario conectar el *Bellum Sociale* con el resto de las problemáticas surgidas desde el año 88 a.C., superando la perspectiva de Bispham, que no es contundente en este aspecto⁴⁹.

La “cuestión itálica” queda ilustrada, para Apiano, en una dualidad entre ciudadanos “viejos” y “nuevos”⁵⁰, idea que no deja de ser un reflejo fiel de la existencia de bandos, dinámica que se habría visto acelerada como consecuencia de la presencia de la guerra civil y de la bipolarización social. La tensión resultante, tras la desaprobación de Sulpicio por parte de los cónsules, terminó con la propuesta de un *iustitium*⁵¹. El mismo autor continúa su explicación considerando que Sulpicio no acató la nueva situación⁵², forzando a los cónsules a desconvocarlo. De hecho, la tensión terminó en un tumulto, que acabó con la vida del hijo de Pompeyo Rufo, yerno de Sila. Ambos cónsules consiguieron huir, mientras Sulpicio hizo ratificar su plan legislativo, a la par que otorgaba el mando mitridático a Mario⁵³. La situación descrita por Apiano rebosa de elementos de transgresión y, sobre todo, de tensión. Un tribuno de la plebe consigue desestabilizar el gobierno del año 88 a.C. La victoria de Sulpicio por medio de la violencia supone la aprobación

⁴⁸ Eutrop. 5.4.

⁴⁹ BISPHAM (2016) 93.

⁵⁰ Una dualidad que ya remarca Cicerón (*Leg.* 2.2.5), con la existencia, a partir del *Bellum Sociale*, de dos “*patriae models*”, vid. LEE STECUM (2014) 464. Es decir, de una identidad vinculada al origen y de otra vinculada al elemento jurídico, a la ciudadanía.

⁵¹ App. BC. 1.55; HINARD (1985) 63.

⁵² App. BC. 1.56.

⁵³ STONE (2002) 206-212.

de su legislación, aunque no hay intención por cambiar a los cónsules. Sila desconvoca el *iustitium* y marcha a *Nola*, ciudad itálica todavía sitiada, con el fin de dirigirse al Ponto. Sin embargo, antes de alcanzar *Nola*, es advertido del cambio en el mando, situación que no aceptaría.

En esta línea, Cicerón es consciente, años más tarde, del daño que llegó a hacer al sistema republicano ya no la actuación de Sulpicio, sino su asesinato. Sulpicio simplemente supera un *mos maiorum* cada vez menos respetado⁵⁴. Diodoro Sículo, aún sin hablar explícitamente de la figura de Sulpicio, destaca precisamente dicha idea: “desde que la Guerra Mársica estuvo prácticamente acabada, los conflictos intestinos que habían ocurrido antes en Roma tomaron una nueva vida”⁵⁵, fragmento que refleja la ideología moralista de Diodoro, que condena rotundamente la idea de la lucha entre iguales, con independencia del estatuto jurídico ostentado. En realidad, es consciente del carácter de guerra civil del *Bellum Sociale*, pues es la vuelta a la pugna civil y no solo faccional.

Asimismo, es interesante resaltar la forma de llevar a cabo su legislación, acudiendo a la violencia y desestimando el *iustitium*, una práctica transgresora recordada años más tarde. No debemos olvidar que por *iustitium* entendemos una proclama que hace cesar toda actividad pública, incluida la actividad gubernamental no vinculada a la guerra, como el tesoro⁵⁶. La desconvocatoria de este solo puede realizarse por parte de la autoridad que lo ha ordenado, como ocurre al final con Sila⁵⁷. El hecho de que un cónsul se vea forzado por las circunstancias a desconvocar dicho *iustitium*, máxime por el hecho de que su objetivo era el de terminar con la atmósfera de violencia, implica una clara ruptura de la tradición, que recuerda, salvando las distancias, al antecedente que supone el fallido atentado contra los cónsules en el año 91 a.C., precisamente en las *feriae Latinae*⁵⁸, celebración que consagra su autoridad⁵⁹.

⁵⁴ MEIER (1980) 224-225; STRAUMANN (2016) 32-33.

⁵⁵ Diod. 37.2.12.

⁵⁶ GOLDEN (2013) 87.

⁵⁷ App. BC.1.56; Plut. Sull. 8; Mar. 35.

⁵⁸ Flor. 2.6.8-9; De Vir. Ill. 66.12; D.C. 28, fr. 96.4.

⁵⁹ SIMÓN (2011); SMITH (2012) 268. Vid. KELLY (2006) 93 y ss.

Por otra parte, la legislación de Sulpicio, basada en cuatro actuaciones, permite observar el grado de transgresión existente. En primer lugar, la transferencia del mando de las Guerras Mitridáticas (89-63 a.C.), causa fundamental de la respuesta de Sila. En segundo lugar, la vuelta de los exiliados víctimas de la *lex Varia*⁶⁰, a pesar de que para Cicerón ya había vetado previamente una propuesta similar⁶¹, y, finalmente, en tercer y cuarto lugar, tenemos la distribución de los itálicos por todas las tribus⁶² y la prohibición de poseer deudas para el *ordo* senatorial⁶³. A simple vista, las cuatro partes de la actuación legislativa son novedosas en sí mismas, probando el paso de un conflicto interno como el *Bellum Sociale*. De hecho, el cambio de mando es una práctica extraña, y siempre tiene lugar en respuesta a un fracaso, del mismo modo que la vuelta de los exiliados clama contra una práctica represora nacida en el seno de la sublevación aliada. La distribución de los itálicos, en una clara estrategia por hacerse con su apoyo, refleja las nuevas problemáticas surgidas, mientras que la prohibición de la deuda para los senadores no deja de ser un ataque a la *consuetudo* y al *ordo* que de un modo natural se había apoderado de un poder como el legislativo, y que explica la adhesión de miembros del *ordo equester* a su séquito y a la figura del “antisenado”.

Asimismo, conviene subrayar el hecho de que, si bien la transferencia del mando, es decir, del *imperium* entre magistrados, es una práctica extraña, tiene unos antecedentes claros. El paralelo más ilustrativo no sería reciente y tendría como protagonista a Publio Cornelio Escipión el Africano (*cos.* 218 a.C.) en el año 210 a.C., un *privatus* que asumiría un mando proconsular, algo inédito, solo comparable a la promoción de Cneo Pompeyo Magno (*cos.* I. 70 a.C.), eso sí, ante la muerte de su padre y tío en Hispania⁶⁴. Igualmente, debemos destacar la supresión del *imperium* en personajes como el procónsul Quinto Servilio Cepión (*cos.* 106 a.C.), después de la derrota en *Aurasio*

⁶⁰ *Rhet. Heren.* 2.45; *Liv. Per.* 77. Vid. LEWIAS (1998).

⁶¹ *Rhet. Heren.* 2.45.

⁶² *Asc.* 64C; *App. BC.* 1.55-56; *Liv. Per.* 77. Vid. STONE (2002) 207-210.

⁶³ *Plut. Sull.* 8.2. Es interesante la perspectiva de Luigi PEDRONI (2006) 194. Así, conecta dicha legislación a la grave situación económica resultado del conflicto bélico.

⁶⁴ STEEL (2013) 93.

(Orange) ante cimbrios y teutones en el año 105 a.C., incluso con la *lex Casia* del 104 a.C., con la que el Senado podía expulsar a todo aquél que en algún momento habría podido ser desposeído de su *imperium*. No obstante, los ejemplos citados tienen lugar en respuesta a un fracaso, con individuos cuyo *imperium* había sido prorrogado, pues no hay paralelos de desposesión del *imperium* con anterioridad a su uso.

En cualquier caso, y sobre dichas leyes, las fuentes literarias que conservamos nos dan su impresión. Así, Tito Livio⁶⁵ nos dice que: “*Publio Sulpicio, instigado por Cayo Mario, promulgó leyes peligrosas*”, reflejándose una vez más la falsa instrumentalidad de Sulpicio. El escritor de época imperial remarca la peligrosidad de su actuación, igual que realza Plutarco⁶⁶, a pesar de que el término “*perniciosas leyes*” subraye su parcialidad⁶⁷. En esta línea, Cicerón transmite la impresión de que Sulpicio actuó como si de un cónsul se tratase⁶⁸, en una posible referencia a la idea del *pro senatu*. Es sintomático, de hecho, que incluso el tribunado de la plebe se hubiera adaptado, desde hacía siglos, a toda una serie de códigos conservadores, vinculados al *mos maiorum*, al observarse ciertos elementos similares entre la autoridad consular y la tribuncia⁶⁹. Sea como fuere, la propia actuación de Sulpicio, como si de un cónsul se tratase, refleja tintes transgresores propios del postconflicto del *Bellum Sociale* y de la idea del “antisenado”.

Sin embargo, si bien la legislación expuesta es transgresora, más lo es la forma con la que se lleva a cabo, basada en un auténtico régimen del miedo, auténtico precedente de la marcha de Sila en el 88 a.C., pues en realidad es parte de la misma “*enfermedad*”⁷⁰. La división de la población que atestigua Plutarco⁷¹ queda plasmada también en Apiano, mostrando la existencia de

⁶⁵ Liv. *Per.* 77.

⁶⁶ Plut. *Sull.* 8.

⁶⁷ CHAPMAN (1979) 69.

⁶⁸ *Rhet. Heren.* 2.28.45. Es interesante la perspectiva de MORSTEIN (2011), que sugiere la capacidad que, aun con las dinámicas de transgresión, poseían los cónsules para movilizar y legitimar sus acciones.

⁶⁹ YAKOBSON (2014) 289.

⁷⁰ STONE (2002) 212.

⁷¹ Plut. *Mar.* 34.

miedo incluso en los cónsules, máxima autoridad de la República, además de mostrarnos la atmósfera resultante:

“estos últimos (los ciudadanos antiguos) se dieron cuenta de ello y se opusieron tenazmente a ambos. Luchaban entre sí con palos y piedras, y la perturbación iba en continuo incremento, así que los cónsules tuvieron miedo de la proximidad del día de la votación y decretaron un iustitium [...]”⁷² Sulpicio no aguardó a la finalización del iustitium, sino que ordenó a sus partidarios que fueran al foro con puñales ocultos e hicieran lo que requiriese la ocasión, sin respetar a los mismos cónsules si era necesario”⁷³.

La superación del *iustitium* no debe ocultar, en realidad, la superación simbólica de las figuras de los cónsules, algo a lo que Apiano hace explícita mención: *“sin respetar a los mismos cónsules si era necesario”*. Los puñales se vuelven omnipresentes en el foro, rebasando el sistema republicano, precisamente en el centro neurálgico de Roma⁷⁴. Si bien se trata de una práctica recordada de años atrás, en un sistema carente de un sistema de control directo o policial⁷⁵, observamos el paso de una transgresión dirigida al tribuno de la plebe a otra que tiene como protagonista al cónsul. Y es que Sulpicio, con la fuerza de las armas, intenta presionar a los cónsules. Es la violencia la que genera la aplicación de las leyes, llegando al punto de amenazar a los cónsules con su asesinato, dinámicas inconcebibles hasta entonces. Se trata, además, de una violencia que se consuma con el asesinato del hijo del cónsul Pompeyo Rufo⁷⁶. Las formas institucionales características de momentos anteriores ya no representarían lo que antaño y esto no solo ocurriría con el *iustitium*, sino también que parece probarse con la figura de la máxima autoridad de la República. Cicerón transmite, años más tarde, sintomática-

⁷² App. BC. 1.55. Trad. SANCHO 1985.

⁷³ App. BC. 1.56. Trad. SANCHO 1985.

⁷⁴ PERRY (2015) 483. En relación con la violencia en las calles, además de los trabajos imprescindibles de Andrew LINTOTT (1968) o Wilfried NIPPEL (1984; 1995), es interesante la aproximación de LUTZ-LUTZ (2006). La violencia se incrementó tras el *Bellum Sociale*, configurándose constantemente situaciones de intimidación mediante el uso de grupos armados.

⁷⁵ NIPPEL (1984) 20-21.

⁷⁶ Liv. Per. 77.

mente en el 44 a.C., una atmósfera de indignación⁷⁷, aunque es más que verosímil suponer una de vulnerabilidad y temor. En esta línea, conviene recordar que la inexistencia de un cuerpo de orden gubernamental no implica el caos o el desorden, sino que el control social bebería de la autoridad simbólica del Estado, del *mos maiorum*, algo que empezaría a ser cuestionado de un modo acelerado⁷⁸.

Finalmente, tal y como ya hemos comprobado, la atmósfera de terror descrita por Apiano queda patente también en Plutarco, al considerar que los seguidores de Sulpicio actuaron como si se tratase de un “antisenado”⁷⁹, lo que parece ser un auténtico eufemismo de la práctica transgresora y de la superación del *mos maiorum*. Un tribuno de la plebe consigue, con sus apoyos y sus acciones legislativas, acabar siendo el “líder de la situación”, algo que le permite aprobar la legislación. Asimismo, en su *vida* de Sila, Plutarco asevera que: “el Senado no era su propio líder, sino que estaba gobernado por las directrices de Mario y Sulpicio”⁸⁰. La violencia acaba, *de facto*, con el sistema, sobre todo en cuanto hay símbolos constitucionales entre sus protagonistas, con la idea de la *auctoritas* propia de los *équites* del “antisenado” como paradigma. De hecho, como también incide Livio, se “empleó la violencia contra los cónsules”⁸¹, elemento transgresor en sí mismo.

Conclusiones

Por tanto, después de analizar la idea del “antisenado” y acercarnos al contexto del año 88 a.C., podemos concluir que Plutarco de Queronea destaca, con el uso de un concepto como el citado “antisenado”, un punto de inflexión en su idea de la decadencia y que, en realidad, está reflejando la transgresión del sistema. Es decir, ya no estamos tratando con elementos concretos que hacen peligrar la idea de la *Res Publica* y del *mos maiorum* de principios de siglo I a.C., sino de colectivos que, con la ayuda de la coacción y, por ende, de la vulnerabilidad consecuente, consiguen poner en jaque el

⁷⁷ Cic. *De Amic.* 1.2.

⁷⁸ LUTZ-LUTZ (2006) 495.

⁷⁹ Plut. *Mar.* 35-36.

⁸⁰ Plut. *Sull.* 9.

⁸¹ Liv. *Per.* 77.

sistema. Todo ello en el marco de un período considerado a todas luces como decadente por parte de nuestras evidencias. Es así como se entiende esa idea del *pro senatu*: es decir, ahora ya hay individuos con suficiente *auctoritas* como para legitimar nuevos rumbos y formas de entender el *mos maiorum* y la constitucionalidad republicana, algo que Plutarco critica recurrentemente. Así, su sumario de los acontecimientos permite constatar la idea de la transgresión, pero también una constante referencia a la negatividad de lo que él considera un momento decadente.

En definitiva, en Plutarco vemos una clara crítica a esa *factio*, a una dualidad sostenida por una actuación subversiva, enmarcado en una auténtica narrativa del declive. Se trataría así de un constructo historiográfico, pues la idea del “antisenado” está reflejando, simplemente, la capacidad de aquellos colectivos por hacerse con una nueva legitimidad, aunque todo ello con elementos negativos y de desprestigio frente al sistema establecido.

Bibliografía

- ABE, T. (2017), “Introduction to Part II: Ancient Construction of Decline-Narratives”: T. MINAMIKAWA (ed.), *Decline and Decline-narratives in the Greek and Roman World*. Kyoto, 43-44.
- ARENA, V. (2010), “Mos maiorum”: M. BEVIR (ed.), *Encyclopedia of Political Theory* 1. Berkeley, 40-41.
- ARENA, V. (2015), “Informal Norms, Values, and Social Control in the Roman Participatory Context”: D. HAMMER (ed.) (2015), *A Companion to Greek Democracy and the Roman Republic*. Cambridge, 217-238.
- BABEAU, O. (2007), *Le Manager et la Transgression Ordinaire des Regles: le cas des societes de conseil en management*. Gestion et management. París.
- BADIAN, E. (1958), *Foreign Clientelae, 264-70 B.C.* Oxford.
- BADIAN, E. 1969, “Quaestiones Variae”: *Historia* 18 (1969) 447-491.
- BISPHAM, E. (2011), “Time for Italy in Velleius Paterculus”: E. COWAN (ed.), *Velleius Paterculus*. Swansea.
- BISPHAM, E. (2016), “The Civil Wars and the Triumvirate”: A. E. COOLEY (ed.), *A Companion to Roman Italy*. Oxford, 90-102.
- CARNEY, T. F. (1960), “Plutarch’s Style in the Marius”: *Journal of Hellenic Studies* 80 (1960) 24-31.

- CARNEY, T. F. (1970), *A Biography of C. Marius*. Chicago.
- CHAPMAN, C. (1979), “Cicero and Sulpicius Rufus (tr.pl. 88 B.C.)”: *Acta Classica* 22 (1979) 194-204.
- DE SANCTIS, G. (1976), *La Guerra Sociale*. Firenze.
- DUPLÁ, A. (2007), “Interpretaciones de la crisis tardorrepublicana: del conflicto social a la articulación del consenso”: *Studia historica* 25 (2007) 185-201.
- EVANS, R. J. (1994), *Gaius Marius: a Political Biography*. University of South Africa.
- GALBRAITH, C. (2005), *The Language of Popular Politics from the Gracchi to Sulla*. University of St. Andrews.
- GOLDEN, G. K. (2013), *Crisis Management during the Roman Republic: the Role of Political Institutions in Emergencies*. Cambridge.
- HEREDIA, C. (2015a), “Problemáticas metodológicas en el análisis de la violencia y el miedo a raíz de la Guerra Social (91-87 a.C.)”: M. OLAYA, et alii (eds.), *II Jornadas Predoctorales en Estudios de la Antigüedad y la Edad Media*. Londres, 65-71.
- HEREDIA, C. (2015b), “El impacto de la Guerra Social en el bienio 88-87 a.C.: miedo y violencia como motores de transgression”: *Clio & Crimen. Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango* 12 (2015) 251-276.
- HINARD, F. (1985), *Sylla*. Paris.
- HÖLKESKAMP, K.-J. (2010), *Reconstructing the Roman Republic: an Ancient Political Culture and Modern Research*. Princeton.
- HURLET, F. (2017), “La dualité du consulat à l’épreuve de la longue durée. À propos de la transgression et du contournement de la norme”: T. ITGENSHORST; P. LE DOZE (eds.), *Les normes sous la République et le Haut-Empire romains. Élaboration, diffusion et contournements*. Bordeaux, 283-299.
- KATZ, B. R. (1976), “Studies in the period of Cinna and Sulla”: *AC* 45 (1976) 497-549.
- KEAVENEY, A. (1983), *What Happened in 88?: Eirene* 20 (1983) 55-86.
- KELLY, G.P., 2006, *A History of Exile in the Roman Republic*. Cambridge.
- KENDALL, S. (2013), *The Struggle for Roman Citizenship. Romans, Allies, and the Wars of 91-77 BCE*. Piscataway.
- KUNKEL, W. (1972), “Magistratische Gewalt und Senatscherrschaft”: *ANRW* 1.2 (1972) 3-22.
- LEE STECUM, P. (2014), “Roman Elite Ethnicity”: J. MCINERNEY (ed.), *Ethnicity in the Ancient Mediterranean*. Oxford, 455-469.

- LEWIS, R.G. (1998), "P. Sulpicius' Law to Recall Exiles, 88 B.C.": *CQ* 48 (1998) 195-199.
- LINTOTT, A. W. (1968), *Violence in Republican Rome*. Oxford.
- LINTOTT, A. W. (1971): "The Tribune of P. Sulpicius Rufus": *CQ* 21.2 (1971) 442-453.
- LOVANO, M. (2002): *The Age of Cinna*. Stuttgart.
- LUNDGREEN, C. (2017), "Norme, loi, règle, coutume, tradition: terminologie antique et perspectives modernes": T. ITGENSHORST; P. LE DOZE (eds.), *Les normes sous la République et le Haut-Empire romains. Élaboration, diffusion et contournements*. Bordeaux, 17-33.
- LUTZ, B.; LUTZ, J. (2006), "Political Violence in the Republic of Rome: Nothing New under the Sun": *Government and Opposition* 41.4 (2006) 491-511.
- MEIER, C. (1980), *Res publica amissa*. Wiesbaden.
- MITCHELL, T. N. (1975), "The Volte-Face of P. Sulpicius Rufus in 88 B.C.": *CPh* 70 (1975) 197-204.
- MORSTEIN, R. (2011), "Consular appeals to the army in 88 and 87: the locus of legitimacy in late-republican Rome": H. BECK *et alii* (eds.), *Consuls and Res Publica. Holding High Office in the Roman Republic*. Cambridge.
- MURONI, A. (2013) "Ciuitas Romana: emersione di una categoria nel diritto e nella politica tra Regnum e Res Publica": *Diritto Storia* 12 (2013) 1-19.
- NIPPEL, W. (1984), "Policing Rome": *JRS* 74 (1984) 20-9.
- NIPPEL, W. (1995), *Public Order in Ancient Rome*. Cambridge.
- PEDRONI, L. (2006), *Crisi finanziaria e monetazione durante la Guerra Sociale*. Bruxelles.
- PERRY, E. (2015), "Art, Architecture, and Space in the Roman Participatory Context": D. HAMMER (ed.), *A Companion to Greek Democracy and the Roman Republic*. Cambridge, 482-500.
- POWELL, J. G. F. (1990), "The Tribune Sulpicius": *Historia* 39 (1990) 446-460.
- RAMBAUD, M. (1953), *Cicéron et l'histoire romaine*. Paris.
- SANCHO, A. (1985), *Apiano. Guerras Civiles*. Madrid.
- SALMON, E.T. (1958), "Notes on the Social War": *TAPhA* 89 (1958) 159-179.
- SIMÓN, F. M. (2011), "The Feriae Latinae as Religious Legitimation of the Consuls' imperium": H. BECK *et alii* (eds.), *Consuls and Res Publica*. Cambridge, 116-132.

- SMITH, C. (2012), “Feriae Latinae”: J. BRANDT; W. IDDENG (eds.), *Greek and Roman Festival: Content, Meaning and Practice*. Oxford, 267-288.
- STEEL, C. (2013), *The End of the Roman Republic, 146 to 44 B.C. Conquest and Crisis*. Edimburgh.
- STONE, A. M. (2002), “Pro and anti: the dignitas of the senate in 88 BC”: P. MCKECHNIE (ed.), *Thinking like a lawyer. Essays on legal history and general history for J. Crook on his eightieth birthday*. Leiden, Boston, Köln, 191-212.
- STRAUMANN, B. (2016), *Crisis and Constitutionalism: Roman Political Thought from the Fall of the Republic to the Age of Revolution*. Oxford.
- VALGIGLIO, E. (1954), *Vita di Silla*. Turino.
- VAN DER BLOM, H. (2010), *Cicero's role models. The Political Strategy of a Newcomer*. Oxford.
- YAKOBSON, A. (2014), “Marius Speaks to the People: “New Man”, Roman Nobility and Roman Political Culture”: *Scripta Classica Israelica* 33 (2014) 283-300.

Resumo: No ano 88 a. C., a entrada em vigor da legislação de Públio Sulpício Rufo implicou o início de um período de transição sem precedentes do sistema republicano. Plutarco de Queroneia apresenta duas passagens (*Mar.* 35; *Sull.* 8) em que os seus seguidores são definidos com o nome de ‘antisenado’ (ἀντισύγκλητος). É nosso propósito verificar a veracidade desta afirmação, mostrando até que ponto ela faz parte ou não de um constructo narrativo, típico de declínio, utilizada pelo biógrafo para analisar um momento-chave no que diz respeito à transgressão.

Palavras-chave: Plutarco; Sulpício; narrativas de declínio; transgressão.

Resumen: En el año 88 a.C., la puesta en marcha de la legislación de Publio Sulpicio Rufo supuso el inicio de un período de transición del sistema republicano sin precedentes. Plutarco de Queronea recoge dos pasajes (*Mar.* 35; *Sull.* 8) en los que se define a sus seguidores con el nombre de “antisenado” (ἀντισύγκλητος). Nuestro propósito es indagar en la veracidad de su afirmación, mostrando hasta qué punto es parte o no de un constructo narrativo, propio del declive, utilizada por el biógrafo para analizar un momento clave en cuanto a la transgresión se refiere.

Palabras clave: Plutarco; Sulpicio; Narrativas del declive; transgresión.

Résumé : En l’an 88 av. J.-C., l’entrée en vigueur de la législation de Publius Sulpicius Rufus fut à l’origine d’une période de transition sans précédent du système républicain. Plutarque de Chéronée recueille deux passages (*Mar.* 35; *Sull.* 8) où ses fidèles sont appelés d’“antisénat” (ἀντισύγκλητος). Nous nous chargerons d’enquêter sur la véracité de cette affirmation, en montrant à quel point elle fait ou non partie d’une construction narrative, typique du déclin, utilisée par le biographe pour analyser un moment clé de la transgression.

Mots-clés : Plutarque ; Sulpicius ; récits de déclin ; transgression.

Novela y *Progymnasmata*: el ejercicio del relato en *Leucipa y Clitofonte*

Novel and *Progymnasmata*: the exercise of narration in *Leucippe and Clitophon*

REGLA FERNÁNDEZ-GARRIDO¹ (CIPHNCN², Universidad de Huelva-España)

Abstract: The exercise of narration (*διήγημα*) lies at the base of the Greek novel, as a literary genre in prose. The *Progymnasmata* draw a distinction among mythical, fictive, civil and historical narrations. In this novel we find examples of the three former narration types, being the fictive one the most recurrent category, since it is inherent to the genre. Some examples of the three types are discussed and it is highlighted how the novelist makes an agile and masterful use of the recommendations prescribed by the *Progymnasmata*.

Keywords: Greek romance; Achilles Tatius; *Progymnasmata*; story.

De todas las novelas griegas conservadas completas, *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio es sin duda la que tiene más influencia de la retórica en general y de la retórica escolar en particular, probablemente porque se escribió en el s. II d.C., coincidiendo con el auge del movimiento de la Segunda Sofística. En este sentido, BILLAULT (2006) 83 afirma que esta novela puede leerse “comme une sorte d’anthologie rhétorique” y buena muestra de ello es que en ella podemos encontrar ejemplos de todos los ejercicios preliminares o *Progymnasmata*.

En este trabajo analizaremos la utilización que Aquiles Tacio hace del ejercicio del relato (*διήγημα*), cómo lo desarrolla y va adaptando a su trama. Examinaremos si se siguen las recomendaciones que dan los *Progymnasmata* y hasta qué punto³, porque evidentemente no vamos a encontrar en la novela

Texto recibido el 19.03.2018 y aceptado para publicación el 28.12.2018.

¹ regla@uhu.es.

² Centro de Investigación en Patrimonio Histórico, Cultural y Natural.

³ Intentaremos cubrir un hueco que HOCK (1997) 451 señala en los estudios sobre retórica en las novelas, los cuales “tend to be brief, unreliable and content with mere identification and classification of rhetorical passages rather than with any real analysis of

una aplicación mecánica de las indicaciones de los manuales, sino que el novelista las adaptará a la trama y a su estilo, flexibilizándolas⁴. Los *Progymnasmata*, además, no deben ser entendidos como estrictas pautas que deben seguirse a pies juntillas, sino como recursos que facilitan al escritor (no solo al orador, como los propios autores progimnasmáticos señalan, Theon 70.26-30)⁵ la composición. Tienen, por consiguiente, un enorme potencial⁶ y pervivieron durante muchos siglos, antes y después del movimiento de la Segunda Sofística, sobreviviendo durante más tiempo que las declamaciones⁷.

El relato (*διήγημα*) se define como *una composición expositiva de hechos que han sucedido o que se admiten como sucedidos* (Theon 78.15-16)⁸. Teón utiliza indistintamente *διήγημα* y *διήγησις*⁹, pero no Aftonio (2.16-18) ni Hermógenes (4.21-27), que dicen que hay entre ellos la misma relación que entre *ποίημα* y *ποίησις*: *διήγημα* es el relato de un solo hecho mientras que *διήγησις* engloba muchos hechos.

them". Si bien han pasado más de diez años desde su aportación, aún hay mucho que hacer en este terreno.

⁴ PENELLA (2011) 89 señala que "passages in the progymnasmatic modes can be found almost anywhere in imperial literature, not only in oratory" aunque, evidentemente, de un modo más libre y más sofisticado de lo que habría hecho un alumno, y cita pasajes de las *Obras morales* de Plutarco, sus *Vidas paralelas*, las *Heroidas* de Ovidio o el *Demonacte* de Luciano.

⁵ KENNEDY (2003) IX dice que estos ejercicios "are comparable to structural features of classical architecture that were artistically utilized in the great public buildings of the Greco-Roman period and were revived in the Renaissance in the West".

⁶ Subrayado por FERNÁNDEZ DELGADO (2007) 296-297, que dice de la enseñanza progimnasmática que "muy lejos de constreñir la capacidad creativa de los alumnos en moldes predeterminados, su amplio, variado y multifuncional juego de posibilidades discursivas, metódico y ordenado, pertrechaba su mente para acometer con garantías cualquier género de composición literaria". O en palabras de WEBB (2001) 290: "[t]he preliminary exercises furnished speakers with a store of techniques of presentation and argumentation, with flexible patterns on which to model their own compositions, and a set of common narratives, personae and values to appeal to".

⁷ WEBB (2001) 314.

⁸ Traducción de RECHE (1991). De manera casi idéntica lo definen Hermog. 4, Aphth. 2, Nicol. 11-12.

⁹ Cf. VALDÉS (2011) 78.

En Aquiles Tacio encontramos el término διήγημα en dos ocasiones¹⁰, y una vez διήγησις¹¹. No obstante, hay muchas ocurrencias del verbo *relatar* (διηγέομαι), alrededor de 20, lo cual da idea de la frecuencia de la actividad de narrar en la novela.

De acuerdo con los *Progymnasmata*, los elementos básicos de un relato son seis: *persona*¹² (πρόσωπον), *hecho* (πράγμα), *lugar* (τόπος), *tiempo* (χρόνος), *modo* (τρόπος) y *causa*¹³ (αἰτία). Si están los seis elementos, el relato es completo; en caso contrario, será incompleto (Theon 78.24). Y se establecen también las denominadas *virtudes* (ἀρεταί) del relato que, según Teón (79-81), son: *claridad* (σαφήνεια), *concisión* (συντομία) y *verosimilitud* (πιθανότης). Los tratados progimnasmáticos, con la excepción de Teón, establecen una división dentro del relato: *mítico* (μυθικόν), *fictivo* (πλασματικόν)¹⁴ —llamado también *dramático* (δραματικόν)—, *histórico* (ἱστορικόν) y *civil o privado* (πολιτικόν ἢ ἰδιωτικόν)¹⁵.

Leucipa y *Clitofonte*, en tanto que obra, es una διήγησις compuesta de numerosos διηγήματα. Estos son míticos, fictivos y civiles, siendo los más numerosos, como corresponde al género, los fictivos. En las páginas que siguen daremos la relación de los ejemplos de cada tipo que se encuentran en la novela (salvo en el caso de los fictivos, de los que enumeramos los más significativos) y analizaremos con más detalle un relato de cada tipo.

¹⁰ διήγημα se denomina el relato contenido en el cuadro que representa el mito de Filomela, Procne y Tereo, y que es objeto de una amplia *écfrasis* (5.3.4), y el relato sobre Siringa (8.7.3).

¹¹ Así se denomina el acto de narrar las aventuras pasadas que Sóstrato reclama de Clitofonte (8.4.4).

¹² Se incluye no solo a los humanos, sino también a los animales, y a otros seres, como árboles (Theon 118.15-17). Me aparto de RECHE (1991), que traduce por *personaje*.

¹³ Theon 78-79; Aphth. 3; Nicol. 13-14, WEBB (2001) 311. En ocasiones traducimos por *motivo*, cuando se trata de la razón que lleva a actuar a las personas.

¹⁴ Me aparto aquí de las traducciones de RECHE (1991) y VALDÉS (2011), que prefieren el término *ficticio*. REDONDO (2007), por su parte, traduce por *de ficción*.

¹⁵ Hermog. 4.17, Nicol. 12-13, mientras que Aphth. 2.19-22 solo distingue tres: dramático o fictivo, histórico y civil. Véase VALDÉS (2011) 96-98, con cuadro resumen con los tipos según los autores.

Son seis los relatos míticos que aparecen narrados¹⁶ en esta novela: el del origen tirio del vino (2.2.2-6), el del origen de la púrpura (2.11.4-8), el del ave fénix (3.25), el de Filomela, Procne y Tereo (5.5.2-9), el de Siringa (8.6.7-11) y el de Rodopis (8.12.1-8). Aquellos que son categorizados con un término específico se denominan *μῦθος* (el mito de Dioniso, 2.2.2 y 2.2.3), *λόγος* (el mito de Dioniso en 2.2.6) o *διήγημα* (el mito de Filomela, Procne y Tereo tal como aparece representado en el cuadro, 5.3.4; el mito de Siringa 8.7.3), lo que demuestra la cercanía conceptual de estos términos.

Ejemplificaremos con el relato mítico sobre Filomela y Procne¹⁷, que está en boca de Clitofonte-personaje¹⁸, y se introduce a raíz de una pregunta de Leucipa (su narrataria). Esta, tras contemplar el cuadro (que es objeto de una amplia y detallada *écfrasis* por parte de Clitofonte-narrador), no comprende la historia que cuenta¹⁹ ni identifica los personajes que la protagonizan. El relato mítico completa la *écfrasis* del cuadro, ofreciendo una *exégesis* de este²⁰.

De los elementos constitutivos de todo relato, comienza con las personas que lo protagonizan y, respondiendo a la pregunta de Leucipa de quiénes son los pájaros, los identifica y señala quiénes eran antes de la metamorfosis, ya que el relato estará protagonizado por personas, cuyo linaje

¹⁶ A los que hay que sumar la alusión al mito de Apolo y Dafne como tema de una canción (1.5.5), que denomina *λόγος ἐρωτικός*; y la alusión al mito de Níobe (3.15.6), del que se sugiere que quizá fuera verdad, lo que constituiría una confirmación del mismo. Encontramos, además, numerosas menciones a mitos utilizados como *exempla*, por ejemplo en 1.8 o en 2.36-37.

¹⁷ Aludido también en otros momentos de la novela, hasta cinco veces, de foma más o menos explícita, vid. BEHMENBURG (2010) 242-243.

¹⁸ Distinguimos entre Clitofonte-narrador y Clitofonte-personaje, dependiendo del papel que Clitofonte esté desempeñando en cada ocasión, en la línea de DE TEMMERMAN (2007).

¹⁹ Tampoco Cloe sabe la historia de Eco, y se la cuenta Dafnis (Longus 3.23). Además, como dice el propio Clitofonte, *el género femenino tiene un gran amor por los relatos* (5.5.1). Las traducciones de Aquiles Tacio son las de BRIOSO, en la edición de Gredos.

²⁰ Aunque ciertamente, como señala HARLAN (1965) 128, no es comparable a los *Cuadros* de Filóstrato, en el sentido de que solo sigue el cuadro en las primeras líneas y tampoco hay crítica de arte; no obstante, como señalaremos (cf. infra nota 22), sí hay alusiones al cuadro, recogiendo en el relato palabras de la *écfrasis*.

señala; relaciona el linaje bárbaro del hombre con el rasgo más sobresaliente de su raza: la lujuria, que es la causa de todo y que amplifica por medio de una sentencia. Indica también la relación familiar que hay entre los tres protagonistas. Estas especificaciones son fundamentales para comprender el mito, ya que no se pueden reflejar en el cuadro. La depravación propia de los bárbaros aprovecha la ocasión —tiempo, elemento constitutivo del relato— que se le brinda a Tereo, cuando Procne pide a Tereo que vaya a buscar a su hermana Filomela. Se relata después el hecho, remontándose solo a los antecedentes directamente relacionados (concisión), sin digresión alguna, y ajustándose al estricto orden cronológico que recomiendan los *Progymnasmata* para lograr la claridad en los contenidos. El relato se ciñe a lo central del mito, sin omitir nada: la violación, el relato de la misma a Procne, la venganza de las hermanas, la reacción de Tereo y las metamorfosis, todo ello en unas pocas líneas; la concisión y claridad se logran también porque el relato mítico va detrás de la écfrasis del cuadro.

Desde el punto de vista formal, el relato comienza con frases breves, oraciones nominales puras, imprimiendo mucha rapidez, además de concisión y claridad. A esta última contribuye también que el modo de elocución es enunciativo recto, pues está en nominativo (sin que haya estilo directo), y porque las oraciones simples están unidas asindéticamente o por coordinación, fundamentalmente copulativa (con polisíndeton de *καί*), en un estilo aditivo que va añadiendo —en el orden en que suceden— las distintas etapas de los hechos. En otros aspectos, no obstante, sí que está comprometida la claridad porque no se respetan muchas de las indicaciones de los *Progymnasmata*, especialmente en lo que se refiere a evitar imágenes y metáforas, que se utilizan con profusión para referirse eufemísticamente a la violencia de este mito: violación, amputación de la lengua y canibalismo.

Con estas expresiones perifrásticas y eufemísticas se estaría respetando el principio de los *Progymnasmata* de no extenderse en los aspectos desagradables, que no pueden soslayarse en este mito al formar parte de su esqueleto. Otros recursos podrían igualmente dificultar la claridad, como hipérbatos, juegos de palabras, oximoron y sinestesias. Lo excepcional de los hechos crueles que cuenta este mito podría poner en tela de juicio su verosimilitud y ser objeto, por consiguiente, de una refutación (Theon 95.3-96.14)

a partir de la persona, pues es inverosímil que una madre mate a sus hijos (como en el caso de Medea, Theon 94. 18-19). No obstante, el narrador logra la verosimilitud de dos maneras: la primera, explicitando las causas por las que actúan los personajes y haciendo que los hechos se sucedan de manera consecuente con la gravedad de los actos; la segunda, con una sentencia, a modo de epifonema, para sancionar la veracidad de la violenta venganza femenina (5.5.7). Además, la misma existencia de las tres aves en la naturaleza respaldan el mito, así como el parecido entra las aves y los rasgos de los personajes²¹.

Es un relato muy cuidado desde el punto de vista formal, con una composición en anillo y alusiones verbales a la écfrasis del cuadro que lo precede²², constituyendo ambos una unidad, un ejemplo único en el género novelesco. Este relato tiene una clara función proléptica, porque debe ser tomado como símbolo (*σύμβολον*, 5.4.1) que adelanta hechos por venir.

Los restantes relatos míticos presentan rasgos parecidos al analizado. En ellos solo se mencionan los elementos constitutivos que son necesarios para su comprensión, entre los que se encuentran siempre la(s) persona(s) que lo protagoniza(n), como por ejemplo en el mito sobre el origen tirio del vino, cuyos protagonistas son el pastor²³ y Dioniso; en ocasiones se hacen acompañar de tópicos encomiásticos, como en el mito del ave fénix²⁴. El hecho

²¹ Cf. MIGUÉLEZ (2010) 277.

²² γελῶσαι φόβῳ recoge γελῶσι δὲ ἄμα καὶ φοβοῦνται, expresando la paradoja que suscitan los sentimientos encontrados de este momento trágico; αἱ δὲ ἐν κανῶ τὰ λείψανα τοῦ παιδίου παρέφερον recoge αἱ γυναῖκες ἐν κανῶ τὰ λείψανα τοῦ δείπνου τῷ Τηρεῖ δεικνύουσι; ἔλκων τὸ ξίφος ἐπὶ τὰς γυναῖκας recoge σπᾶται τὸ ξίφος. Esta es la única parte del mito que aparece expresa en la écfrasis y en el relato, probablemente por ser la más violenta y patética.

²³ Que se presenta como indeterminado, sin decir siquiera su nombre, y solo se acompaña por los tópicos encomiásticos de la cualidad (*φιλόξενον*) y la ocupación, e incluso esta parece irrelevante, pues se le denomina “pastor” y “vaquero”, interpretado como una *variatio* del novelista. No obstante, para dar alguna pista sobre su papel en el relato, se establece una comparación con Icaro (2.2.3).

²⁴ La persona es el ave, de la que se mencionan su nombre, su linaje, su tamaño y su color. Los rasgos físicos se amplifican hasta construir una écfrasis, centrada en los colores de sus alas y en la aureola circular que corona su cabeza, símbolo del Sol, vid. VILBORG (1962) 78.

siempre se hace constar, y en ocasiones es también objeto de amplificación hasta constituir una écfrasis²⁵. En algunos casos se indican también el lugar, el tiempo, el modo y la causa o motivo²⁶.

Son introducidos en caso nominativo (modo enunciativo recto), y en algún caso se combina la enunciación con el estilo directo, siendo este un procedimiento para alargar el relato. Por ejemplo, el mito del origen tirio del vino combina dos modos de elocución: comienza en modo enunciativo oblicuo, en caso acusativo dependiendo del sustantivo *μῦθος*, para después pasar al diálogo (otro modo de amplificación) entre el pastor y Dioniso. El de Siringa, por su parte, se introduce en caso nominativo oblicuo, que da paso al acusativo en dos ocasiones, dependiendo de un verbo de lengua: el sacerdote, con este procedimiento, atribuye a otros (*λέγουσι, φασι*) la veracidad de las afirmaciones que hace, sin hacerse responsable de ellas, quizá por su dudosa verosimilitud. En el relato de Rodopis se combina la enunciación, en tercera persona en nominativo, con el estilo directo, cuando se reproduce el diálogo entre Afrodita y Eros.

Cumplen con las virtudes de la claridad, tanto en el contenido²⁷ como en la expresión²⁸. Resultan también los relatos claros cuando tienen

²⁵ En el mito de Siringa se narra con detalle el intento fallido de Pan de atrapar a Siringa, la transformación de esta, el corte de las cañas por parte del dios y, una vez arrepentido, la fabricación del instrumento musical, todo ello dispuesto en el orden cronológico en que se produce, incidiendo en la claridad del relato.

²⁶ Por ejemplo, en el mito de Siringa, cuando se justifican las sucesivas acciones de Pan: corta las cañas porque cree que le han robado a su amada; llora por haberlas cortado porque cree que ha despedazado a su amada; besa los cortes que ha hecho en las cañas, al unirlos, pensando que son las heridas de la joven. La explicitación de la causa apoya la verosimilitud del relato, sobre todo cuando este puede ponerse en tela de juicio, como es el caso de esta metamorfosis.

²⁷ Por ejemplo, en el relato mítico del ave fénix, los pasos se cuentan en el orden en que suceden: cómo el hijo excava una bola de mirra para depositar en su interior el cadáver de su padre, cómo vuela hasta Egipto seguido de un séquito de otros pájaros, cómo es recibido por un sacerdote egipcio de Helios quien, tras identificar que se trata verdaderamente del ave sagrada, le facilita el entierro.

²⁸ En el relato de Siringa, por ejemplo, se van combinando las oraciones yuxtapuestas y coordinadas con una subordinación poco compleja, a base de oraciones temporales y participios apositivos.

estructuras claras y perfectamente definidas²⁹. Pero también a veces se emplean figuras y tropos que pueden empañar la claridad del relato. Por ejemplo, en el mito del origen tirio del vino encontramos redundancias (2.2.2 y 2.2.3), perífrasis³⁰, hipérbaton³¹, anáfora³² y quiasmo³³. No olvidemos, no obstante, que estamos ante una obra con pretensiones literarias, por lo que es obligado el uso de estos recursos. En cuanto a la virtud de la concisión, hallamos relatos míticos concisos, como los de Siringa y Rodopis del último libro; pero otros no lo son tanto, como los casos del origen de la púrpura o el del ave fénix, por ejemplo.

La virtud más importante de los relatos es la verosimilitud, aún más importante en los relatos míticos, que son los más fáciles de refutar (cf. los ejemplos de Teón 94.12-96.14) porque no merecen una credibilidad fuera de toda duda y son sospechosos de falsedad (Nicol. 12.19-21). Por ejemplo, la verosimilitud del relato sobre el origen tirio del vino podría ser refutada a partir de la persona y del lugar, por coincidir con un mito similar que atribuye el descubrimiento del vino al ateniense Icario; sin duda alguna, al ser el narrador conocedor de esta otra versión, se adelanta a la posible refutación aludiéndola y afirma la mayor antigüedad de la versión tiria por el origen fenicio de Dioniso. Al tratarse de un mito etiológico, podría decirse que resulta más verosímil porque existe en la realidad el producto cuyo origen explica, a saber, el vino.

Del relato civil encontramos ejemplos en las escenas judiciales del final de la novela, en los diferentes discursos pronunciados en ellas: el discurso autoinculpatorio de Clitofonte (7.7.2-7); el de Clinias como abogado defensor

²⁹ Por ejemplo, el relato sobre el origen tirio del vino está enmarcado por una frase de inicio (2.2.1) y otra de cierre (2.2.6). Por su parte, el relato sobre el ave fénix es una composición en anillo, cerrada con un brillante colofón: ζῶν μὲν οὖν Αἰθίοψ ἐστὶ τῇ τροφῇ, ἀποθανὼν δὲ Αἰγύπτιος γίνεταί τῇ ταφῇ, obsérvese además la simetría entre las dos frases.

³⁰ No se limita a decir el narrador que no existía aún el vino, sino que introduce una enumeración de cinco tipos de vino, con una anáfora, vid. LAPLACE (2007) 375, con una estructura simétrica, pues cada uno de los términos va acompañado de un adjetivo o un complemento que indica sus características o su origen.

³¹ ἐπὶ τοῦτον ἦκεν ὁ Διώνυσος τὸν βουκόλον.

³² Repetición de οὐ, πόθεν, τοῦτό ἐστιν.

³³ ὁπώρας ὕδωρ // αἶμα βότρυος, en una estructura bimembre con anáfora.

(7.9.2-14), refutando el de Clitofonte; el de Tersandro refutando los anteriores y dejando clara su postura (7.11); el de Tersandro para exigir la pena de muerte contra Clitofonte (8.8) y el del sacerdote de Ártemis (8.9). En estos casos, el ejercicio retórico en que se inspira el novelista es la *declamación* (*μελέτη*) y el ejercicio preliminar del *relato* (*διήγημα*) constituye la parte central del discurso, la *narración* (*διήγησις*)³⁴.

Analizaremos el relato que constituye la narración en el discurso del sacerdote de Ártemis (8.9), que comienza recriminando la intervención anterior de Tersandro y subrayando la vileza de su lengua; demuestra su aseveración haciendo una caracterización de Tersandro, recorriendo su vida, evocando los tópicos de la educación (omite su nacimiento porque es de buena cuna), las acciones de su juventud y etapa adulta, hasta construir un vituperio (*ψόγος*), el retrato de un disoluto (*ἄσωτος*, tema muy frecuente en las declamaciones), basado en la anfibología³⁵ y los *hápax legómena*³⁶ que contiene. La mención, en sentido literal y figurado³⁷, a la lengua de Tersandro permite al sacerdote enlazar magistralmente con la segunda parte de la narración, que consiste en la refutación de la acusación de Tersandro y en la

³⁴ La definición de *narración* que hallamos en Anon. Seg. y Aps. *Rh.* es casi idéntica a la del *relato* en los *Progymnasmata* salvo en que deja fuera los hechos susceptibles de haber sucedido (Anon. Seg. 53.3-5, Aps. *Rh.* 353.4); las virtudes que se le atribuyen, así como los medios para lograrla, también coinciden (Anon. Seg. 63-100).

³⁵ *καὶ τοί γε νέος ὃν συνεγίνετο πολλοῖς αἰδοίοις ἀνδράσι* 8.9.2, cf. VILBORG (1962) 132; *τὸ οἶκημα* en doble el sentido de *vivienda* y *burdel*, cf. VILBORG (1962) 133, BRETHES (2006) 184 n. 27; *ὀμηρίζων* sugiriendo la penetración, cf. WHITMARSH (2001) 161; *προσηταιρίζετο* evocando a la hetaera, cf. VILBORG (1962) 133; *πλήκτρον περιέβαινε*, por el valor obsceno de *περιβαίνω* señalado por VILBORG (1962) 133 y GARNAUD (1995) 220, apoyándose en *Lisistrata* 979, y el posible sentido de *πλήκτρον* como *pene*, vid. VILBORG (1962) 133.

³⁶ *στενωπέϊον*, *pequeño local en una callejuela*: los burdeles estaban en los callejones, cf. VILBORG (1962) 133, con lo que la asociación es evidente. Sobre *ὀμηρίζειν* hay que decir que significa literalmente *to perform the works of Homer*, pero aquí es utilizado en un sentido obsceno, sugiriendo la penetración, por la relación entre el muslo y el homoerotismo, vid. VILBORG (1962) 133, BRETHES (2006) 184 y WHITMARSH (2001) 161.

³⁷ *μόνην δὲ τὴν γλώτταν εἰς ἀσέλγειαν ἀκονᾶ καὶ τῷ στόματι χρῆται πρὸς ἀναισχυντίαν* (8.9.5), cf. BRETHES (2006) 180, que señala que la expresión de afilar la lengua para la infamia se refiere al sexo oral, práctica sexual considerada degradante.

contraacusación, volviendo al modo de elocución de la narración del discurso de Tersandro, con interpelaciones, interrogaciones retóricas y exclamaciones.

Los relatos fictivos son, por la propia naturaleza del género, los más frecuentes. Es evidente que, como en los casos anteriores, no encontramos expresos todos sus elementos constitutivos, sino solo los relevantes en cada caso. Encontramos en la novela relatos que hacen avanzar la trama y relatos insertos. Dentro de estos últimos, siguiendo la clasificación de BRIOSO (2009) diferenciaremos entre resúmenes o recapitulaciones, relatos destinados a “rellenar lagunas narrativas”³⁸, y relatos secundarios que “no tienen ni una ni otra función sino que tienen una superior autonomía”, están en boca de personajes secundarios y no tienen incidencia en la trama, son claramente digresivos. Ejemplificaremos con uno de cada tipo.

Los relatos fictivos que hacen avanzar la trama son, evidentemente, los más comunes en la novela y están todos ellos en boca de Clitofonte, narrador interno y protagonista de esta novela. El primero de ellos es la novela en sí misma, después del *pórtico*³⁹. Estrictamente hablando, sería un relato inserto dentro del relato principal, correspondiéndose este último con la sección inicial de la novela que no llega a cerrarse al final de la misma pues no se alude a esta parte inicial⁴⁰. El elemento de la persona es Clitofonte, que se presenta a sí mismo con algunos de los tópicos encomiásticos que acompañan

³⁸ A estos dos primeros DE JONG (2007) 6 los denomina, respectivamente, “*repeating analepses*” (cubren el mismo terreno que la trama) y “*completing analepses*” (rellenan huecos anteriores de la trama).

³⁹ Muy plástica me resulta la explicación de BRIOSO: “tal como un pórtico arquitectónico que pertenece al edificio, pero que a la vez tiene entidad propia por su carácter exento” (2009) 165 nota 22, diferenciándolo del *prólogo*. Sobre el pórtico, vid. BRIOSO (1998) 162-163, MORGAN (2004) 494, BRIOSO (2009) 196-197.

⁴⁰ Por este motivo se ha señalado que la novela queda en una forma aparentemente fragmentaria, lo que permite que uno se imagine que la historia del narrador primario continúa después de su encuentro con Clitofonte. No obstante, BRIOSO (1998) 163 subraya que este recurso está ya en Platón y desde luego no se puede pensar en que se trate de un descuido de Platón, repetido además sistemáticamente en varias de sus obras, como tampoco es un descuido de Aquiles Tacio. Atribuye BRIOSO el motivo a que el novelista, igual que Platón, no vio la necesidad de retornar al episodio inicial y, en el caso de Aquiles Tacio, también ha debido de pesar la propia tradición del género y sus desenlaces habituales.

a la persona (1.3.1-2): linaje, patria, nombre, lazos familiares⁴¹. El que se trate de un relato en primera persona tiene una consecuencia importante: el narrador solo podrá o deberá informarnos de los sucesos en que se vea envuelto, de los que sea testigo directo, o de los que le sean referidos o descubra más tarde; de sus pensamientos o de los que él imagine en otros⁴². Esta circunstancia condiciona los relatos, volviéndolos oscuros en ocasiones, y además crea un suspense que comparten narrador y lectores (por ejemplo, en las dos muertes fingidas de Leucipa)⁴³. No obstante, Clitofonte actúa en ocasiones como narrador omnisciente, cuando la trama lo requiere, y sobre todo a medida que esta va avanzando⁴⁴.

Sin ánimo de ser exhaustivos, otros relatos fictivos formalmente relevantes son los siguientes: el del enamoramiento de Clitofonte (1.3.5-4.1), el del rapto de Calígona (2.16-18), el del encuentro amoroso fallido entre los protagonistas (2.19.2-25), el del ataque de los soldados a la aldea de los Vaqueros (4.13-14), el del segundo rapto de Leucipa (en la isla de Faros, y su posterior degüello que al final resulta una segunda falsa muerte de la joven [5.7.1-7]), el de la ordalía de Leucipa (8.13.1-14.2) y el de la ordalía de Mélite (8.14.2-5).

Como muestra significativa vamos a analizar el relato del rapto de Calígona, la hermana de Clitofonte que es confundida por el raptor con Leucipa⁴⁵. De los elementos constitutivos de todo relato se mencionan las personas: Calígona, Pantea, Calístenes, el esclavo al que este encarga el rapto

⁴¹ La familia de Clitofonte es compleja, y por eso se extiende en explicarla, ya que es importante para la comprensión de la trama.

⁴² REARDON (1994) 82, BRIOSO (1998) 151, LINS (1999) 46.

⁴³ Es evidente que, como Clitofonte cuenta su historia retrospectivamente, tiene más información que cuando sucedieron los sucesos que narra, pero aun así mantiene intencionadamente la intriga, vid. BRIOSO (2009) 210-211. Sobre el efecto que pretende el narrador/autor sobre el lector con estos relatos, vid. HÄGG (1971) 133-134, REARDON (1994) 82-84.

⁴⁴ REARDON (1994) 84-86.

⁴⁵ Clitofonte no podía tener toda esta información en el momento en que narra este acontecimiento: no podía saber que Calístenes quería casarse con Leucipa, pero actúa con el conocimiento que tiene al final de la historia, tras el relato retrospectivo de Sótrato (8.17.2) para que el lector tenga el conocimiento necesario y las explicaciones relevantes, vid. HÄGG (1971) 131, REARDON (1994) 82.

(del que se dice el aspecto que tenía y su naturaleza inclinada al bandidaje), los bandidos⁴⁶ y los demás participantes en el sacrificio; el lugar (la playa); la circunstancia (festival) y el momento del día (noche cerrada), importante para el factor sorpresa y para poder desaparecer con rapidez impidiendo que los sigan. Se ha dicho antes el motivo que tenía Calístenes para el rapto: se había enamorado de Leucipa de oídas, porque nunca la había visto y, como el padre de esta se ha negado a darle la mano de la muchacha por su vida degenerada (2.13.2), decide raptarla para hacerla así su esposa por la ley de los bizantinos (2.13.3). Y se detalla el modo en que se produce el rapto, con el desembarco por sorpresa de los bandidos que venían en la barca y el ataque de aquellos que, disfrazados de mujeres, fingían celebrar sacrificios (2.18).

En cuanto a las virtudes, nos encontramos ante un relato claro por su contenido, porque cuenta los hechos en el orden en que sucedieron, se remonta solo a aquellos necesarios para comprender bien el hecho del rapto (los preparativos que hace Calístenes, 2.17), y justifica perfectamente por qué Calístenes cometió un error confundiendo a Leucipa con Calígona. La claridad en la expresión se refleja en que está en tercera persona, y solo se introduce el estilo directo al final del mismo, cuando se da la voz de alarma ante el rapto (2.18.5). Se aprecia también en que las oraciones están en asíndeton o coordinadas, en que la subordinación es temporal, causal, final y consecutiva, además de participios apositivos. Con una sola excepción (2.16.2), no encontramos oraciones largas. No podemos calificar este relato como breve, y no porque acumule hechos no relevantes, sino porque da detalles superfluos en los hechos que anteceden al rapto propiamente dicho, como el nombre de la aldea tiria donde Calístenes se procura la barca, el del esclavo al que encargó el secuestro o el del lugar junto al que queda anclada la barca (2.17.2). Probablemente esto se deba al impacto de este episodio en la trama, ya que cambia determinadamente el curso de los acontecimientos al anular, por razones obvias, la boda de Clitotofonte con su hermana de padre. No obstante, el momento del rapto propiamente dicho es narrado con breve-

⁴⁶ Su número: diez en la barca y ocho en la playa (uno o dos no habrían podido cometer el rapto) y su aspecto (iban vestidos como mujeres, con las barbas afeitadas para poder pasar desapercibidos fingiendo que estaban realizando otro sacrificio) (2.18.3).

dad, con sucesión de oraciones en asíndeton y participios apositivos, evocando así la rapidez con que se produce.

La verosimilitud se logra justificando bien los hechos: por qué las mujeres que acuden a los sacrificios son Pantea y Calígona⁴⁷, al ser este un detalle fundamental para que Leucipa consiga salvarse. También se especifica el motivo que tiene Calístenes para el rapto, y por qué confunde a Leucipa con Calígona.

En los demás relatos fictivos que hacen avanzar el relato, en boca de Clitofonte, es habitual la prolijidad, pues es frecuente en ellos la amplificación de algún elemento constitutivo hasta constituir una *écfrasis*⁴⁸. No obstante, también hay relatos concisos como las ordalías de Leucipa⁴⁹ y Mélite⁵⁰. La claridad y la verosimilitud se consiguen con los mismos mecanismos que hemos señalado en el relato analizado. En ocasiones, no obstante, ambas virtudes están en entredicho, sobre todo cuando Clitofonte se inclina por dar solo la información de que disponía en el momento en que ocurren los hechos, y no la que tiene en el momento en que cuenta su historia. Por ejemplo, en el relato del segundo rapto de Leucipa en Faros, lo inesperado

⁴⁷ La madre de Calígona (madrastra de Clitofonte) se encontraba enferma, y la propia Leucipa había fingido encontrarse indispuesta para no tener que acudir a los sacrificios y poder reunirse después con Clitofonte a escondidas (2.16.1).

⁴⁸ Por ejemplo el del enamoramiento de Clitofonte, con la *écfrasis* de Leucipa o el del ataque de los soldados a la aldea de los Vaqueros, que está precedido de una amplia *écfrasis* de la aldea de estos bandidos, pertinente para entender la estrategia que preparan estos para defenderse. No obstante, antes incluso de la *écfrasis*, tenemos otra *écfrasis* seguida de una digresión etnográfica sobre el Nilo y sus cualidades. Además, contrasta la prolijidad de los detalles superfluos con la falta de indicación morfológica de sujetos, lo que, en opinión de Teón (82.7-9, 82.26-28), debe evitarse para lograr la claridad, por ejemplo en 4.12.8 o en 4.13.1.

⁴⁹ Se sitúa en el tiempo, no se explicita el lugar pero ya se ha mencionado antes en el mito de Siringa; se presenta a dos de las personas que intervienen: brevemente a Tersandro y con más detalle a Leucipa. El final del relato se construye con oraciones coordinadas, con la única subordinación de un genitivo absoluto, oraciones temporales y una interrogativa indirecta, lejos del estilo alambicado del autor.

⁵⁰ Con oraciones simples, en asíndeton, los sucesos se van añadiendo con un estilo aditivo, y tan solo al final tenemos una oración subordinada temporal, seguida de la oración principal y de un participio absoluto. En este relato no tenemos ni antítesis, ni poeticismos, ni las imágenes y recursos habituales en Aquiles Tacio.

del ataque se plasma en la indeterminación de los atacantes⁵¹ y, sobre todo, resulta inverosímil que Clitofonte no reconociera el cuerpo de Leucipa, aunque estuviese decapitado.

Dentro de los relatos insertos, y como ejemplo de relato que se limita a ser una recapitulación de lo sucedido y no aporta ninguna información nueva para los lectores, aunque sí para los narratarios, podemos citar el relato de Clitofonte (8.5.1-5)⁵², en el que confluyen Clitofonte-narrador y Clitofonte-personaje. Está introducido en primera persona, con alusión expresa al hecho mismo de contar (*διηγοῦμαι, διηγησάμην*) y tiene como narratarios a Leucipa, al sacerdote de Ártemis y a Sótrato. A petición de este, Clitofonte se remonta al principio de sus aventuras, desde que salieron de Tiro, haciendo una rápida enumeración de los hitos más importantes de sus peripecias en el orden en que sucedieron⁵³. Introduce una variación en el relato cuando menciona a Mélite, la parte más “delicada” de sus aventuras, y brevemente también cuenta la insistencia de la viuda para conseguir su amor⁵⁴. Retoma después la misma estructura con que empezó, con el verbo *narrar* seguido de sintagmas nominales y oraciones precedidas por *ὥς*, y vuelve a variar al referirse de nuevo a Mélite, omitiendo a propósito el encuentro sexual entre ellos, al que se refiere con un eufemismo (*αἰδῶς*). Como durante buena parte de las aventuras los jóvenes enamorados han estado separados, Clitofonte cuenta después las aventuras vividas por Leucipa, en este caso con una sucesión de verbos y breves oraciones en asíndeton. A diferencia de como ha procedido en el relato de sus aventuras, cuando le toca el turno a las de Leucipa engrandece los

⁵¹ Introducidos como *un grupo numeroso de individuos de alta estatura con espadas desenvainadas* (5.7.1), a los que luego se refiere como *piratas*. Merece destacarse también que en este episodio no se refiere a Leucipa por su nombre, sino como *τὴν κόρη* y *τὴν φιλάτην*.

⁵² HÄGG (1971) 280 menciona también 1.9.1, cuando Clitofonte cuenta a Clinias su primer encuentro con Leucipa y en nota 4 enumera otros, mucho más breves.

⁵³ En un catálogo formado por una serie de sintagmas nominales, en estructuras paralelas unidas asindéticamente y con anáfora del artículo determinado, un procedimiento similar al utilizado por Caritón de Afrodisias (3.8.9, 3.9.11, 8.1.4) y Jenofonte de Éfeso (3.3.1, 5.9.12), vid. BRIOSO (1999) 57.

⁵⁴ También de un modo conciso y rápido, con anáfora de *ὅσον/όσα*. WHITMARSH (2001) 160 señala el paralelo con Odiseo, cuando cuenta sus aventuras a Penélope y parece pasar de puntillas sobre su relación con Circe (*Od.* 23.321).

episodios en que la joven ha demostrado su valor (y explica el motivo), refiriéndose eufemísticamente al arrojo con que preservó su virginidad.

En la categoría de los relatos insertos que aportan información relevante y que, con carácter retrospectivo, cubren lagunas informativas, podemos citar el relato de Menelao y Sático (3.19-21.6), el de Clinias (5.9-10), el de Leucipa (8.16) y el de Sótrato (8.17.3-18.5). Se justifican por las limitaciones que tiene el relato en primera persona y por los hechos de que no da cuenta; cubren lagunas que ha dejado el relato de Clitofonte, no son recapitulaciones de hechos antes relatados, sino que aportan información nueva tanto para Clitofonte y los narratarios como para los lectores. Tomaremos como ejemplo el relato de Leucipa a instancias de Clitofonte. Es un relato que combina la primera persona con la tercera; no tenemos estilo directo, pero sí se introducen en estilo indirecto las palabras de los piratas y de Quéreas. El relato tiene dos partes: el degüello de una joven en lugar de Leucipa y el castigo de Quéreas. De la primera, se mencionan las personas (Leucipa, los piratas y la mujer⁵⁵), el lugar (el barco), el modo⁵⁶, el motivo (inferido por Leucipa: venderla como esclava⁵⁷) y el hecho mismo, el degüello de la joven. Ninguno de estos elementos está amplificado, y no se menciona el momento en que sucede. En la segunda parte del relato, se mencionan las personas (Quéreas y uno de los piratas), el lugar (barco), el hecho (cogiéndolo por detrás, le cortan la cabeza) y el motivo (porque Quéreas quiere quedarse a Leucipa para él solo y no venderla como esclava). El relato de Leucipa cumple con las virtudes de la concisión, claridad y verosimilitud. Es conciso porque solo cuenta lo necesario para la comprensión, sin detenerse en hechos que ya son conocidos; claro en los contenidos porque, además de la concisión, va contando los acontecimientos en el orden en que sucedieron; y claro en la expresión, porque utiliza un estilo aditivo, con oraciones simples que se van

⁵⁵ De la que se nos da solo la información necesaria: que era una prostituta y que los piratas la engañaron.

⁵⁶ Los piratas intercambian las ropas de las dos mujeres, para lograr el engaño, la degüellan y arrojan su cuerpo al mar; la cabeza la dejan en el barco para deshacerse también de ella después tirándola al mar.

⁵⁷ Esto es lo que piensa Leucipa en ese momento, aunque después dice que la idea de degollar a la prostituta fue de Quéreas, para poder tener para él solo a Leucipa.

sucediendo, utilizando participios concertados sobre todo y alguna que otra oración subordinada. Encontramos algunos recursos desaconsejados por los ejercicios en aras de la claridad: perífrasis, litotes e hipérbaton que, no obstante, no empañan la claridad y tienen una intención estilística. La verosimilitud es muy importante en este relato, ya que tiene que dar cuenta de la falsa impresión que el hecho dejó en Clitofonte, cuando creyó que la mujer degollada y arrojada por la borda era Leucipa. Leucipa hace verosímil el relato explicando el modo en que se produjeron los hechos y los motivos que tenían los bandidos para proceder así.

Los relatos insertos de mayor autonomía están en boca de personajes secundarios y cuentan hechos que no afectan directamente a la trama principal, por lo que pueden considerarse digresivos. En esta categoría se incluyen el relato de la muerte de Caricles (1.12.2-6) y el de Menelao (2.34.1-6) sobre la muerte de su amado. Clitofonte-narrador pone el primero de ellos en boca de un esclavo de Clinias, y se mencionan las personas que lo protagonizan (Caricles y el caballo, que han sido mencionados con anterioridad en 1.8.11), el lugar (en las profundidades de un bosque), el hecho (el encabritamiento del caballo y posterior muerte de Caricles), la causa (un ruido que se produce a sus espaldas y que asusta al caballo) y el modo, que es el elemento que se amplifica hasta convertirlo en una écfrasis. El relato está introducido en tercera persona, no contiene estilo directo, y su narratario principal es Clinias. Es un relato claro en cuanto a los contenidos porque narra los hechos en el orden en que se sucedieron, especificando quién es el sujeto de cada uno de los pasos que se van sucediendo, alternando lo que hace Caricles con lo que hace su caballo; en cuanto a la expresión, la claridad radica en que es un relato introducido en nominativo, comienza con frases breves, en asíndeton, utilizando los participios apositivos en lugar de subordinación, imprimiendo así rapidez y contribuyendo a que sea un relato conciso. No obstante, el esclavo va complicando su relato con la introducción de imágenes que pretenden reflejar el patetismo del momento⁵⁸, con expresiones no muy

⁵⁸ Los movimientos frenéticos zarandeaban al caballo que *se agitaba en el oleaje de sus lomos como una nave en la borrasca* (1.12.4) y el pobre Caricles es botado de su montura como una pelota, cf. VILBORG (1962) 29.

acertadas⁵⁹. El narrador, lejos de abandonar la imagen, abunda en ella (1.12.5). Para dar plasticidad, se sirve de la comparación (ὥς ἀπὸ μηχανῆς προσαραχθείς 1.12.5), aunque después vuelve a utilizar otra imagen rebuscada (περισύροντες⁶⁰ θανάτου τρίβον). La utilización de tales recursos, nada recomendados por los *Progymnasmata*, hacen que este relato, además de largo, sea oscuro. Esta falta de claridad es aún mayor al final del relato cuando no se distinguen con la suficiente claridad los movimientos del caballo de los de Caricles (1.12.6).

Como conclusión, podemos afirmar que en Aquiles Tacio encontramos numerosas muestras de todos los tipos de relato que distinguen los *Progymnasmata*, salvo del relato histórico (por razones obvias). Como estamos ante una novela y, consecuentemente, un género narrativo, la obra está formada a base de relatos que van engarzándose para construir la trama. Entre estos relatos, los más abundantes son los fictivos, como es lógico al ser la novela un género de ficción. La mayor parte de estos relatos están en boca de Clitofonte, narrador de esta novela, y el hecho de que estemos ante una obra narrada en primera persona (la única de las cinco novelas griegas conservadas completas) determina la formalización y contenido de estos relatos, y hace necesario que se vayan insertando otros relatos en boca de personajes secundarios que completen las lagunas que deja Clitofonte como narrador no omnisciente.

Los seis relatos míticos que hemos señalado deben ser relacionados con el afán enciclopedista que caracteriza a este autor. Por su parte, los cinco relatos civiles que constituyen la parte central de los discursos judiciales son muestra de la gran influencia que la retórica tiene en esta obra.

Es de destacar, asimismo, que Aquiles Tacio se sirve del ejercicio del relato con flexibilidad y creatividad, adaptando las recomendaciones de los manuales a su estilo y a las exigencias de la trama y haciendo gala de una gran variación. De los elementos que constituyen los relatos, solo se mencionan aquellos que son necesarios para la comprensión del mismo por parte

⁵⁹ Por ejemplo cuando se refiere a la rapidez con que saltan las patas del caballo, señaladas por VILBORG (1962) 29.

⁶⁰ VILBORG (1962) 30 llama la atención sobre los muchos compuestos con con περι-, y lo considera un recurso estilístico.

de narratarios y lectores; el elemento de la persona se hace acompañar con frecuencia de los tópicos encomiásticos, amplificándose estos en ocasiones hasta constituir écfrasis, como ocurre también con el elemento del hecho y, en menor medida, los de la causa o el modo. Para evitar repeticiones innecesarias, los relatos insertos que recapitulan sin más lo sucedido omiten la mención de estos elementos, y se limitan a ser rápidas enumeraciones de los hitos más importantes.

La flexibilidad de los ejercicios preliminares se aprecia también en que encontramos dos o más ejercicios combinados o entrelazados con el relato; el caso más frecuente es la écfrasis, mecanismo de ampliación que puede aplicarse a muchos otros ejercicios. Pero también hay relatos que contienen en su seno sentencias, a modo de epifonema; y en otros más amplios podemos encontrar otros ejercicios insertos: el encuentro fallido entre los dos jóvenes (2.19.2-15), además de la écfrasis de la disposición de las alcobas de Pantea y Leucipa, contiene también las dos fábulas que hay en la novela (la segunda fábula, más amplia, incluye a su vez un encomio y un vituperio, enmarcados en una breve sínclisis).

En cuanto a las virtudes del relato, hemos de subrayar que, con alguna excepción (la de aquellos intencionada o circunstancialmente oscuros), se cumple con las virtudes de la claridad y la verosimilitud, siendo esta la más importante de todas, y solo a veces con la de la concisión, por el gusto de Aquiles Tacio por utilizar la écfrasis y otros procedimientos de ampliación.

Estilísticamente, los relatos se caracterizan a veces por la sencillez (*ἀφελεια*), porque presentan frases breves, oraciones nominales puras, unidas en asíndeton o por coordinación, siguiendo las recomendaciones de los manuales progimnasmáticos. Otras veces, por el contrario, su estilo es más barroco y grandilocuente, preñado de figuras y tropos, y especialmente écfrasis⁶¹. Esta variedad es inherente al estilo de Aquiles Tacio, y debe ser considerado, en palabras de MORALES (2001) XXII, “as part of a deliberate eclecticism”.

⁶¹ PLEPELITS (1996) 398-399, MORALES (2001) XXII.

Bibliografía Primaria

- Achille Tatius. Le roman de Leucippé et Clitophon*, J. P. GARNAUD (ed et trad.) (1995). Paris, Les Belles Lettres.
- Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*, E. VILBORG (ed.) (1955). Stockholm, Almqvist&Wiksell.
- Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon. A commentary*, E. VILBORG (comm.) (1962). Göteborg, Almqvist&Wiksell.
- Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*. T. WHITMARSH (trans. and notes) – H. MORALES (intr.) (2001). Oxford, Oxford University Press.
- Aelius Théon, Progymnasmata*, M. PATILLON – BOLOGNESI (eds.) (1997). Paris, Les Belles Lettres.
- Antología de textos sobre retórica (ss. IX-IX)*, G. LOPETEGUI - M. MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE-E. REDONDO (eds.) (2007). Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Aphthonii Progymnasmata. Rhetores Graeci vol. 10*, H. RABE (ed.) (1926). Leipzig, Teubner, 1-51.
- Aquiles Tacio, Leucipa y Clitofonte*, M. BRIOSO (intr., trad. y notas) (1982). Madrid, Gredos, 145-381.
- Hermogenis Opera. Rhetores Graeci, vol.6*, H. RABE (ed.) (1913). Leipzig, Teubner, 1-27.
- Nicolai Progymnasmata. Rhetores Graeci, vol. 11*, I. FELTEN (ed.) (1923). Leipzig, Teubner, 1-79.
- Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, G. A. KENNEDY, G.A. (ed.) (2003). Atlanta, Society of Biblical Literature.
- Pseudo-Hermogène. Progymnasmata*, M. PATILLON (ed.) (2008). Paris, Les Belles Lettres.
- Teón, Hermógenes, Aftonio. Ejercicios de retórica*, M. D. RECHE (intr., trad. y notas) (1991). Madrid, Gredos.
- Theonos Progymnasmata, Rhetores Graeci II*, L. SPENGEL (ed.) (1854). Leipzig, Teubner, 57-130.

Bibliografía Secundaria

- BEHMENBURG, L. (2010), "Le mythe comme signe. *Ekphrasis* et le jeu de la préfiguration dans le *Roman de Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius": D. AUGER – C. DELATTRE (eds.) (2010), *Mythe et fiction*. Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 239-255.

- BILLAULT, A. (2006), “Rhétorique et récit dans le roman d’Achille Tatius” : B. POUDERON – J. PEIGNEY (eds.) (2006), *Discours et débats dans l’ancien roman. Actes du colloque de Tours, 21-23 octobre 2004*. Lyon, Maison de l’Orient, 77-86. (http://www.persee.fr/doc/Mom_0151-7015_2006_Act_36_1_1049, consulta 10 de febrero de 2018).
- BRETHES, R. (2006), “Le discours du prêtre chez Achilles Tatius [VIII, 9]: Une déconstruction de la paideia”: B. POUDERON – J. PEIGNEY (eds.) (2006), *Discours et débats dans l’ancien roman. Actes du colloque de Tours, 21-23 octobre 2004*. Lyon, Maison de l’Orient, 177-189. (http://www.persee.fr/doc/mom_0151-7015_2006_act_36_1_1057?q=brethes+discours , consulta 10 de febrero de 2018).
- BRIOSIO, M. (1998) “Aspectos formales del relato en la novela griega antigua”: F. J. GONZÁLEZ PONCE. M. BRIOSIO (coord.) (1998), *Actitudes literarias en la Grecia romana*. Zaragoza, Libros Pórtico, 123–208.
- BRIOSIO, M. (1999), “La técnica del resumen retrospectivo en la novela griega antigua”: E. BÉCARES - V. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ — M.P. FERNÁNDEZ VALLINA (eds.) (1999), *Kalon Theama. Estudios de Filología Clásica e Indoeuropeo dedicados a F. Romero Cruz*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 51–63.
- BRIOSIO, M. (2009), “Autor, narrador, lector y narratario en la novela griega antigua”: E. A. RAMOS (ed.) (2009), *Cuatro estudios sobre exegesis mitica, mitografia y novela griega*. Zaragoza, Libros Pórtico, 153–248.
- DE JONG, I.J.F. (2007), “Narratological Theory of Time”: I. DE JONG – R. NÜNLIST (eds.) (2007), *Time in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative II*. Leiden, Brill, 1-14.
- DE TEMMERMAN, K. (2007), “A Narrator of Wisdom. Characterization through *gnomai* in Achilles Tatius”: *Princeton/Stanford Working papers in Classics*, 2007, 1-21 (https://www.academia.edu/27025608/A_Narrator_of_Wisdom_Characterization_through_Gnomai_in_Achilles_Tatius, fecha de consulta 10/02/2018)
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. (2007), “Influencia literaria de los *progymnasmata*”: J. A. FERNÁNDEZ DELGADO – F. PORDOMINGO – A. STRAMAGLIA (eds.) (2007), *Escuela y literatura en Grecia antigua* (Actas del simposio internacional, Universidad de Salamanca, 17-19 noviembre de 2004). Cassino, Ed. dell’Università degli Studi di Cassino, 273-306.

- HÄGG, T. (1971), *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius and Achilles Tatius*. Stockholm, Svenska institutet i Athen.
- HARLAN, E.C. (1965), *The Description of Paintings as a Literary Device and its Application in Achilles Tatius*. Diss. Columbia University.
- HOCK, R.F. (1997), "The Rhetoric of Romance": S.E. PORTER (ed.) (1997), *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period, 330 B.C. - A.D. 400*. Leiden, Brill.
- LAPLACE, M. (2007), *Le roman d'Achille Tatios. «Discours panégyrique» et imaginaire romanesque*. Bern, Peter Lang.
- LINS, J. (1999), "O narrador no romance grego": *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 1 (1999) 31-56.
- MIGUÉLEZ CAVERO, L. (2010) "Rhetorical displays of knowledge in Leucippe and Clitophon: animal talk": *Prometheus* 36.3 (2010) 263-283.
- MORGAN, J. R. (2004), "Achilles Tatius": I. DE JONG – R. NÜNLIST – A. BOWIE (eds.) (2004), *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative I*. Leiden, Brill, 493-506.
- NUÑEZ, L. (2008), "Mythes enchâssés dans un roman grec : Achille Tatius entre érudition et divertissement": *Pallas* 78 (2008) 319-334.
- PENELLA, R. J. (2011), "The *Progymnasmata* in Imperial Greek Education": *CW* 105 (2011) 77-90.
- PLEPELITS, K. (1996), "Achilles Tatius": G. SCHMELING (ed.) (1996), *The Novel in the Ancient World*. Leiden- N. York-Köln, 387-416.
- REARDON, B. P. (1994), "Achilles Tatius and ego-narrative": R. MORGAN - J. R. STONEMAN (eds.) (1994), *Greek Fiction: the Greek Novel in context*. London- N. York, Routledge, 80-96.
- VALDÉS, M.A. (2011), "El relato y su posible argumentación según los tratadistas griegos de Ejercicios preparatorios": *Nova Tellus* 29.1 (2011) 75-100.
- WEBB, R. (2001), "The *Progymnasmata* as Practice": Y. L. TOO (ed.) (2001) *Education in Greek and Roman Antiquity*. Leiden, Brill, 289-316.

Resumo: O exercício da narração (*διήγημα*) está na base do romance grego, como género literário em prosa. Os *Progymnasmata* distinguem entre narração mítica, ficcional, civil e histórica. No romance analisado encontramos exemplos dos três primeiros tipos, sendo o ficcional o mais frequente, por ser inerente ao género. Analisam-se exemplos dos três tipos e daí sobressai a maneira como o romancista utiliza com flexibilidade e mestria as recomendações que os *Progymnasmata* oferecem.

Palavras-chave: Romance grego; Aquiles Tácio; *Progymnasmata*; história.

Resumen: El ejercicio del relato (*διήγημα*) está en la base de la novela griega, en tanto que género literario en prosa. Los *Progymnasmata* distinguen entre relato mítico, fictivo, civil e histórico. En la novela analizada encontramos ejemplos de los tres primeros tipos, siendo el fictivo el más frecuente, por ser inherente al género novelesco. Se analizan ejemplos de los tres tipos y se resalta cómo el novelista utiliza con flexibilidad y maestría las recomendaciones que ofrecen los *Progymnasmata*.

Palabras clave: novela griega; Aquiles Tacio; *Progymnasmata*; relato.

Résumé : L'exercice du récit (*διήγημα*) est à la base du roman grec, comme genre littéraire en prose. Les *Progymnasmata* font la distinction entre récit mythique, fictionnel, civil et historique. Dans le roman analysé, nous trouvons des exemples des trois premiers types, le fictionnel étant le plus fréquent, parce qu'il est inhérent au genre romanesque. Après avoir analysé des exemples des trois types, nous vérifions que le romancier utilise les recommandations des *Progymnasmata* avec flexibilité et maîtrise.

Mots-clés : roman grec ; Achille Tatius ; *Progymnasmata* ; récit.

**La *obscuritas* como estrategia discursiva en dos comentarios
tardoantiguos latinos: Macrobio y Calcidio**
***Obscuritas* as a discursive strategy in two Late-Antique commentaries:
Macrobius and Calcidius**

JULIETA CARDIGNI¹ (*Universidad de Buenos Aires- CONICET — Argentina*)

Abstract: The commentary as a discursive genre may be described as a textual space of cultural encounter. In order to enter the static cultural space laid down by the original text and make it dynamic, the commentator must build up his own *auctoritas*. Macrobius's *Commentarii in Somnium Scipionis* and Calcidius's *Commentarius in Timaeum* are interesting examples of these textual spaces. This article focuses on the way both commentators have resorted to *obscuritas* as a discursive strategy, so as to have access to the textual space and shape their identities as readers, philosophers and writers.

Keywords: Commentary as Genre; Late Antiquity; *Obscuritas*; Calcidius; Macrobius.

sed quia obscurior sermo est, explanandus uidetur.
Calcidio, *Comm. in Timaeus*, 287

El comentario y la *obscuritas*

El comentario como género discursivo se caracteriza, entre otras cosas, por ser un espacio textual de encuentro cultural, tanto sincrónico como diacrónico. En efecto, la operación de comentar es siempre una *traducción*: intercultural, en caso de que la obra a comentar pertenezca a una matriz cultural diferente, o intracultural, en el caso de que el texto fuente sea una obra producida en el mismo marco cultural, pero en otras coordenadas temporales². Por otro lado, el género comentario cuenta con una larga tradición dentro de la literatura griega y romana, y constituye una de las formas en que está representada la crítica literaria. En efecto, se trata de una reflexión metatextual sobre una obra con la que se dialoga explícitamente a través de la lectura e interpretación, lo cual le da un lugar privilegiado a la exégesis, punto de

Texto recibido el 19.09.2018 y aceptado para publicación el 24.01.2019.

¹ jcardigni@yahoo.es.

² Sobre el comentario como traducción cultural, cf. STEINER (2007). Acerca del comentario como género (sobre lo que volveremos), cf. GOULET-CAZÉ (2001).

partida, a su vez, de producciones nuevas, tanto filosóficas como literarias. Pero, al mismo tiempo, esta reflexión tiene también un claro objetivo pedagógico, ya que su motivo principal —si bien no el único, en ocasiones— es la explicación. Esto ubica al género dentro de la literatura didáctica, e implica la necesidad de conocimiento de ciertos aspectos específicos por parte del autor para que se produzca la asimetría indispensable que caracteriza a toda situación de enseñanza-aprendizaje; así, si bien no es necesario que se trate de un experto, el *auctor/magister* debe poseer un saber o varios saberes específicos que lo legitimen en su función, ya sea dentro o fuera del marco institucional. Puede tratarse de un *grammaticus*, que deriva su *auctoritas* del marco escolar que lo ampara³, como es el caso de Servio; puede ser un filósofo como Calcidio, que busca desentrañar los misterios del *Timeo*; o un polígrafo como Macrobio, interesado en formar parte en la educación de su hijo desde un espacio externo a la institución escolar.

He aquí, entonces, los tres pilares sobre los que se construye el comentario (exégesis-pedagogía-erudición), que mantienen entre sí un equilibrio flexible y cambiante. Esta dinámica da origen a una serie de tensiones, en cuya resolución el comentario se construye como espacio textual⁴.

³ Sobre el gramático, los gramáticos y su estatus en la Antigüedad Tardía, cf. KASTER (1988, 1980a, 1980b).

⁴ Si bien comentar es una operación exegetica muy antigua, de eso no se deduce inmediatamente que se trate de un género literario (que es, no obstante, lo que sostenemos en nuestro estudio de textos como los de Calcidio y Macrobio). De hecho, para FLAMANT (1977) 147 no puede hablarse de un género propiamente dicho —aunque sí acepta que se conforma a partir de determinados patrones y usos— a causa de la falta de reglas formales estrictas para determinarlo, en consonancia con la idea de que el comentario es, finalmente, un ‘tipo’ textual y no un género. El comentario tampoco figura en la lista de géneros que nos proporciona Hermógenes, y no es un *opus oratorium* con reglas complejas y variadas; sin embargo, presenta en la práctica algunos aspectos característicos que, sin estar ceñidos a reglas estrictas, van imponiendo en el uso ciertas normas que los comentaristas se habitúan a aplicar. Dentro de la tipología genérica que se establece hoy en día, que tiende a un criterio funcional basado en la observación empírica y con alto grado de validez, el comentario se encuentra dentro de los géneros didáctico-ensayísticos, quizá a medio camino entre la glosa doctrinal, el tratado y el ensayo, dependiendo del punto en que el autor realice mayor énfasis. Asimismo, el comentario es un género en el que, si bien

La tensión principal es la que se produce como resultado de la intervención sobre el texto, y que deriva de su carácter de *auctoritas* dentro de una tradición filosófico-literaria. Desde ya, se comenta una obra valiosa y prestigiosa, pero que de alguna manera requiere de nuevas reelaboraciones discursivas para su comprensión⁵. El comentarista debe mantener este delicado equilibrio entre ambos fenómenos: debe excusarse, para no socavar la autoridad de su fuente, pero al mismo tiempo necesita justificar su propia intervención. Esta operación de malabarismo exegético es resuelta en cada caso de manera diferente, de acuerdo con las particularidades de cada obra y su comentario. Como se deduce de los rasgos que hemos mencionado, se trata de un tipo textual muy heterogéneo y permeable, y así de variadas son los recursos que cada comentarista pone en juego para construir su texto. Sin embargo, existe una estrategia discursiva común a casi todos ellos, que consiste en recurrir al tópico de la *obscuritas*, que alude a un efecto de ambigüedad o confusión en el mensaje. Este tópico puede manifestarse *in verba* (es decir, en el discurso, efecto de la supresión, o de la alteración del orden) o *in re* (es decir, en el asunto, en el referente del discurso, producto de la *brevitas* o la *perspicuitas*, por ejemplo). Esta última manifestación es, en general, muy acusada por los comentaristas, ya que es fácil ver cómo ciertos temas —como los que Platón trata en *Timeo*— resultan complejos y oscuros por su propia naturaleza, independientemente incluso de su formulación discursiva.

Por otro lado, hay también ocasiones en que los *auctores* son acusados de *obscuritas in verba*. En estos casos, la oscuridad deliberada puede ser considerada como criterio para determinar la autenticidad de los textos, como argumenta Olimpiodoro (*In Mete.* 6. 16- 18) acerca de Aristóteles; o incluso

originalmente el propósito estético parece estar subordinado a los fines ideológicos, con el paso del tiempo se ha visto desaparecer esta línea divisoria entre lo ficcional-artístico y lo didáctico, y sea vuelto difícil de delimitar (cf. GARCÍA BERRIO-HUERTA CALVO (1995) 218 ss.). El hecho de que el comentario no figure en general como un género en las clasificaciones literarias actuales puede llevarnos a pensar que, si bien ha constituido un género histórico en la Antigüedad y al menos hasta el Renacimiento, su propia flexibilidad y permeabilidad han tenido como consecuencia su transformación y mutación en otras formas genéricas como el tratado, el ensayo, la glosa o el artículo.

⁵ Sobre estas tensiones en el género comentario, cf. SLUITER (1999, 1998), GOULET-CAZÉ (2001).

puede ser un recurso intencional para que los discípulos no aptos se desalienten, y que los aptos se esfuercen aún más por comprender y de esta manera ejerciten más su mente (también sobre Aristóteles, Ammon. *In Cat.* 7. 7- 14)⁶; es decir que se trata de una función de exclusión e inspiración a la vez, casi como ocurre con la poesía⁷. En otros casos —como por ejemplo el de Cicerón, según Macrobio—, la *obscuritas* puede ser presentada como un efecto de la *brevitas* (o incluso de la *perspicuitas*) una virtud y no algo que se deriva de un vicio retórico, muy apreciada en determinados contextos, pero que convenientemente puede habilitar la *enarratio* del comentarista⁸.

La alusión a la *obscuritas* no solo justifica la tarea del comentarista, sino que le permite legitimarse como autoridad discursiva por analogía con el *auctor* comentado. Es decir que, si Platón emprendió la tarea de proponer una cosmología del universo, y el comentarista emprende la tarea de explicar el discurso platónico para acercarse a la verdad que subyace a él, de alguna manera esto los sitúa en una posición análoga de autoridad, ya que el fin último es el mismo. Así, la coincidencia de opinión entre comentarista y *auctor* reafirma la autoridad de ambos, en una suerte de círculo de validación que supone que la verdad es desplegada sucesivamente por todos estos discursos que se multiplican⁹. Por otro lado, el tópico de la *obscuritas*, en su

⁶ Sobre estos aspectos de los comentarios a Aristóteles, cf. SORABJI (2004) 26; 54-55.

⁷ Acerca de las características generales de los comentarios a Platón y a Aristóteles en particular, cf. TUOMINEN (2009) 3.

⁸ La *brevitas* o braquilología es el “hablar brevemente”, usando solamente las palabras necesarias (“*brevitas est res ipsis tantummodo verbis necessariis expedita.*”, *Rhet. ad Her.*, 4.68). Se trata, entonces, de una figura de supresión, según el sistema de LAUSBERG (1966), y se considera que la concisión es una característica del modo de expresarse y, por lo tanto, del estilo.

⁹ Respecto de las teorías metaliterarias de los neoplatónicos, cf. COULTER (1976). Vale la pena notar, aunque no podemos desarrollarlo en el presente trabajo, que por ejemplo Macrobio, gran conciliador de las tradiciones que invoca en su comentario, solo toma las armas contra Aristóteles y, más allá de los asuntos concretos de los que lo acusa por diferir con Platón, su acusación mayor es la de apartarse de la opinión platónica, de ser un mal *lector* de Platón (2.15-17). Un poco como reflejo de lo que ATHANASSIADI (2010, 2005) identifica como el surgimiento de la intolerancia en la Antigüedad Tardía, tanto en el campo pagano como cristiano, Macrobio no parece dispuesto a aceptar este tipo de disidencias, mientras que por otro lado intenta conciliar otras tradiciones que también se

carácter metafórico, resulta muy rico por el despliegue discursivo que habilita, dado el campo semántico que se desprende de la imagen de la oscuridad: ver y no ver, aclarar, oscurecer, ensombrecer, etc.¹⁰

Finalmente, y como si el tópico ya no fuera lo suficientemente productivo, hay un aspecto más que vale la pena notar. Más allá del nombre que los comentaristas técnicamente le atribuyan, la *obscuritas* es producto, siempre, de una distancia. Esta distancia puede ser temporal. Por ejemplo, comentar una obra de la que nos separan cinco siglos puede resultar un verdadero desafío, sobre todo a nivel lingüístico, como le ocurre a Servio, *grammaticus* que debe enseñar la lengua de su tiempo a sus discípulos del siglo V d.C. a partir del texto canónico de la escuela, la *Eneida*, frente al cual no solo surge la variación diacrónica, sino también la propia del registro poético. O puede tratarse de otro tipo de distancia, que no solo responda al paso del tiempo, sino también a mundos culturales diferentes. Desde este punto de vista, el comentario es una traducción diacrónica que actualiza tanto el sistema lingüístico como el sistema de valores, pero en esta misma operación los transforma y crea, a través del desplazamiento, un sistema diferente, que incluye elementos novedosos amparados en la *auctoritas* de la tradición. La *obscuritas* permite identificar y circunscribir esta distancia, excusando y legitimando a la vez la tarea de comentar.

El Tardoantiguo vio la proliferación y multiplicación de los comentarios a los textos consagrados del pasado cultural, tanto en su versión escolar como en la filosófica. Quizá como indicio de que los hombres de la época ya no se sentían ‘clásicos’, quizá como señal de que la época tardía buscaba en la lectura

apartan de la platónica (pero que no discuten abiertamente con ella). Más allá de que la disputa entre Platón y Aristóteles fuera ya un tópico de los comentarios tardoantiguos, resulta notable que Macrobio se sienta indignado por esta falta de *pietas* exegética de Aristóteles hacia Platón (al respecto, cf. CARDIGNI 2010.)

¹⁰ Los ‘enciclopedistas’ latinos (Gelio, Macrobio, Calcidio, entre otros) sacan provecho al tópico poniéndolo en relación con otro eje semántico fundamental en las obras enciclopédico-didácticas: el del saber, entendido ya sea como erudición, o como reflexión filosófica. Así, muchas veces la metáfora luz-oscuridad queda asociada a la construcción de los saberes que proponen estas obras, definidas genéricamente a partir de este *propósito social* de sistematizar e instruir. Sobre las metáforas de la erudición en la literatura enciclopédica, cf. GARCÍA JURADO (2007).

de la tradición respuestas para las preguntas de sus tiempos, el género abundó en la Antigüedad Tardía, cuya producción discursiva incluso ha sido caracterizada como ‘literatura de comentarios’¹¹. El pensamiento tardoantiguo parece expresarse y desarrollarse de manera ‘exegética’, a partir de la lectura de los textos de la tradición, en contraposición con una etapa anterior de tipo ‘profética’ en la que estos discursos filosófico-religiosos se originan. Por medio de esta operación de lectura y fijación textual comienza a delinearse la ortodoxia, que establece las normas de acuerdo con las cuales describir los discursos y las ideas circundantes y juzgarlas consecuentemente¹².

Los *Commentarii in Somnium Scipionis* de Macrobio y el *Commentarius in Timaeum* de Calcidio resultan interesantes ejemplos de espacios de encuentros y cruces culturales, habilitados por el uso del tópico de la *obscuritas*¹³. Para la tradición en general, ambos son comentarios filosóficos —opuestos, por su forma y contexto, al comentario escolar propio de la escuela del *grammaticus*¹⁴— y proceden de manera monográfica retomando y comentando no lemas, sino núcleos temáticos relevantes por su interés filosófico. Asimismo, podemos precisar algunas diferencias entre ambos textos, y señalar que, en contraposición con el carácter más bien técnico y algo arduo del texto de Calcidio, el comentario de Macrobio manifiesta la presencia de un rasgo más narrativo-literario¹⁵. Este rasgo puede verse, sobre todo, en el hecho de que son el personaje de Escipión y su construcción como héroe lite-

¹¹ La afirmación es de GOULET-CAZÉ (2001) y resulta representativa de un fenómeno verificable: la literatura tardoantigua se configura sobre literaturas previas, en un movimiento que multiplica los textos sobre todo a partir de la lectura.

¹² Cf. ATHANASSIADI (2005); DESBORDES (1995).

¹³ Sobre la datación e identificación de Calcidio y de Macrobio, remitimos al lector interesado a la bibliografía pertinente: sobre Calcidio cf. WASZINK (1962) MORESCHINI (2003); BAKHOUCHE (2011); MACÍAS VILLALOBOS (2014, 2015); MAGEE (2016). Sobre Macrobio, cf. CAMERON (1966, 2011); ARMISEN-MARCHETTI (2001-2003); KASTER (2011). Señalamos simplemente que ubicamos a Calcidio a fines del siglo IV d. C. (siguiendo sobre todo a BAKHOUCHE y a MACÍAS VILLALOBOS), y a Macrobio en la primera mitad del s. V (y la composición de los *Commentarii* entre el 420 y 430 d.C., siguiendo a CAMERON y a KASTER).

¹⁴ Sobre la evolución material del comentario, y su relación con la evolución del género, cf. DEL FABBRO (1979) 81- 91.

¹⁵ Al respecto cf. CARDIGNI (2013).

rario (y lector) lo que guía el desarrollo del *Comentario*, y en función de lo cual Macrobio se detiene en determinadas unidades de sentido para comentar. Calcidio, por su parte, identificado a menudo con cierto prudente platonismo medio en contexto cristiano¹⁶, traduce y comenta el *Timeo*, deteniéndose en aspectos puntuales que le interesan en particular, y generando comentarios de extensión muy variable. Por retomar el ejemplo más conspicuo, el espacio que le dedica a la materia (*De silva*) ocupa 88 párrafos (entre el 268 y el 355), y constituye un tratado casi independiente —aunque no desligado— del resto de la obra¹⁷.

Tanto Macrobio como Calcidio, con sus diferentes búsquedas y objetivos, configuran sus comentarios como espacios textuales en el que se encuentran las voces de la tradición y componen un nuevo texto coherente, pero también heterogéneo y que, sin duda, habilita distintos encuentros culturales. Por un lado, ambos comentan una obra latina: Macrobio comenta a Cicerón, y Calcidio comenta el *Timeo* en su propia traducción; por otro lado, en los dos casos subyace la obra platónica: principalmente *República* para Macrobio —pero también el *Timeo*—, y por supuesto el *Timeo* para Calcidio. El presente trabajo analiza cómo a partir del uso tópico de la *obscuritas* como estrategia discursiva, nuestros comentaristas articulan todas estas presencias intertextuales para volver al comentario un espacio de encuentro cultural.

2. Calcidio: traductor, filósofo y lector

Es esperable que al comentar un diálogo que se caracterizó, a lo largo de toda la tradición de su recepción, por su oscuridad, Calcidio aborde explícitamente ese tema. En efecto, desde los primeros acercamientos a su lectura de que tenemos noticias, el *Timeo* platónico generó dificultades de comprensión en cuanto a sus contenidos por —al menos— tres factores: los problemas inherentes a la materia tratada, conformada por saberes concretos y especializados; las dificultades relacionadas con el lenguaje utilizado por Platón y su terminología específica; y las dificultades estilísticas, producto de cierta

¹⁶ Sobre el tratado dedicado a la materia, cf. WASZINK (1962).

¹⁷ Sobre *De silva*, cf. VAN WINDEN (1965).

brevitas que caracteriza al texto¹⁸. Al mismo tiempo, así como estaba clara su *obscuritas*, también lo estaba su valor, y la obra suscitó interés ininterrumpidamente a pesar de su carácter opaco¹⁹.

De manera bastante ordenada, Calcidio alude a la *obscuritas* en varias ocasiones en su *Comentario*. En la *Epístola* introductoria, que precede a la traducción y al comentario del *Timeo*, Calcidio explica que

non solum transtuli sed etiam partis eiusdem commentarium feci putans reconditae rei simulacrum sine interpretationis explanatione aliquanto obscurius ipso exemplo futurum.

*No solo traduje, sino que también hice un comentario de esta parte [que tradujo], considerando que, sin una interpretación explicativa, la imagen de una realidad recóndita se volvería más oscura que el propio original*²⁰.

Asimismo, el comentario propiamente dicho comienza con una declaración preliminar sobre las dificultades que esperan al lector de Platón (1):

Timaeus Platonis et a ueteribus difficilis habitus est atque existimatus ad intelligendum non ex inbecillitate sermonis obscuritate nata, —quid enim illo uiro promptius?— sed quia legentes artificiosae rationis, quae operatur in explicandis

¹⁸ Al respecto, cf. FERRARI (2001) y también la *Introducción* de MACÍAS VILLALOBOS (2014).

¹⁹ En efecto, MACÍAS VILLALOBOS (2014: 19) destaca que ya Aristóteles escribió un epítome del *Timeo*, que Crantor fue el primer comentarista propiamente dicho de la obra (según nos cuenta Proclo *In Tim.* 1.76), que hay un comentario parcial de Plutarco, y uno sobre las partes médicas del *Timeo* de Galeno; quizá también uno de Eliano centrado en las secciones armónico-musicales, y finalmente el comentario del peripatético Adrasto de Afrodiasias sobre las partes matemáticas del *Timeo*, que podemos reconstruir a partir de Teón de Esmirna y del propio Calcidio. Estos primeros comentaristas ya señalan la oscuridad del *Timeo*; al respecto se preguntaron Cicerón (*Fin.* 2.5.15, y Galeno *Compend. Tim.* 34.14-36. Para Cicerón (como para Calcidio) el mayor problema está en la oscuridad del tema, mientras que Galeno acusa dificultades en el estilo, y también en el lector. Calcidio retomará estas mismas motivaciones en su obra, para definirse por la *obscuritas in re* como causa principal.

²⁰ El texto latino es el de BAKHOUCHE (2011). Las traducciones de Calcidio son las elaboradas por CARDIGNI-MÜLLER en el marco del PICT 2014-1191. Se encuentra en preparación *La construcción de la materia en De silva de Calcidio*, traducción del tratado con notas y comentario para su publicación por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (2018).

rerum quaestionibus, usum non habebant stili genere sic instituto, ut non alienigenis sed propriis quaestionum probationibus id quod in tractatum uenerat ostenderetur.

El *Timeo* de Platón ha sido considerado y evaluado como difícil ya por los antiguos, no por la debilidad del discurso nacida de la oscuridad —pues quién más apto que aquel hombre— sino porque los lectores no estaban acostumbrados a este método ingenioso, que funciona para explicar los problemas de contenido, de modo tal que aquello que se trataba se demostrara con pruebas no ajenas sino propias de las mismas cuestiones tratadas.)

Calcidio relaciona la *obscuritas* no con el estilo de Platón, al que deja a salvo de tal vicio, sino con ciertas deficiencias en los lectores, des acostumbrados al lenguaje técnico y a los saberes específicos que el diálogo despliega. De manera indirecta, se vislumbra la *obscuritas in re*, que aparecerá con mayor fuerza luego como motivo real de la dificultad de leer el *Timeo*.

Luego de estas aclaraciones, Calcidio explicita su tarea como comentarista, que resulta particularmente interesante en este caso, dado que el encargo inicial que había recibido era el de traducir el *Timeo*. Sin embargo, a Calcidio le pareció insuficiente esta operación y decidió acompañarla de un comentario. Nuevamente la *obscuritas* aparece como justificación de la tarea (4):

Itaque quia iubentibus uobis mos erat gerundus, licet ea quae iubebantur potiora essent, quam sustinere mediocre ingenium ualeret, sola translatione contentus non fui ratus obscuri minimeque inlustris exempli simulacrum sine interpretatione translatum in eiusdem aut etiam maioris obscuritatis uitio futurum. Et ea quae mihi uisa sunt in aliqua difficultate sic interpretatus sum, ut ea sola explanarem quae incognitarum artium disciplinarumque ignoratione tegerentur. Erat enim adrogantis et uelut ingeniis legentium diffidentis ea quae communi omnium intellegentiae paterent superstitiosa interrogatione frustra retexere.

Así, puesto que debía llevar adelante la costumbre de cumplir lo que me ordenaste, aunque estas cosas que eran ordenadas fueran mayores de lo que podía sostener mi mediocre talento, no estuve satisfecho solamente con la traducción, pensando que una representación de un modelo oscuro y poco ilustre traducida sin interpretación resultaría en un vicio de igual o incluso mayor oscuridad. Por lo tanto, las cosas que me parecieron de alguna dificultad las interpreté, pero únicamente expliqué esas cosas que están cubiertas por la ignorancia de las disciplinas y artes desconocidas; en efecto, sería de arrogante y propio de alguien que desconfía de las habilidades de los lectores, repasar en vano las cosas que se evidencian a la inteligencia común de todos con una argumentación excesiva.

Podemos quizá vislumbrar aquí el lector ideal de Calcidio: no un especialista, sino un hombre de inteligencia común, desconocedor de asuntos

específicos, pero capaz de seguir sus argumentaciones sobre una base de conocimiento general. Calcidio parece optar por una postura que apuesta a difundir este saber oculto en el *Timeo*, y no solo hacer un comentario para especialistas²¹. La operación es doble, entonces; por un lado traducción, por otro comentario (que es, en definitiva, una traducción cultural e intralingüística). Calcidio concibe ambas tareas como diferentes despliegues de un mismo *skopós*: explicar el *Timeo*.

Más adelante, y muy brevemente, Calcidio se refiere a ciertas afirmaciones de Aristóteles que ha consignado, y vuelve sobre la idea de oscuridad para desarrollar su comentario:

Haec Aristoteles assistens sententiae suae de initiis rerum deque natura siluae loquitur; sed quia obscurior sermo est, explanandus uidetur.

Para ayudar [a entender] su opinión acerca de los principios de las cosas y la naturaleza de la materia, Aristóteles dice estas cosas. Pero puesto que el discurso es muy oscuro, nos parece que hay que explicarlo.

El de Aristóteles *obscurus* es un tópico en sí mismo, al que ya hemos referido, y en este caso refuerza la tarea ‘iluminadora’ de nuestro comentarista.

Finalmente, casi en el cierre de su obra, en el marco del tratado que dedica a la materia (268-355), Calcidio vuelve sobre el tema de la *obscuritas* más detenidamente (322):

Deinde progreditur: «Atque hoc quod de ea dicitur uerum est quidem et dicendum uidetur apertius»²², quia non statim quae uere dicuntur aperte etiam manifesteque dicuntur. Multae quippe orationes uerae quidem sed obscurae; nascitur quippe obscuritas uel dicentis non numquam uoluntate uel audientis uitio uel ex natura rei de qua tractatus est. Iuxta dicentem fit obscuritas, cum uel studio dataque opera dogma suum uelat auctor, ut fecerunt Aristoteles et Heraclitus, uel ex imbecillitate sermonis; iuxta audientem uero, uel cum inaudita et insolita dicuntur uel cum is qui audit pigriore ingenio est ad intellegendum; iuxta rem porro, cum talis erit qualis est haec ipsa de qua nunc sermo nobis est, ut neque ullo sensu contingi neque intellectu comprehendi queat, utpote carens forma, sine qualitate, sine fine. Sed neque Timaeus, qui disserit, instabilis orator nec audientes tardi; restat ut res ipsa difficilis et obscura sit’. Nec

²¹ Ya ha criticado esta actitud en el parágrafo 3, y como señala BAKHOUCHE (2011) 628, n. 7, habría cierto tono polémico en este parágrafo, en el que contrapone su propuesta con lo expresado inmediatamente antes.

²² Pl. *Tim.* 49a6.

silua quicquam difficilior ad explanandum; ergo cuncta quae de natura eius dicta sunt mera praedita ueritate sunt nec tamen aperte dilucideque intimata (...).

Y luego prosigue [Platón]: ‘y esto que se dice acerca de ella es verdad, sin duda, pero parece que hay que decirlo más claramente’, dado que las cosas que se dicen con verdad no siempre se dicen automáticamente de manera clara y manifiesta. Ciertamente muchos enunciados son verdaderos, pero oscuros; y la oscuridad nace a veces o bien de la voluntad del que habla, o de alguna deficiencia del que escucha, o bien de la naturaleza del asunto acerca del cual se trata. La oscuridad surge por causa del que habla cuando el autor oculta su doctrina voluntaria y deliberadamente, como hicieron Aristóteles y Heráclito²³, o a causa de la debilidad de su discurso. Depende del oyente, en cambio, cuando se dicen cosas no escuchadas antes, o inesperadas, o cuando el que escucha es de una naturaleza muy pobre para la comprensión. Por otro lado, depende del asunto cuando es similar a esto mismo acerca de lo cual estamos tratando, que no puede alcanzarse por medio de ningún sentido ni comprenderse con el intelecto, dado que carece de forma, es sin cualidad y sin límite. Pero ni Timeo, que es quien habla, es un orador incompetente, ni los oyentes lentos para la comprensión. Queda que la cosa misma sea difícil y oscura. Y nada es más difícil de explicar que la materia; por lo tanto, las cosas que se han dicho acerca de su naturaleza son puras verdades. Sin embargo, no han sido desentrañadas clara y abiertamente.

En este análisis de la *obscuritas*, Calcidio alude a los rasgos que ya mencionamos: la oscuridad del discurso, la oscuridad del asunto y un tercer elemento, relacionado con la recepción. El oyente tiene un papel en la transmisión, y construye el sentido tanto como el enunciador y el enunciado; y por falta de costumbre o por debilidad, puede hacer fallar la transmisión del mensaje. De manera indirecta, esta perspectiva también legitima la tarea del comentarista que es, antes que nada, el modelo de este lector ‘activo’ en la construcción de sentido. Por otro lado, el estilo puede contribuir a la opacidad del

²³ Para VAN WINDEN (1965) 176, la mención de Aristóteles en este contexto remite a la historia relatada por Aulo Gelio en *Noctes Atticae* 20.5. Asimismo, también Galeno (*Compendium* Ib (p.34, Kr. y W) habla de la “*constrictio et duro sermone Aristotelis*”. Finalmente, Cicerón en *Fin.* 2.5 señala que hay dos ocasiones en que alguien puede ser malentendido cuando habla: “*si aut de industria facias, ut Heraclitus, cognomento qui σκοτεινός perhibetur, quia de natura nimis obscure memoravit; aut quum rerum obscuritas, non verborum, facit ut non intelligatur oratio, quales est in Timaeo Platonis.*” Estas referencias textuales habían sido ya señaladas por Waszink en su edición (1962, ad loc.). Como se ve, el *Timeo* platónico es tan oscuro como Heráclito para su recepción, y, como también el caso de Aristóteles, era casi un tópico en la tradición.

mensaje. En este punto no debemos olvidar que Calcidio está comentando su propia traducción, basarse en la *obscuritas in verba* podría ser un elemento contraproducente en la construcción de su figura como traductor. Centrarse en el estilo de Platón, por otro lado, no parece necesario, dado que la dificultad de la materia del *Timeo* es inobjetable, y por otro lado, ya fue descartado al inicio del diálogo. En este punto, desplaza el eje del discurso a la trama ficcional, refiriéndose a que el personaje de Timeo es un buen orador, y su auditorio (conformado por Sócrates, Critias y Hermócrates) es un público apto. Así, a la hora de definirse por un motivo, Calcidio elimina el estilo y el receptor, y opta por el referente: el diálogo es difícil porque su materia lo es.

El tópico de la *obscuritas* le permite a Calcidio afirmar varias operaciones en su tarea de comentar y en la de construirse como comentarista: por un lado, y más importante, hacer hincapié en lo que verdaderamente le interesa del *Timeo*: su asunto; allí estriba la dificultad del diálogo, y en ella se centrará Calcidio como comentarista. El *Timeo* de Platón puede ser la formulación más acertada, pero el verdadero interés, el verdadero saber es la referencia de ese discurso, y no el discurso en sí mismo. Al mismo tiempo, y en tanto la oscuridad es también (aunque en menor medida) una cuestión de estilo, por *brevitas* o *perspicuitas*, Calcidio la expulsa de su lista de motivos, y de esa manera se asegura un buen lugar como traductor de Platón (quien, además, también es dueño de un estilo claro). También le permite posicionarse, de manera análoga a Platón, como elaborador y transmisor de una forma discursiva que se acerca a la verdad, y como último eslabón en esta cadena de transmisión del saber. Por último, la mención del ‘mal lector’—también eliminada como motivo de *obscuritas*— y la analogía con su propio rol exegético le permiten a Calcidio ocupar el lugar opuesto y erguirse como lector apto²⁴, conformando así una suerte de garantía de buena exégesis de su parte. Calcidio es así buen traductor, buen conocedor de los secretos

²⁴ La construcción del buen lector es una preocupación común a otros escritores de la época, quizá porque la cultura tardoantigua abreva de su pasado ‘clásico’ tal como lo recibe en los libros, y las habilidades exegéticas son fundamentales para descifrarlo. Sin ir más lejos, el propio Macrobio construye la figura de Escipión como la de un héroe ‘lector’, y su comentario busca instruir no solo en determinados saberes, sino en los recursos exegéticos para develarlos (cf. CARDIGNI 2010).

que encierra la materia del *Timeo*, y buen lector del diálogo platónico; todo lo que un buen comentarista debe ser.

3. Macrobio: lector y comentarista ejemplar

No con la misma intensidad que el *Timeo*, pero con enorme difusión en el mundo medieval, el *Somnium Scipionis* —episodio que conforma el último libro de la *República* ciceroniana— también despertó interés en los comentaristas tardoantiguos. Incluso el episodio circulaba solo, desligado del contexto mayor de la *República*, recibiendo atención y comentarios²⁵. La explicación de Macrobio en particular se centra en ciertos elementos filosóficos que hacen a la construcción de la figura de Escipión, y el subtexto más importante es, predeciblemente, el *Timeo* platónico una vez más. Encontrar una excusa legítima para corregir o complementar a Cicerón no puede haber sido fácil; desde ya la famosa oscuridad de la materia de que trata el texto base es una buena excusa. Pero Macrobio redobla la apuesta y acusa también de *obscuritas in verba* al Arpinate, ligándola por supuesto a la *brevitas*, que no deja de ser una virtud retórica.

A diferencia de su colega, Macrobio no reflexiona ordenadamente sobre la *obscuritas*, sino que alude a ella repetidamente, dándola por supuesta para justificar sus intervenciones. Pero también hace uso extensivo del tópico por medio de un amplio despliegue metafórico, explotando todo su campo semántico, que incluye sus sinónimos, sus gradaciones y sus antónimos. Por medio de este despliegue, Macrobio organiza una suerte de jerarquía en los personajes de su entramado textual: todos los filósofos/*auctores* mencionados pueden ser caracterizados a partir de su relación con la luz y la oscuridad.

Platón y Porfirio

Macrobio caracteriza a Platón como ‘dador de luz’, operación coherente con la jerarquía de *auctoritas* de que Platón goza no sólo en los *Commentarii*, sino también en la tradición filosófica. Por eso al inicio de su obra, cuando Macrobio quiere justificar la inclusión del episodio del sueño de Escipión al final de la *República* ciceroniana, propone una comparación con los procedimientos platónicos para demostrar la inmortalidad del alma, a los que caracte-

²⁵ Al respecto, cf. CALDINI MONTANARI (2002).

riza de la siguiente manera: “*sic in Phaedone inexpugnabilium luce rationum anima in veram dignitatem propriae immortalitatis adserta* (...) (1.1.6: “Así, en *Fedón*, una vez devuelta el alma a la verdadera dignidad de su propia inmortalidad, a la luz de argumentos irrefutables...”). Está claro que el poder iluminador de Platón puede extenderse por analogía a Cicerón, sobre todo en este pasaje en el que Macrobio compara ambas obras, y plantea la *República* de Platón como fuente del *Somnium*. Macrobio no puede atribuir directamente esta cualidad ‘iluminadora’ a Cicerón, puesto que tiene reservada para él la atribución de cierta *obscuritas* —*in verba*— sin la cual el comentario sería injustificado.

En segundo lugar, otro ‘iluminador’ es Porfirio, de quien Macrobio hace dos escasas menciones, aunque sabemos bien que le debía más de lo que reconoce explícitamente²⁶. En el primer caso, Macrobio cita las palabras de Porfirio para explicar la naturaleza del sueño oracular. En palabras de nuestro comentarista, Porfirio parece recurrir a la imagen metafórica de la luz y las tinieblas para referirse al descubrimiento y la visualización de la verdad (1.3.18):

*latet inquit omne verum, hoc tamen anima cum ab officiis corporis somno eius paululum libera est interdum aspicit, non numquam tendit aciem nec tamen pervenit et cum aspicit tamen non libero et directo lumine videt sed interiecto velamine quod nexus naturae caligantis obducit*²⁷.

Toda verdad está oculta, dice [Porfirio]. No obstante, el alma cuando se libera un poco de las funciones corporales durante el sueño, a veces la contempla pero no la aprehende, y cuando la contempla no puede verla, sin embargo, con una luz franca y directa, sino a través de un velo interpuesto, que oculta el entramado de la naturaleza sombría²⁸.

Además de los términos que indican matices y extremos de luz y sombra (*lumine*, *caligantis*, *velamine*), Macrobio hace uso de dos verbos relacionados con el campo de la visión que refuerzan el contexto sensorial-intelectual y permiten que la metáfora se interprete en términos correctos: *aspicio* y *video*.

²⁶ Cf. sobre todo el trabajo de HENRY (1934).

²⁷ La cita de Porfirio —marcada en negrita por mí en el pasaje citado— parece corresponder a *Cuestiones Homéricas*, según señala NAVARRO ANTOLÍN (2006) ad loc.

²⁸ El texto latino es el de WILLIS (1970) y las traducciones son nuestras.

Este último constituye la versión menos marcada que indica el sentido del campo semántico de 'ver'²⁹, pero al mismo tiempo expresa la dimensión de la capacidad visual, es por eso que el alma "la contempla pero no puede verla", es decir, no tiene la capacidad de realizar esta operación, a causa del velo que se interpone entre ella y el objeto. Por su parte *aspicio* se refiere a otra dimensión del campo semántico de la visión, relacionada con la intención visual del sujeto, que en el pasaje macrobiano mira con la intención de ver³⁰.

En el segundo caso, Porfirio aparece asociado, en palabras de Macrobio, a la claridad y la iluminación, en su función de comentarista: "*hanc Platoniorum persuasionem Porphyrius libris inseruit quibus Timaei obscuritatibus non nihil lucis infudit*" (2.3.15: "Porfirio consignó esta convicción de los platónicos en aquella obra suya en la que arrojó no poca luz sobre las oscuridades del *Timeo*."). El paralelo Platón-Porfirio/ Cicerón-Macrobio es más que evidente. Pero además ambos en tanto exegetas —Platón de la verdad, y Porfirio de las palabras de Platón— tienen como método la iluminación de la realidad para alcanzar la visión de lo verdadero, ya sea que esté representado por la naturaleza o por los textos.

La *obscuritas* ciceroniana y la claridad macrobiana

A través del tópico de la *obscuritas*, Macrobio pasa a ocupar su lugar como continuador en la serie discursiva (filosófico-pedagógica) hasta ahora constituida por Platón, Porfirio y Cicerón, y se yergue como comentarista ejemplar sobre los hombros de sus antecesores. Sobre todo en la introducción, en los párrafos preliminares y en los que cierran secciones, son muy frecuentes las alusiones a 'aclarar' o 'echar luz' sobre las palabras de Cicerón. Por la misma razón, en estos casos suelen aparecer los dos polos de la metáfora, dado que es la existencia de la *obscuritas* lo que autoriza —e incluso exige— una explicación o aclaración; así en 1.5.4 Macrobio se halla explicando la primera cita del *Somnium*, referida a la plenitud aritmética, e introduce su comentario con esta frase: "*totum hoc ut obscuritatis deprecetur*

²⁹ En su exhaustivo estudio estructuralista sobre el campo semántico de 'ver', GARCÍA HERNÁNDEZ (1976) 25 considera el verbo *video* como 'archilexema' del campo semántico de 'ver'.

³⁰ Sobre esto, cf. GARCÍA HERNÁNDEZ (1976) 30, 49, 54, 57.

offensam, paulo altius repetita rerum luce pandendum est." (1.5.4: "Para evitar la acusación de oscuridad, debemos explicar todo esto buscando la luz de las cosas con mayor profundidad.")

Hay también algunas menciones metafóricas más sencillas, del tipo "*et quia ex supra dictis omnibus (...) nitatur*" (1. 5. 18, "Puesto que está claro, por lo arriba dicho..."), o "*pauca nobis praemittenda sunt quae simul utriusque intellegentiam faciant lucidiorem*" (2.2.2: "debemos hacer unas consideraciones previas que harán más transparente la comprensión de ambas explicaciones."). La metáfora, desplegada hacia el polo negativo de la *obscuritas*, es muy apropiada también para justificar la alusión a las palabras de otros filósofos: "*ex his quae Platonem quaeque Plotinum de voluntaria morte pronuntiasse rettulimus nihil in verbis Ciceronis quibus hanc prohibet remanebit obscurum.*" (1.13.20: "Gracias a estas opiniones que Platón y Plotino pronunciaron acerca de la muerte voluntaria, y que acabamos de relatar, nada quedará oscuro en las palabras de Cicerón en las que prohíbe el suicidio.")

Las alusiones a la oscuridad y a la necesidad de iluminación aumentan en la primera parte del libro segundo, espacio que Macrobio dedica a discutir sobre música y sus proporciones matemáticas, que probablemente le resultara un tema particularmente escabroso. Así, por ejemplo, para comenzar a tratar el tópico, Macrobio dice, refiriéndose a la exposición que sobre el tema hace Platón en *Timeo*: "*cuius sensus si huic operi fuerit adpositus, plurimum nos ad verborum Ciceronis, quae circa disciplinam musicae videntur obscura, intellectum iuvabit.*" (2.2.1: "Si se hubiera aplicado su interpretación a esta obra, sería de una gran ayuda para entender las palabras de Cicerón, que acerca de la disciplina de la música parecen oscuras.") Más adelante, después de una larga disquisición sobre las proporciones numéricas que rigen los intervalos musicales, Macrobio afirma: "*ad inluminandam ut aestimo obscuritatem verborum Ciceronis de musica tractatus succinctus a nobis qua licuit brevitae sufficiet.*" (2.4.10: "Creo que esta discusión, abreviada cuanto nos ha sido posible, será suficiente para iluminar la oscuridad de las palabras de Cicerón sobre la música."). Y casi inmediatamente después agrega, para excusar su propia *brevitas*, de manera similar a lo propuesto por Calcidio: "*quia in re naturaliter obscura qui in exponendo plura quam necesse est superfundit addit tenebras, non adimit densitatem.*" (2.4.12: "pues

en una materia naturalmente oscura quien en su explicación se extiende más de lo que es necesario, añade densidad a las tinieblas, no la quita.”).

Por medio del uso de estas imágenes metafóricas, Macrobio sitúa su figura a la altura de Platón, pero también se alinea como comentarista con Porfirio, que ha iluminado las palabras de Platón de manera análoga a lo que él mismo hace con el texto ciceroniano. Construye así una imagen de naturaleza doble, la de comentarista-filósofo, recuperando la idea plotiniana de que la filosofía es básicamente exégesis de las doctrinas antiguas³¹, y convirtiendo al comentario, en tanto práctica exegetica, en un texto filosófico. Por otra parte, surge claramente un interés en el discurso: lo que Macrobio busca aclarar constantemente es el discurso de Cicerón —de ahí que lo acuse de *obscuritas in verba*— y no los temas que el discurso aborda (a diferencia de lo que veíamos en el caso de Calcidio). Su comentario, en tanto discurso clarificador, cobra importancia como texto en sí mismo a partir de esta operación constructiva que tiene a la *obscuritas* como estrategia principal.

4. La *obscuritas* como estrategia discursiva en la construcción del comentario

Como hemos visto, el de la *obscuritas* es más que un tópico o una figura retórica. Los comentaristas lo manipulan de modo de lograr a través de su enunciación y despliegue una construcción eficaz del texto. En el caso de Calcidio, es lo que le permite circunscribir su objeto de *enarratio*, y al mismo tiempo delinear su figura de comentarista. En el caso de Macrobio, no sólo es un tópico que autoriza la intervención, sino que además es el eje alrededor del cual se organiza la presencia de los diversos autores que Macrobio convoca a discutir y comentar con él, trazando una cadena de la cual él es el último eslabón. En ambos casos, la *obscuritas* es un recurso constructor de *auctoritas* discursiva, y no sólo legitima la irrupción de los comentaristas en el texto fuente, sino que también los configura como *auctoritates* con poder discursivo para emprender esta tarea. Es una estrategia que construye al comentarista y al comentario al mismo tiempo.

Asimismo, por medio de la oscuridad, en cualquiera de sus formas, lo que se denuncia es algún tipo de falta o de carencia que la explicación del comentario viene a remediar, al mismo tiempo que se señala la necesidad de

³¹ Plot. *Enn.* 5. 1. Para la noción de exégesis plotiniana EON (1976).

esta operación para recuperar una obra valiosa. Esto da cuenta del dinamismo diacrónico-cultural al que los textos se ven expuestos, y al mismo tiempo, de la obsesión tardoantigua por recuperar (o recrear) su sentido. A partir de la *obscuritas*, que simboliza la diferencia y también la unión entre épocas, culturas y lectores, texto y comentario se presentan como una construcción complementaria, como complementarias son también las voces de distinto tiempo y lugar que dialogan en su espacio textual, construyendo la realidad cultural más compleja y dinámica que es el comentario.

Bibliografía

Fuentes

- ARMISEN MARCHETTI, M. (2001-2003), *Macrobie: Commentaire au Songe de Scipion, Livre 1 et II Texte établi, traduit et commenté par M. Armisen-Marchetti*. Paris, Les Belles Lettres (CUF).
- BAKHOUCHE, B. (2011), *Calcidius: Commentaire au Timée de Platon*. Vol. I- II. Paris, Les Belles Lettres.
- MACIAS VILLALOBOS, C. (2014), *Calcidio, Traducción y Comentario del Timeo de Platón*. Zaragoza, Libros Pórtico.
- MORESCHINI, C. (2003), *Calcidio. Commentario al Timeo di Platone*. Milano, Bompiani.
- NAVARRO ANTOLÍN, F. (2006), *Macrobio. Comentario al Sueño de Escipión*. Madrid, Gredos.
- NERI, M. (2007), *Macrobio. Commento al Sogno di Scipione*. Milano, Bompiani.
- MAGEE, J. (ed. and trad.) (2016), *Calcidius, On Plato's Timaeus*. London, Harvard University Press.
- MORESCHINI, C. (trad.) (2003), *Calcidio, Commentario al «Timeo» di Platone*. Milano, Bompiani.
- REGALI, M. (1983-1990), *Macrobio: Commento al Somnium Scipionis*. Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di M. Regali, Libro I 1983; Libro II 1990. Pisa, Giardini.
- RONCONI, A. (1967), *Cicerone, Somnium Scipionis*, introduzione e commento di Alessandro Ronconi. Firenze, Felice le Monnier.
- SCARPA, L. (1988), *De nuptiis Philologiae et Mercurii liber VII*. Introduzione, traduzione e commento. Padova, CLEUP Editore.

- STAHL, W. H. (1952), *Commentary on the Dream of Scipio*; translated with an introd. and notes, by WILLIAM HARRIS STAHL. New York, Columbia University Pres.
- WASZINK, J. H. (1962), *Timaeus, a Calcidio translatus commentarioque instructus*. Londres-Leiden, Warburg Institute & Brill.
- WILLIS, J. (1970), *Ambrosius Theodosius Macrobius*. Leipzig, Teubner.

Bibliografía citada

- ATHANASSIADI, P. (2010), *Vers la pensée unique: la montée de l'intolérance dans l'Antiquité tardive*. Paris, Les Belles Lettres.
- ATHANASSIADI, P. (2005), *La lutte pour l'orthodoxie dans le platonisme tardif. De Numenius à Damascius*. Paris, Les Belles Lettres.
- CALDINI MONTANARI, R., (2002), *Tradizione medievale ed edizione critica del Somnium Scipionis*. Firenze, Sismel.
- CAMERON, A. (2011), *The last Pagans of Rome*. Oxford, Oxford University Press.
- CAMERON, A. (1966), "The Date and Identity of Macrobius": *JRS* 56 (2011): 25-38.
- CARDIGNI, J. (2013), *El comentario como género tardoantiguo: Commentarii in Somnium Scipionis de Macrobio*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- CARDIGNI, J. (2010), "Aristóteles vs. Macrobio: buenos y malos exegetas en *Commentarii in Somnium Scipionis* 2. 15", *Philologiae Flores, Homenaje a Amalia Nocito*, Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010, ISBN 978-987-1450-81-7; 285-296.
- CARDIGNI, J. - MÜLLER, G. (2017), "Hacia una propuesta de análisis y traducción del tratado *De silua* en el *Comentario al Timeo* de Calcidio", *Scripta Mediaevalia*, Universidad de Cuyo, vol. 12, número 1 (julio 2019), ISSN 1851-8753 (en prensa 2017).
- COULTER, J. A. (1976), *The literary microcosm. Theories of interpretation of the later neoplatonists*. Leiden, Brill.
- DEL FABBRO, M. (1979), "Il commentario nella tradizione papiracea": *Studia Papyrologica* 18 (1979) 69-132.
- DESBORDES, F. (1995), *Concepciones sobre la escritura en la Antigüedad romana*. Barcelona, Gedisa.
- EON, A. (1970), "La notion plotinienne d'exégèse": *RIPh* 92 (1970) 253-289.
- FERRARI, F. (2001), "Struttura e funzione dell'esegesi testuale nel medioplatonismo: il caso del Timeo": *Athenaeum* 89.2 (2001) 525-574.

- FLAMANT, J. (1977), *Macrobie et le neo-platonisme à la fin du IV siècle*. Leiden, Brill.
- GARCÍA BERRIO, A. Y J. HUERTA CALVO (1995), *Los géneros literarios: sistema e historia. Una introducción*. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, B. (2000), *El campo semántico de "ver" en la lengua latina. Estudio estructural*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GARCÍA JURADO, F. (2007), "Símbolos y metáforas de la erudición en Aulo Gelio": *Emerita* 75.2 (2007) 279-298.
- Goulet- Cazé, M.-O. (ed.) (2001), *Le commentaire. Entre tradition et innovation*. Paris, Vrin.
- HENRY, P. (1934), *Plotin et l'Occident; Firmicus Maternus, Marius Victorinus, Saint Agustin et Macrobie*. Lovaina, Spicilegium Sacrum Lovaniense, 15.
- KAster, R. (2011), *Macrobius. Saturnalia. Books 1-2*, translated and edited by Robert Kaster. Harvard, Loeb Classical Library.
- KAster, R. (1988), *Guardians of language: The grammarian and Society in Late Antiquity*. Los Angeles, Berkeley University Press.
- KAster, R. (1980a), "Macrobius and Servius: *Verecundia* and the Grammarian's Function": *HSCP* 84 (1980) 219-62.
- KAster, R. (1980b), "The grammarian's authority": *CPh* 75.3 (July 1980) 216-241.
- LAUSBERG, H. (1966), *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una Ciencia de la literatura*, (3 vols.) trad. de José Pérez Riesco. Madrid, Gredos.
- MACIAS VILLALOBOS, C. (2015), "Calcidio, traductor y comentarista del *Timeo* platónico": *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 17.1 (2015).
- SLUITER, I. (1999), "Commentaries and the didactic tradition": Glenn W. Most (ed.), *Commentaries – Kommentare* (Aporemata Bd 4), Göttingen: 173-205.
- SLUITER, I. (1998), "Metatexts and the principle of charity": P. SCHMITTER, M. J. VAN DER WAL (eds.), *Metahistoriography. Theoretical and Methodological Aspects in the Historiography of Linguistics*. Münster, 11-27.
- SORABJI, R. (ed.) (1990), *Aristotle transformed. The Ancient Commentators and their Influence*. Ithaca-New York, Cornell University Press.
- STEINER, G. (1997), *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, FCE.
- TUOMINEN, M. (2009), *The Ancient Commentators on Plato and Aristotle*. UK, Acumen Publishing Limited.
- VAN WINDEN, J. C. M. (1965), *Calcidius on Matter. His Doctrine and sources*. Leiden, Brill.

Resumo: O comentário como género discursivo caracteriza-se por ser um espaço textual de encontro cultural. Para entrar no espaço cultural estático fixado pelo texto original e torná-lo dinâmico, o comentador deve construir a sua *auctoritas*. Os *Commentarii in Somnium Scipionis* de Macróbio e o *Commentarius in Timaeum* de Calcidio são exemplos interessantes destes espaços textuais. Este trabalho analisa a forma como, a partir do uso da *obscuritas* como estratégia discursiva, os dois comentadores entram no espaço textual e se constroem como leitores, filósofos e escritores.

Palavras-chave: Género comentario; Antigüidade Tardia; *obscuritas*; Calcidio; Macróbio.

Resumen: El comentario como género discursivo se caracteriza por ser un espacio textual de encuentro cultural. Para irrumpir en el espacio cultural estático fijado por el texto fuente, y volverlo dinámico, el comentarista debe construir su *auctoritas*. Los *Commentarii in Somnium Scipionis* de Macrobio y el *Commentarius in Timaeum* de Calcidio son interesantes ejemplos de estos espacios textuales. El presente trabajo analiza cómo a partir del uso de la *obscuritas* como estrategia discursiva, ambos comentaristas irrumpen en el espacio textual y se construyen como lectores, filósofos y escritores.

Palabras clave: género comentario; Antigüedad Tardía; *obscuritas*; Calcidio; Macrobio.

Résumé : Le commentaire, en tant que genre discursif, se caractérise par le fait qu'il est un espace textuel de rencontre culturelle. Pour pénétrer dans l'espace culturel statique fixé par le texte source, et le rendre dynamique, le commentateur doit construire son *auctoritas*. Les *Commentarii in Somnium Scipionis* de Macrobius y el *Commentarius in Timaeum* de Calcidius sont des exemples intéressants de ces espaces textuels. Dans ce travail, nous analysons comment, à partir de l'usage de la *obscuritas* comme stratégie discursive, les deux commentateurs surgissent dans l'espace textuel et se construisent en tant que lecteurs, philosophes et écrivains.

Mots-clés : genre commentaire ; Antiquité tardive ; *obscuritas* ; Calcidius ; Macrobius.

La transmisión de los “Secretos de mujeres”: de Salerno al siglo XIV

The transmission of "Women's secrets": from Salerno to the 14th Century

VICTORIA RECIO MUÑOZ Y ANA ISABEL MARTÍN FERREIRA¹ (*Grupo Speculum medicinae: Universidad de Valladolid — España*)

Abstract: Books about “secrets”, which hint at the revelation of the mysteries of nature, became popular during the Middle Ages, particularly those pertaining to medicine. Especially widespread were books of women’s secrets, halfway between theoretical and practical medicine. This paper analyzes the modes of transmission of these female mysteries, which have always been subjected to taboo. They arose from Arabic translations, were influenced by popular medicine, were written down by the Salernitan authors and finally were added to 14th-century compendia.

Keywords: Medieval gynecology; Women’s secrets; Salernitan medicine.

1. Introducción

Por “libros de secretos” se conoce “un tipo de textos de contenido popular y semiculto que prometen revelar a sus lectores conocimientos secretos sobre la naturaleza y/o sobre las artes”². Estos libros de secretos trataban una amplia variedad de disciplinas: Filosofía Natural, Alquimia, Magia, incluso Medicina.

Dentro de los de tipo médico pronto emergió un subtipo que gozó de una enorme difusión, los *secreta mulierum*, cuyo primer representante fue el *De secretis mulierum* atribuido a Alberto Magno, compuesto entre finales del siglo XIII y principios del siglo XIV³. Esta obra, a medio camino entre la Filosofía Natural y la Medicina, se preocupa por revelar los mecanismos de la generación humana: la menstruación, la formación del feto, la generación

Texto recibido el 31.07.2018 y aceptado para publicación el 21.01.2019. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación subvencionado por el Gobierno de España (MINECO) (referencia FFI2017-82381-P) y por la Junta de Castilla y León (referencia VA099G18).

¹ victoria.recio@uva.es / anabel@fyl.uva.es.

² Sobre los “libros de secretos” véase BARRAGÁN (2011) 15-37. El autor ofrece una abundante bibliografía sobre el tema.

³ Otros textos que pertenecen a este género son *Trotula maior et minor de secretis mulierum*; *Secreta mulierum liber maior*; *Secreta mulierum minor liber*, *Secrets de femmes*, traducción francesa del compendio *Trotula*, etc. Cf. GREEN (1988) 146-178.

de animales y seres monstruosos, la naturaleza del esperma, etc. No obstante, los capítulos numerados del 7 al 11 se dedican en exclusiva a problemas que afectan directamente a las mujeres: los signos del embarazo en general y los que muestran el sexo del feto en particular, los indicios de castidad y pérdida de la virginidad, la sofocación de la matriz, las causas de la esterilidad y sus remedios y los medios que favorecen la concepción. Son temas que se documentan en el resto de la tradición médica medieval, concretamente en los compendios de carácter práctico, aquellos dedicados a describir los signos, las causas y la terapia que debe practicarse para sanar una serie de enfermedades, de acuerdo con el orden habitual *de capite ad calcem*.

Tal y como ha señalado Monica H. Green (2000), los “libros de secretos” representan una evolución a partir de estos compendios prácticos centrados en la patología y en la terapia de diversas enfermedades, así como de los exclusivamente ginecológicos como el compendio *Trotula*. Partiendo de esta base y de lo que ha de entenderse con el término *secretum*, el objetivo de nuestro trabajo consiste en identificar las fuentes y rastrear los antecedentes de los capítulos citados del *De secretis mulierum* en los compendios médicos de los siglos XII y XIII, y en comprobar si todos los contenidos de los tratados pasaron a los libros de secretos. A partir de un claro origen en los textos médicos del entorno salernitano, mostraremos qué aspectos despertaron una mayor curiosidad y cuáles fueron desapareciendo involuntaria o voluntariamente en los tratados subsiguientes.

2. El término *secretum*

Estos libros reciben el nombre de *secreta* por varias razones. En primer lugar, porque una de sus características principales es la intención expresa de proteger del vulgo los conocimientos que iban a descubrir. Esas revelaciones debían permanecer en secreto, al menos para los no iniciados. Pero también tienen que ver con el sentido que adquirió *secretum* en el léxico latino de contenido sexual durante la Edad Media. En los textos médicos encontramos este término referido a algo “oculto”, “reservado”, en alusión a cuestiones ginecológicas o sexuales muy concretas. Ya en el siglo IV Teodoro Prisciano utiliza el vocablo para denominar las enfermedades propias de las mujeres, y de manera especial, la menstruación:

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21(2019)

Hoc primum pessarium (sc. ad impedimenta conceptionis corrigenda) expleto mox tempore secretorum post balneas supponendum est (Prisc. gyn. 238, 14-239⁴).

A partir del siglo XII, documentamos el adjetivo *secretus* también para designar los genitales femeninos, por ejemplo en las obras atribuidas a Trotula y en el poema salernitano *De secretis mulierum*:

mulieres ... propter uerecundiam ... que in secreciori loco accidunt, angustias non audent medico reuelare (Trot. synth. 70, 18ss).

De uirginitate restituenda sophistice... His (sc. Medicaminibus) secreta loca foueat (SECR. MUL. 23, 788ss).

E incluso para referirse por metonimia a las relaciones sexuales.

Cura (sc. lubricae matricis) sit hic talis ut in humiditate grauatis / scribitur, excepto coitu quo rarius uso / hec diuersorum fugiant secreta uirorum (SECR. MUL. 9, 226-228).

A estos significados han de añadirse las connotaciones propias de los misterios y tabúes que rodearon desde época antigua todos los problemas que afectaban a la naturaleza femenina y a la generación humana en sentido laxo. Por todo ello, resulta evidente pensar que en la transmisión de estos saberes van a intervenir factores diferentes a los estrictamente médicos. La superstición, el tabú o el simple interés de censurar y reprimir algunas prácticas desempeñarán un papel crucial en esta tradición.

3. Los secretos “oficiales”

Está claro que hay una serie de capítulos que se repiten siempre en los tratados y que han pasado, de manera extractada, al *De secretis mulierum* atribuido a Alberto Magno primero, y, posteriormente, a los demás “libros de secretos”. Para llevar a cabo este análisis de los textos y su tradición hemos partido de los testimonios que ofrecían el *Pantegni* de Constantino el Africano (en realidad traducción del *Kitāb al-Malakī de ‘Alī ibn al-Abbās al-Magūsī*) y su *Viaticum*, a su vez traducción del *Zād al Musāfir de Ibn al-Ğazzār*. Dentro de la abundante producción de obras de la Escuela Médica de Salerno hemos seleccionado el compendio ginecológico *Trotula*, la *Practica* de Plateario, el

⁴ Para los textos latinos antiguos y medievales de tema médico utilizamos las abreviaturas recogidas en el DILAGE, salvo que se indique lo contrario.

Breuiarium de Iohannes de Sancto Paulo⁵, y el compendio *Tractatus de aegritudinum curatione*, todos ellos compuestos en el siglo XII. Asimismo, hemos cotejado el *Compendium medicine* de Gilberto Ánglico y el *Breuiarium* atribuido a Arnaldo de Villanova, compuesto en el siglo XIII por un autor de origen napolitano, pues ambos ofrecen una vastísima recopilación de noticias, recetas y prácticas. Por último, hemos querido incluir en nuestra selección el poema médico anónimo *De secretis mulierum, de chirurgia et de modo medendi libri septem* del siglo XIII, cuyo único códice encontrado hasta el momento se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia (lat. 8161A) y que fue transcrito por Charles Daremberg en el volumen IV de la *Collectio Salernitana* de Salvatore de Renzi⁶.

Es evidente que el punto de partida se encuentra en la medicina salernitana, puesto que las calas realizadas en la traducción del *Canon* de Avicena por parte de Gerardo de Cremona (libro III) y en la obra de Razes, en los capítulos de ginecología, ofrecen, por decirlo de alguna manera, un tratamiento más técnico del tema que nos ocupa, también más detallado y con un fuerte componente de especulación teórica, de inspiración hipocrático galénica, pasada por el tamiz del mundo árabe⁷. Además, la difusión de estos textos en su versión latina fue posterior a la del *corpus salernitano*, si bien, en buena medida, se sobrepuso después a este.

En los pasajes seleccionados hemos encontrado claras coincidencias con los temas tratados en el *De secretis mulierum*. No obstante, hay que señalar que las citas no son siempre textuales, aunque se observa perfectamente el vínculo ideológico existente, y también que en el *De secretis* se ha renunciado sistemáticamente a exponer todo lo relacionado con las prácticas terapéuticas, esto es, las recetas y remedios quirúrgicos en amplio sentido. Para demostrarlo hemos llevado a cabo una colación en orden cronológico, relativa a los capítulos siguientes:

⁵ Para este autor citamos por la edición crítica que estamos acometiendo y que aún permanece inédita.

⁶ Los dos primeros volúmenes poseen influencias del compendio *Trotula*, tal y como demuestra ALONSO GUARDO (2003), pero también del salernitano Santo Paulo, cuya relación es objeto de análisis en un trabajo que estamos preparando.

⁷ Cf. HERRERO-MONTERO (2012).

3.1. Los signos del embarazo

Uno de los capítulos del *De secretis mulierum* que más bebe de los compendios médicos fue el dedicado a los *signa conceptionis*, esto es, los indicios que permitían a las mujeres y, también a sus esposos, saber si estaban encintas. En ellos se describe cómo los dos miembros de la pareja pueden saberlo, ya durante el acto sexual o inmediatamente después, o cómo puede reconocerse a partir de una serie de síntomas que muestra la embarazada: escalofríos, dolor, ausencia de menstruación, disminución del deseo sexual, etc.

Si tunc mulier post coitum frigus senciatur et dolorem in renibus, signum est quem concepit. Item si paucum uel nullum semen emittit, est signum conceptionis. Signum conceptionis est: si uir existens in coitu senciatur uirgam suam sugi et attrahi quadam clausura et pressura facta ex parte uulue mulieris, et si menstrua non currunt secundum morem solitum et tintillacio est in ore matricis. Dolor etiam crurum idem significat. Item aliud signum est: si eodem modo non concupiscat coitum. Hoc autem in quibusdam uerum est, in quibusdam autem non. [...] Item si color faciei secundum morem solitum mutatus sit. Item si aliena cibaria concupiscat, nunc uero poma, nunc uero carbones, et sic de aliis. Hec autem omnia sunt signa conceptionis (SECR. 422, 7, 7ss).

Hipócrates es la fuente original de muchos de estos *signa*⁸, si bien fue la traducción del *Pantegni* de Constantino la que los popularizó. En la parte teórica encontramos estos mismos síntomas, que luego se repitieron de forma sistemática en todo nuestro *corpus*⁹.

Oportet hoc in loco dicatur unde dubitatur, scilicet, significatio an grauida sit, an non mulier, masculus sentit dum coniunguntur matricem uirgam suam desugentem, sicut sanguisuga dum sugit sanguinem neque sperma matricem egreditur et a muliere os uulue clausum et coniunctum sentitur sine apostemate et duricie uulue precedentibus quod ex concupiscentia est matricis recipiendi masculini spermatis. Aliquando femine paruorum rigorem patiuntur in coniunctione et dolorem in umbilico inferiore pertinentem usque ad matricem et iterum menstrua non currunt ex consuetudine neque masculum uidetur concupiscere mulier. In mamillis color est uiridis et duriores sunt mamille quam soleant esse, albedo in oculis eorum est liuida uiriditatis contigua, facies similiter lentiginosa, abominationem et uirtutis appetitiue defectionem et malorum chimorum desiderium habent (Const. pant. th. 9, 42, 50vb51ss).

⁸ Cf. Hp. Aff. 5.41, 42, 48, 51.

⁹ S. Paulo breu. 12, 1-8; Gilb. Angl. comp. 305vb42-306ra13; SECR. MUL. 12, 383-391; Ps. Arn. breu. 1325, 1-25.

Dentro de este capítulo el *De secretis mulierum* dedica también bastante espacio a las técnicas que pueden emplearse para conocer el sexo del bebé como la observación del aspecto físico de la mujer. Si la mujer espera un varón, presenta un aspecto favorecedor: su rostro se sonroja, sus movimientos son más ligeros y su vientre es redondo, entre otros. En cambio, si está embarazada de una femina, su aspecto empeora: se torna más pesada, lenta y pálida.

Nunc autem uidenda sunt signa utrum masculus uel femina sit in utero. Et sciendum quod hec signa sunt uera que sequuntur, scilicet, color faciei rubeus, motus leuis, et si uenter in dextra parte tumescit et rotundatur [...] Item si prius mouet dextrum pedem. Hec omnia sunt signa ad masculum. Contrario modo si est femella, quia tunc est grauis, tarda et pallida. Et uenter mulieris est oblongus et in sinistra parte rotundus. Et mamilla in parte sinistra turgescit [...] Item si dolor est in sinistra parte, semper est femella. Si uero in dextra, masculum (SECR. 428, 7, 23ss).

De nuevo, podemos comprobar que el origen de estos *signa* remontan al mismo capítulo del *Pantegni*.

Si uis certificare fetum masculum esse, color mulieris pulcher est et motus leuior, uenter rotundus et color corporis rubicundus. Si color est fedus, motus tardus, uenter longus, in facie lentigo habeatur et aliquando in cruribus pustule et uulnera fuerint, fetus femineus erit (Const. pant. th. 9, 42, 51ra1-5).

Ahora bien, el *De secretis mulierum* presenta algunas variaciones o adiciones de gran calado en toda la tradición medieval. En primer lugar, la asociación de la derecha al varón y la izquierda a la mujer, que remonta a Hipócrates¹⁰ y que los autores fueron adaptando y modificando a su gusto:

Vnde Ypocras dixit: mulier que masculum gerit bene colorata est et dextram mammillam habet grossiorem. Si pallida est, feminam gerit, et sinistram mammillam habet grossiorem (Trot. synth. 104, 3-5).

Masculus est fetus si sit splendor faciei, / membrorumque leuis motus uenterque rotundus, / sepius in dextro spissique coagula lactis; / si iunctis pedibus stans illa pedem quoque dextrum / mouerit incedens primo, mas esse notetur. / Quorum femineum signant contraria sexum (SECR. MUL. 13, 393-397).

Encontramos también una cierta inclinación por una serie de *experimenta* que presentan un marcado carácter popular, pues no es de extrañar que ante el tema de la reproducción humana, siempre en estrecha relación

¹⁰ Hp. Aff. 5. 48.

con el mundo de lo desconocido, la medicina escolar incorporase muchos elementos del folclore durante toda la etapa medieval¹¹.

Así leemos entre líneas de los *signa* un *experimentum* que consiste en verter un poco de la leche del pecho de la embarazada sobre una superficie pulida y si no se divide en partes, como si fuera agua, entonces es un varón.

Et lac eius de mamillis eius erit spissum et bene digestum, ita quod si super aliquod politum et tersum corpus ponatur non diuidetur sed partes constabunt et non fluent (SECR. 428, 7, 26 ss).

Es cierto, tal y como apunta Barragán en la edición del texto (2011, 435), que el autor del *De secretis mulierum* toma este fragmento del *Compendium* de Gilberto Ánglico¹², si bien observamos que estas ideas remontan al salernitano Santo Paulo, una de las fuentes fundamentales en la elaboración del *Compendium*.

*Item si gutta lactis pregnantis super aquam uel unguem uel ense cadens se coadunauerit, masculum concepit*¹³ (S. Paulo. breu. 12, 10-12).

Así podemos observar otro *experimentum*, que deriva de Hipócrates¹⁴, pero que se documenta también en Constantino, y que consiste en dar a beber a la mujer *mellicratum* (miel disuelta en agua o en leche) y, si siente retortijones, se puede afirmar que está embarazada.

Certificatur mulier concepisse ex his que Hippocrates in aphorismis dixit: Da, inquit, mulieri mellicratum in hora somni, si circa umbilicum torturam patiatur, concepisse cognoscitur; si non, econuerso (Const. pant. th. 9, 42, 50vb66ss).

Los autores se preocupan por reconocer los signos de una mujer ya embarazada, pero no se detienen en las técnicas de la concepción, que encontramos, en cambio, en algunos autores árabes, Avicena o Razes, por ejemplo, aunque siempre desde una perspectiva estrictamente médica y neutra¹⁵.

¹¹ Cf. PINTO (1973).

¹² Gilb. Angl. comp. 306ra13ss: *Si mas concipitur ... lac erit spissum et bene digestum, ut supra aliquod corpus politum positum non diuidatur vel supra urinam suam fusum fundum perpendiculariter petat*.

¹³ También se documenta en Ps. Arn. breu. 1328, 29-38.

¹⁴ Cf. Hp. Aff. 5.41.

¹⁵ Cf. HERRERO-MONTERO (2012) 305-306.

3.2. Consejos para las embarazadas

Tras los *signa conceptionis*, los tratados insisten, y además de forma unánime, en evitar por todos los medios que ocurra un aborto. El *De secretis mulierum* indica que no se debe nombrar delante de las embarazadas ningún alimento que no pueda ofrecérsele porque puede ocurrir que, si no se le da inmediatamente lo que exige, sufra un aborto. Esta idea, presente en el compendio *Trotula* y en *Ánglico*, remonta también a las traducciones de Constantino:

Cauendum est enim ut non ad memoriam reducantur cibari a rebus que inueniri non possunt ne forte desideranti et non inuenienti causa fiat abortiendi et si desiderant id quod inueniri potest, festinanter ei acquiratur et tribuatur (Const. pant. pr. 8,31,117va2-6).

Oportet ergo ut in principio conceptus nullus femine ad memoriam reducat cibaria que in illo tempore inueniri nequeant, ne forte desideranti et non inuenienti causa sit abortiendi, si desideret inuenienda queuis ad eam ducenda festinemus (Const. viat. 165vb9-13).

En este sentido, si la embarazada demanda alimentos insólitos como carbón, arcilla o jabón se recomienda administrarle una dieta templada acompañada de vino aromático y frutas, ejercicio físico moderado y cataplasmas en el estómago¹⁶. Estos “antojos prenatales” reciben el nombre de *pica*¹⁷, nombre latino de la urraca, un animal que come todo lo que se encuentra, y que es muy común entre las embarazadas, aunque normalmente se trata en los capítulos de los transtornos alimenticios (*De appetitu canino* o *De bolismo*) de los manuales médicos, pues es un problema que afectaba especialmente a los pacientes de manía, a las embarazadas y a las mujeres que sufrían retención de menstruación.

Si habeat appetitum incompetentem iniungatur moderatum exercitium, odoriferum bibat uinum, temperata sit dieta, post cibum accipiat mala granata, citonia, pira. Si lutum uel carbonem quesierit, dentur cicer, fabe asse, epithimata et cataplasmata odorifera et aromatica sunt apponenda pectori uel stomacho (Const. viat. 165vb22-27).

¹⁶ Trot. *sinth.* 96, 1-2; Plat. *pr.* 33,39ss; Gilb. *Angl. comp.* 306va23-32; *SECR. MUL.* 414-421; Ps. Arn. *breu.* 1330, 35-37.

¹⁷ Cf. DILAGE s.v. *pica*.

Por ello, resulta sorprendente encontrar que el *De secretis mulierum* mencione esta misma afección, pero recomiende ofrecer a la paciente el propio carbón que demanda, lo que bien podría explicarse por un error de lectura o de transcripción.

Et ideo consultum est quod quando petant carbones uel aliquid aliud statim eis ministretur (SECR. 484, 11, 27-28).

A veces la pérdida del embrión era inevitable, sobre todo si la mujer sufría algún problema anatómico o fisiológico en el útero, pero si no, podía prevenirse si la embarazada no daba saltos, no sufría golpes o caídas o si su estado anímico no se veía alterado de forma brusca.

Causa abortiendi aut de interioribus est aut de exterioribus. De interioribus propter humiditatem uiscosam in uulua, que fetum lubricat aut ex mala complexione uulue qua uirtus deficit contentiua sicut ex uulue apostemate aut febre aut nimio cursu menstruorum in conceptione unde fetui nutrimentum uenit minus et moritur a natura que expellitur. De exterioribus, sicut saltu, nimio clamore, timore, ira, leticia que si sint nimia et subito et sternutatio continua aut ex percussione siue casu in uentre siue dorso aut ex cathartico aut post mundificationem aut de nimio cursu sanguinis de aliquo membro corporis (Const. panth. th. 10, 42, 51ra5-16).

El *De secretis mulierum* recoge estas ideas, aunque prefiere no mencionarlas en los capítulos de la concepción, ya que podrían tener un efecto contrario, y las incluye dentro del capítulo sobre la formación del embrión, de contenido más filosófico y menos médico, y además le da un giro, pues aplica estos consejos que los autores prescriben para proteger al feto como ejemplo de lo que hacen las mujeres que desean abortar a las que define como *meretrices et docte mulieres in hac nequicia*.

Et ideo meretrices et alie docte mulieres in hac nequicia, quando sentiunt se impregnatas, mouent se de loco ad locum et de uilla ad uillam, et ducunt saltus et coreas et plura alia mala. Et frequencius multum coeunt et cum uiris luctantur, ut per luctum et motum liberentur a conceptione, et per coitum capiant leticiam respectu tristitie que est in extinctione fetus (SECR. 354, 5, 45-51).

3.3. El problema de la esterilidad

Uno de los temas que más preocuparon durante todo el período medieval, y no solo en el ámbito médico, fue el de la esterilidad, especialmente la

femenina, aunque también se observa un gran interés por la masculina¹⁸. En este tema el *De secretis mulierum* también va a recurrir a los compendios médicos para conocer su fisiología. En líneas generales, todos los tratados están de acuerdo en que la esterilidad femenina se debe a una discrasia de las cualidades básicas: frío, calor, sequedad y humedad o bien debido a algunos problemas anatómicos como la estrechez de la vagina o patológicos como el exceso de lubricidad, que no permite que el semen penetre. En cambio, la esterilidad masculina se explica, bien por la mala calidad del esperma, como afirma Constantino en su *Pantegni* (Const. *pant. pr.* 8,28, 11ra42-46) bien por las características anatómicas del miembro viril: ser demasiado corto o curvado, como señala Plateario en su *Practica* (Plat. *pr.* 62, 5-6). Sin embargo, esta última causa que se encuentra atestiguada en S. Paulo. *breu.* (S. Paulo *breu.* 11, 12-13), en Ánglico (Gilb. *Angl. comp.* 301ra29-31) y en Pseudo Arnaldo (Ps. Arn. *breu.* 1321, 12-15) desaparece del *De secretis mulierum*, que solamente recoge como causa un problema en la calidad del semen o en la complexión de los testículos. Esta omisión, evidentemente voluntaria, es comprensible en un tratado pensado para un público masculino, pues elimina un aspecto que podía entenderse como demérito de la virilidad.

Est etiam notandum quod aliquando et sepe ex parte uiri impeditur conceptio. Aliquando enim quia semen eius quod emittit nimis est tenue sicut aqua, ita quod si matri infundatur liquiditate sui elabatur. Accidit etiam eis illud ex frigidity et siccitate testiculorum. Et tales habentes tales testiculos nunquam uel raro possunt generare, quia semen eorum secundum doctrinam medicine generationi est inutile (SECR. 472, 10, 26-32).

Expuestos los problemas fisiológicos de la esterilidad, el siguiente paso consistía en conocer si la causa de la esterilidad se debía al hombre o a la mujer y aquí se despliega toda una variedad de *experimenta* semejantes a los descritos en los signos de la concepción. El *De secretis mulierum* (SECR. 472-476, 10, 33-43), por su parte, se va a decantar, claro está, por uno de índole popular que recogen también el compendio *Trotula* (Trot. *sinth.* 94, 10-16) y Ánglico (Gilb. *Angl. comp.* 302rb10-20). Consistía en colocar en dos ollas diferentes un poco de salvado. El hombre y la mujer debían orinar en una de

¹⁸ Sobre la esterilidad en la Edad Media cf. DIEPGEN (1963), GREEN (1985) y JACQUART-THOMASSET (1985).

ellas. Si al cabo de varios días se encontraban gusanos en una de las ollas, la culpa era del que hubiera orinado en ella.

En cambio, otra rama de la tradición¹⁹ prefirió un experimento, cuyo origen reside en Hipócrates²⁰, por el que se conocía la esterilidad de la mujer a través de una fumigación o baño de vapor. Primeramente debía cubrirse el cuerpo de la mujer por completo y preparar un sahumero con sustancias aromáticas. Si este olor atravesaba su cuerpo y desde la vagina llegaba hasta la nariz, quería decir que sus vías no estaban obstruidas y por lo tanto no era culpa de la mujer sino del hombre.

3.4. La sofocación de la matriz

El *De secretis mulierum* dedica un capítulo completo (*SECR.* 456-465,9) a una de las afecciones ginecológicas más estudiadas en la medicina medieval: la sofocación de la matriz, que compartía muchos de los síntomas de la enfermedad que siglos después recibió el nombre de “histeria”. Según la fisiología galénica, tanto el hombre como la mujer producían un esperma y en el momento de su unión se producía la fecundación. Pero si este esperma no se liberaba, se corrompía generando unos vapores venenosos que desplazaban la matriz hacia arriba comprimiendo los órganos respiratorios, de manera que la mujer sufría sofocos y desmayos²¹.

El *De secretis mulierum* va a reproducir esta teoría galénica que entró en Occidente a través de las traducciones árabes de Constantino el Africano. Insiste, al igual que el resto de los compendios, en la naturaleza venenosa de la materia corrupta y en los síncope que padecen aquellas que sufren esta afección. Además cita la recurrente anécdota de Galeno en la que cura a una

¹⁹ S. Paulo *breu.* 11, 17-20; Gilb. Angl. *comp.* 302rb31-35; *SECR. MUL.* 56-64; Ps. Arn. *breu.* 1321, 51-1322-10.

²⁰ Hp. *Aff.* 5.59.

²¹ Existe una amplísima bibliografía sobre esta enfermedad, por lo que solamente citamos los trabajos más relevantes: SCHUMANN (1975) y KING (1998). Sobre la presencia de esta enfermedad en los textos latinos cf. MONTERO (2008) y ROSA (2010). Sobre su relación con la enfermedad denominada “histeria” cf. VEITH (1993).

joven a la que dan por muerta, cuando en realidad había sufrido un desmayo a causa de esta enfermedad²².

Los compendios medievales explicaban que este tipo de afección se daba principalmente en las vírgenes, las monjas y las viudas, aquellas mujeres sometidas a continencia sexual, voluntaria o impuesta, de modo que la terapia más sencilla consistía en contraer matrimonio. En cambio, aquellas que guardaban voto de castidad debían usar pesarios, darse baños de vapor o incluso recurrir a la masturbación para conseguir expulsar esta materia. El *Viaticum* y el *Pantegni* de Constantino incluyen todos estos remedios excepto el del onanismo, aunque aconsejan el uso de ungüentos de aceite tanto en el interior como en el exterior de los genitales. Pero son dos autores de la Escuela de Salerno, Plateario y Santo Paulo, quienes recogen la idea galénica de utilizar la manipulación genital como elemento ideal para expulsar la materia venenosa, es decir, *spermatizare*²³.

Si ex corrupto spermate fiat suffocacio, si uirum habeat, coeat; si uirgo sit uel uidua, consilium est ut nubat; si uoto castitatis uel continencie teneatur, fiat hoc remedium: salgemma, nitrum puluerizentur et distemperentur cum aceto et aqua salsa et bombix intincta imponatur. Ex hoc enim fit quedam mordicacio, unde sperma quandoque emittitur uel digitum sibi mulier imponat ut ex motu et titillacione possit spermatizare (Plat. pr. 61, 43-49).

Testatur autem Galienus quod propter calorem pessariorum et manus impositionem uulua mox tremorem paciente in delectacionem uelut ex coitu uersa est quedam mulier et quodam humore grosso ab ea exeunte a passione quieuit (S. Paulo breu. 9, 21-24).

Es evidente que todo este tipo de prácticas, incluida la ipsación, desaparece en el *De secretis mulierum*. Es más, el propio Gilberto Ánglico desaprueba los consejos de algunos maestros que recomiendan la masturbación como tratamiento.

Neque audienda sunt mendosa deliramenta magistrorum qui docent digitorum frictionem et regularium in regulari usu ueneris hanc egritudinem remouere cum suis cartabellis, nepharia scrutantes et a natura aut sacris scripturis aliena mouentes

²² Esta anécdota se encuentra también en Const. *pant. pr.* 8, 18, 116rb13-22; Const. *viat.* 165rb17-24; Trot. *sinth.* 84, 4-10; Plat. *pr.* 61, 17-20; S. Paulo *breu.* 9, 813; Gilb. Angl. *comp.* 296vb40-297ra1; SECR. MUL. 11, 308-317; Ps. Arn. *breu.* 1345,8-17.

²³ Gal. *Loc. aff.* 6. 5 (K. 8, 420).

tanquam legis erronei naturalibus consumptis in puluere et cinere sunt uento rapaci uentilandi (Gilb. Angl. comp. 297vb45-298ra9).

Al margen quedarán también los consejos que encontramos en los tratados árabes, Avicena o Razas, que recomendaban que fuera una *obstetrix* la que ejecutase este tipo de prácticas.

Concluimos, por tanto, este apartado de secretos “oficiales” que pasaron de los compendios médicos a los “libros de secretos”, aunque a estos aspectos cabría añadir otros puntuales que también aparecen por doquier; por ejemplo las alusiones a las malas consecuencias del coito desordenado (SECR. 405, 6, 65ss); los signos de castidad o corrupción de las jóvenes (SECR. 442, 8, 1ss); la creencia de la inviabilidad del feto octomesino (SECR. 379, 5, 101ss) o la extendida creencia de que es nocivo copular con mujeres menstruantes (SECR. 448, 8, 27ss).

4. Los otros secretos: el tabú

Sin embargo también es posible encontrar en los textos que componen este *corpus* una serie de *secreta* de las mujeres que no pasaron a los libros de secretos oficiales, y que se sitúan en la esfera del tabú, entendido el término como aquello que no es lícito mencionar, que está prohibido o es objeto de reprobación por parte de la sociedad y la religión.

Se trata de temas tan controvertidos como los siguientes:

4.1. Los métodos anticonceptivos

Aunque el objetivo de estos tratados es solucionar los problemas relacionados con la esterilidad y favorecer la concepción, en algunos textos se deslizan remedios anticonceptivos curiosamente en este tipo de capítulos; así, por ejemplo, en el *Breuiarium* de Santo Paulo²⁴ aparece camuflada una receta anticonceptiva en el capítulo *De sterilitate* que, en parte de la tradición manuscrita, y para derivar responsabilidades bajo el argumento de autoridad, se atribuye al propio Hipócrates²⁵.

²⁴ Cf. MARTÍN-GARCÍA (2010).

²⁵ En el ms. London, British Library, Sloane 2454, s. XIII, fol. 74ra la lectura es *Asseritur Ypocras quod...*

Et asseritur quod radix filicis cum uino bibita mulierem concipere non permittit. Similiter si ieiuna bibat per triduum duos ciatos aque in qua eramentum extinguitur, fit in perpetuum sterilis (S. Paulo breu. 11, 20-22).

Citándolo expresamente, también señala este remedio y añade varios más el autor del *Breuiarium* de Pseudo Arnaldo, pero esta vez en un capítulo propio, destinado a la contracepción y a la reconstrucción del virgo:

Ut itaque mulier non concipiat ... bulliant simul lac iumentum et mel supra ignem lentum usque ad spissitudinem, ita ut non sit fumus sub eis et in petia lini inuoluatur et supra umbilicum imponatur, et portetur, quia quot diebus portat supra umbilicum, tot mensibus stat mulier, quod non concipiet. Item dicitur, quod si mulier bibat quolibet mane per tres dies duas minas aquae, in qua ferrarii extinguunt forpices suas, sterilis fit in perpetuum. Hoc etiam dicit Ioannes de Sancto Paulo in suo breuiario. Item radix filicis trita, et in potu data, tollit impregnationem (Ps. Arn. breu. 1337, 37ss).

Asimismo se ocupa de estos temas el *Tractatus de aegritudinum curatione*:

De conceptu impediendo. Ut mulier non concipiat per quot annos uolueris accipe tot gramina seminis miristice, quibus tinctis in eius mentruis et postea ablutis dabis bibere cum uino. Ad idem: iusquiamum tritum cum lacte ... (sic) ligabis in corio ceruino et suspende ei ad collum. Ad idem. Sume auellanam perforatam et imple eam uiuo argento, liga ei in brachio sinistro; non concipiet. Si mulier super se portauerit pimpinellam, quantum in se est non concipit. Similiter et uir (AEGR. 345, 18-25).

Como vemos los remedios van desde el uso de fármacos de uso más o menos frecuente, hierbas hemagogas, sustancias relacionadas con animales estériles, como la uña de mula, escorias de metales y estiércol, hasta el uso de amuletos.

Sin embargo, pese a dar cabida a algunos de estos remedios, Gilberto Ánglico vuelve a ser el autor que desapruueba estas prácticas cuando afirma:

Et de impedimentis conceptus et sterilitate, melius est tacere quam in propatulo uenenosis uirus effundere neque fieri debet nisi necessitatis articulo [...] Et de rebus sterilizantibus est uermis lucens de nocte sepius potatus a uiro que facere omnino inhumanum est et immo cum inimico est puniendum (Gilb. Angl. comp. 302rb35-302va4).

4.2. Los abortivos

Menos frecuente aún es encontrar indicaciones tan explícitas *ad faciendum aborsum*, como las que recoge el *Breuiarium* de Pseudo Arnaldo, garantizando su eficacia mediante la *auctoritas* de un anónimo *magistrum meum* y

donde se desgranar una serie de ayudas de uso tópico a las que se suma una más bizarra consistente en aconsejar a la mujer que desea abortar que beba la leche de otra mujer para conseguirlo:

Ad fetum expellendum quocunque tempore uolueris, siue uiuum siue mortuum, teratur ruta cum scammonia, in bombace inuoluatur et supponatur. Probatum est per Magistrum meum. Suppositorium ad foetum siue uiuum siue mortuum educendum. R. aristoloquie ... Item citram suppositum et illinitum in uirga facto coitu foetus educit siue uiuum siue mortuum. Si mulier in utero habet foetum, bibat lac alterius mulieris et statim eum eiiciet (Ps. Arn. breu. 1335, 45-55).

No obstante, se trata de un asunto espinoso que puede aparecer camuflado en el tratamiento de la retención menstrual, un capítulo presente en todas las obras de esta tipología. En el contexto salernitano hay que tener en cuenta, además, la delicada cuestión del llamado *frater Salernitanorum*, cuyo significado es oscuro. La tradición manuscrita lo glosa a veces como *bufo* o *crapaldus*, o sea, “sapo” o *animal* y se interpreta como un ser monstruoso, formado en el útero femenino, que había que aniquilar. Mireille Ausécache²⁶ propone varias interpretaciones para este fenómeno: puede tratarse de un aborto en el cual, bajo el pretexto de aniquilar un “monstruo” se estaría encubriendo esta práctica, puede ser también una anomalía del embarazo, como una mola, una masa de carne que se origina en el útero y que los autores posteriores incluyen entre los males de la matriz o simplemente puede considerarse una mera leyenda. El fenómeno también es denominado *arpa* (Copho pr. 501, 45) o *arpo* (SALERN. QUEST. 286, 1) y posteriormente recibe el nombre, no menos enigmático, de *frater Lombardorum* (Gilb. Ang. comp. 294ra20).

Así leemos en la *Practica* de Plateario

Item notandum quod ea que ualent ad menstrua prouocanda educunt etiam secundinam, fetum mortuum, fratrem Salernitanorum. Notandum etiam quod mulieres Salernitane in principio conceptionis et maxime quando fetus debet uiuificari predictum fraterculum nituntur occidere bibentes succum apii et porrorum (Plat. pr. 59, 51-55).

4.3. La reconstrucción del virgo

Otra de las curiosidades semiocultas que encierra el *Breuiarium* de Santo Paulo, ya que se lee en el capítulo *de aborsu*, es la relativa a un remedio que también sirve para que la desvirgada parezca virgen; lanzada la propuesta más

²⁶ Cf. AUSÉCACHE (2007).

común del lavatorio astringente, da un paso más e incluye el método de la aposición de sanguijuelas para engañar al varón en el momento adecuado:

Hec eciam ualent ad deceptionem uiolate, ut uideatur uirgo [...] Uno die ante quam nubat, ponat sanguissugam in uuluam ut sanguis paucus exeat et fiat ibi postea crustula, nam, dum coit, excoriatur pustula et sanguis egreditur uirque deluditur (S. Paulo breu. 13, 11-15).

La misma intención de ocultar estas prácticas subyace en el *De curis mulierum* de Trotula, donde aparece este mismo remedio bajo el poco elocuente título de *constrictorium bonum*:

Quod ut melius fiat una nocte antequam nubat, ponat sanguissugas in uulua [...] ita ut sanguis exeat et in crustulam conuertatur, et ita uir decipitur propter sanguinis effusionem (Trot. cur. 146, 15-17).

Y más clara aún es la ocultación voluntaria cuando se encuentra otro de estos remedios camuflado en el capítulo dedicado a las hemorroides derivadas del parto.

Ad emorroydas innatas uicio partus [...] Accipe sotulares ueteres et pineam herbam et coque eas in uino, et intus fac sedere quamdiu pati poterit. Et cum exierit de fomento, recipe alumen album puluerizatum et suppone. Illud reddit uiolatam plusquam uirginem (Trot. cur. 160, 6-13).

De nuevo es el *De aegritudinum curatione* el texto que también se presta a este tipo de inclusiones; se trata de las recetas de constrictivos que reproducimos a continuación. El editor (DE RENZI (1853), 340) señala en una nota que la primera de ellas se encontraba anotada al margen del manuscrito:

Ad uuluam constringendam, uetonicam, rosas, terram francigenam, armillos, id est, grana uue pulueriza et distempera in manu in similitudine luti eum aqua calida uel albugine oui et cum digito pone in uulua uel cum pubano uncto de tali luto et caueat ni mingat. Strictorium. Considam et mirtum coque in aqua et inde lauet uuluam (AEGR. 340, 36-41).

De strictorio uulue. Ut puellam deuirginatam tanquam uirginem reddas: quercus corticem mediastinum in uino coque et inde asso balneo et sublaui et digito impone, inunctis femoribus jaceas, uel gallam in aceto coque et laua. Strictorium. Considam et mirtum coque in aqua et inde lauet uuluam (AEGR. 345, 40-346, 2).

Pero el texto más directo y abierto en estos aspectos vuelve a ser sin duda el *Breuiarium* de Pseudo Arnaldo: incluye multitud de remedios farmacológicos para hacer lavados, el método para burlar la costumbre napolitana

de mostrar la camisa de la recién casada, cuando la desposada no es virgen y, por último, el remedio que ya leíamos en Santo Paulo:

Et si uis facere, quod uulua mulieris corruptae fiat intantum stricta, quod quasi uirgo esse uideatur. Accipe sanguinariam ... et huiusmodi constrictiua ... et in aqua, uino uel aceto bulliant et ex eo calida mulier uuluam sibi lauet saepe. Suppositorium ad idem expertum: Recipe thuris [...]

Apud Neapolim et in partibus illis consuetudo est talis, quod quilibet capiens uxorem, quae nunquam habuerit uirum, ea nocte, qua primo iacet cum ea, facit eam indui camisiam suam, et si in coitu camisiam appareat sanguinolenta, tenet eam pro uirgine, et mane portatur parentibus uiri, et mulieris camisiam illa, et super illam camisiam faciunt sibi dona, et custoditur illa camisiam. Quod si non apparet sanguinolenta, non creditur esse uirgo, sed corrupta, quare a uiro aliquando expellitur. Quare matres filias scientes esse corruptas, suam palliant corruptionem hoc modo: faciunt lauare uuluas earum per plures dies cum aquis constrictiuis praedictis, et supponunt suppositoria uuluis ... et illa nocte, qua uir cum puella debet iacere, accipiunt uesticam alicuius piscis subtilem, plenam sanguine columbae, et ipsam uesticam in uuluam puellae mittunt, et uir cum accedit ad eam, et uirgam in uuluam, quam strictam inuenit, cum difficultate et aueritate intromittit, rumpitur illa uestica, et sanguis qui in ea est, exit extra, et camisiam sanguinolentam facit, puella plangit, et flet, ac si de nouo perforaretur, secundum quod a matre docta fuit, et sic uir decipitur, credens, quod non est.

Aliter aliae mulieres palliant corruptionem, ut uirgines esse uideantur, lauantes cum constrictiuis praedictis per multos dies uuluas ipsarum, et per duos dies, antequam iaceant cum uiris suis, apponunt duas uel tres sanguisugas prope os uuluae intus, et parum sanguinis per ipsas sanguisugas extrahi permittunt. Et post remouent eas, et in illo loco, ubi sanguisugae extraxerunt sanguinem fiunt crustulae, et sanguis extra manat, et camisiam uel linteamen rubificat, et puella clamat, quia dolet, quia crustulae aperiuntur, et uir putans, quod non est, decipitur in intentione sua (Ps. Arn. breu. 1338, 5-57).

4.4. La satisfacción del deseo sexual

Estos mismos textos abordan en distintos momentos la delicada cuestión de aplacar el deseo sexual femenino; realmente, en el *Breuiarium* de Santo Paulo lo que encontramos en la tradición manuscrita es un breve capítulo de *pruritu* solapado en el de *apostemate matricis*. Se trata de un mal que, evidentemente, tiene curación y no es otra que el onanismo:

Quedam mulieres tamen patiuntur pruritum in uulua ut coitum uiri concupiscere uideantur. Tepescat igitur curacione hoc uicium. Vidua sibi immittat manum et alleuiabitur. Pro uirgine autem fiat aliquod molle simile membro uirili de nitro et cera et nasturcio diligenter tritis et subiciatur donec pati poterit (S. Paulo breu. 10, 31).

Menos atrevido resulta el *Tractatus de aegritudinum curatione*, que prefiera recomendar una terapia farmacológica basada en alimentos fríos para reprimir la lujuria en las mujeres:

Ad luxuriam reprimendam. Si mulier de amore uexatur bibat per triduum uetonicam in uino ueteri coctam. [...] Item ad uenerem reprimendam. Rutam tritam manduca et bibe assidue, cessabis a luxuria. Ad idem accipe de radice nimphæ IV g. et fac puluerem, dabisque mulieri per diuersos cibos, et cessabit a luxuria (AEGR. 345, 31-36).

Frente a este, Pseudo Arnaldo vuelve a ser el más explícito al respecto, y despliega su anecdotario habitual, esta vez para narrar el caso de las mujeres cuyos maridos están lejos del hogar durante años y recurren a artugios para su consuelo. Por primera vez el clérigo que parece ocultarse tras el autor condena esta práctica, calificada de “sodomítica” y muy frecuente entre las mujeres de la Toscana, y recomienda, por ser menos pecaminoso que esta práctica prohibida por la Iglesia, practicar el sexo con otros hombres.

Quaedam Dominae uiduae, et etiam mercatrices, quarum mariti a patria recedunt, et quandoque stant per duos uel tres annos, non reuertentes ad patriam, quandoque huiusmodi passionem incurrunt, et nimis appetunt coitum, sed timentes impraegnari non audent cum uiris coire, et supponunt sibi digitum, uel quendam sacculum paruum, impletu bombace, factum in modum uirgae uirilis, et intantum imponunt intus et extra, quod spermatissant. Et aliae habent quoddam uas aereum uel ex auricalco factum in modum uirgae uirilis, in medio concauum, in cuius summitate est foramen paruum, et tantum ducunt in uuluis suis intus et extra, quod spermatissant, et cum spermatizare incipiunt, mittunt in uuluis suis per illud foramen per medium uasis illius parum aquae rosarum quae miscetur cum spermate. Et mulieres Thusciae magis sunt uitiatæ hoc peccato Sodomitico caeteris mulieribus. Inueni enim quadam uice summo mane in uia in ciuitate Florentiae quoddam instrumentum sic factum in modum uirgae uirilis, quod cuidam mulieri ceciderat. Et propterea scio, quod in talibus delectantur, sed praedicta omnia Sodomitica sunt et ab ecclesia prohibita. Est enim maximum peccatum hoc facere, unde potius consulo, quod cum uiris coeant, et minus peccatum committent (Ps. Arn. breu. 1346, 34-59).

En estos compendios no se suele prestar atención al disfrute de la mujer durante el coito²⁷. Sin embargo, Gilberto Ánglico en su *Compendium*, dentro del ingente número de recetas afrodisíacas para curar la esterilidad, incluye dos recetas explícitas para excitar la libido de la mujer.

²⁷ Así lo demuestran HERRERO-MONTERO (2012).

Que autem fastidiunt coitum, accipiant in cibo testiculos ceruinos aut summitatem caude uulpis aut testiculos tauri. Hoc enim mulierem ad libidinem excitant. Si uirga felle uerris liniatur, uoluntatem coeundi excitat aut si suppositorium eo inungatur aut cum felle capre et semine urticae mulierem delectat in coitu (Gilb. Angl. comp. 302ra43-302rb7).

4.5. Las prácticas heterodoxas de las parteras

A pesar de que los compendios médicos dedican un capítulo o incluso varios al momento del parto y a describir métodos para superar posibles complicaciones, como acelerar la salida del feto, o a temas más técnicos como la expulsión de las secundinas o del feto muerto, el *De secretis mulierum* prefiere omitirlo por su evidente carácter práctico.

Nunc autem restaret dicendum qualiter succurrendum esset mulieribus in partu, sed quia practice sciencie subiacet, ideo obmittatur (SECR. 492, 11, 61-63).

Precisamente son estos capítulos los que formaban parte de los saberes propios de parteras y comadronas, pues prestaban una atención más directa a la paciente. Así encontramos en el salernitano *Breuiarium* de Santo Paulo instrucciones para que la paciente se tranquilice y se sienta más segura, sobre todo si se trata de una primeriza. Incluso da consejos para la expulsión del feto en el momento de las contracciones²⁸.

Pero a veces las mujeres acudían a procedimientos menos heterodoxos, a medio camino entre lo mágico y lo religioso, como cuenta el *Breuiarium* de Pseudo Arnaldo. Calificados de *diabolica*, son objeto de la reprobación del autor. Y, de hecho, en la edición del *Breuiarium* de los *Opera Omnia* de Basilea de 1585, se ha suprimido este texto:

Iurauit mihi quedam uetula Salerni quod omnes mulieres cum hoc experimento faciebat parere. Accipiebat tria grana piperis, unum post aliud in nomine mulieris uolentis parere tempore partus, et pro unoquoque grano dicebatur unum pater noster et cum deberet dicere “sed libera nos a malo”, dicebat “sed libera hanc mulierem M. a. ab hoc difficili partu, et tunc dabat illa tria grana ad transglutiendum unum post aliud cum uino uel aqua, ita quod nullum predictorum trium granorum a dentibus

²⁸ S. Paulo breu. 13, 30ss: *Si timet paciens, debemus hortari et securam facere qui non periclitetur. Si primariola est, et que partum non nouit, docere debemus ut cum hora doloris aduenerit, spiritum retinendo ad inferiores partes gemitus omnes impellat.* Estos consejos que remontan a textos de la Antigüedad tardía como Muscio gyn. 82, 19ss y se atestiguan también en SECR. MUL. 16, 523-528 y Ps. Arn. breu. 1332, 50-57.

tangeretur, deinde dicebat hec uerba ter cum tribus pater noster in aure eius dextra: "bizomie, lamion, lamium, azerai uachina deus, deus sabaoth, pleni sunt celi te terra gloria tua, osanna in excelsis, benedictus qui uenit in nomine domini, osanna in excelsis". His omnibus dictis sit, statim mulier pariet, quod omnino uitupero et omnibus uere fidelibus talia diabolica necnon medicamina similia fugienda esse censeo²⁹ (4, 2).

5. La transmisión oral de los secretos

Los secretos de mujeres tienen detrás una base científica, de tradición libresca, pero también es innegable que se basan en la transmisión oral, esto es, en los relatos de las propias mujeres, que saltan la barrera de la vergüenza y el pudor. Incluso en el *De secretis* atribuido a Alberto Magno, tan ajeno a los usos de las parteras, se cuele la expresión *a quibusdam mulieribus didici* (*SECR.* 382, 5, 122). Otras veces se leen en los textos expresiones del tipo *sicut mulieres dicunt*³⁰.

Había temas de los que, evidentemente, era más grato hablar y otros en los que lo apropiado era guardar silencio; por ejemplo, cuando las cosas van mal en un parto por una atención deficiente, las mujeres guardan secreto:

Sunt quedam quibus male accidit in pariendo, et hoc propter defectum astantium, scilicet istud mulieribus fit secretum (*Trot. cur.* 124, 15-17).

Pero cuando se asiste con ilusión a un incipiente embarazo, sucede al revés, pues dice Santo Paulo que a las mujeres les encanta dar cuenta de la sintomatología propia de su estado:

Concepcionis signa cordi est enodare. Pluribus namque uestrum gratum hoc nouimus esse atque iocundum (*S. Paulo breu.* 12, 2-3).

No hay que olvidar que la mayoría de las veces es la vergüenza la que pone coto a la revelación de unos secretos, que la razón aconseja difundir, como observa Santo Paulo³¹:

Confunduntur femine confiteri propter turpitudinem. Racio itaque pandat quod uerecundia celat (*S. Paulo breu.* 9, 13-14).

6. Conclusiones

Tras este recorrido por los textos podemos concluir que el *De secretis mulierum*, considerado el primer libro de este género literario, refleja muchos

²⁹ En este caso citamos por la edición de Venecia 1494-1495.

³⁰ Por ejemplo *Ps. Arn. breu.* 1319, 43.

³¹ Una idea que reproduce literalmente el poema *SECR. MUL.* 11, 318-320.

de los temas ginecológicos tratados por los manuales médicos de los siglos XII y XIII, en concreto, aquellos que tienen una relación más directa con la generación humana, en línea con la idea general que subyace en toda la obra, más orientada a la filosofía natural, que a la medicina práctica.

El estudio exhaustivo de las obras ha revelado que todos ellos derivan en última instancia de la tradición hipocrática galénica transmitida a Occidente a través de las traducciones de Constantino el Africano. Y, en consecuencia, van a servirse también de muchos de los elementos prácticos que añadieron a esta tradición los tratados de la Escuela Médica de Salerno, claros herederos de la obra de Constantino. No obstante, el *De secretis mulierum* va a eliminar la parte dedicada a la terapéutica y a la cirugía y va a preferir aquellos elementos de índole más popular, como los denominados *experimenta*, aunque, como hemos demostrado, en muchos casos remontaban al propio *Corpus Hippocraticum* y sus secuelas, esto es, la tradición desgajada de sus textos, como los escritos que circularon a nombre de Metrodora, por ejemplo³².

Debe señalarse también que el autor de la obra va a cambiar la perspectiva de algunas prácticas imprimiéndole un carácter más misógino que el que podía desprenderse de los tratados médicos, aunque en menor medida que los comentarios y otros libros del género posteriores³³. Y esto se explica no solo por el influjo de los textos aristotélicos, que tradicionalmente transmiten una visión más negativa de la mujer, sino también desde la propia concepción de la obra, pues está destinada a un público masculino que desea acceder a un conjunto de saberes reservados al sexo femenino. A partir de aquí es evidente que se van a silenciar muchos de los “secretos” que contribuían al fin y al cabo a engañar a los hombres, como los abortivos, los anticonceptivos o la simulación de la virginidad. Sin embargo, esta tendencia se observa también en los propios tratados médicos, pues o bien se camuflan en capítulos que no corresponden, como hemos visto en Santo Paulo, en Trótula y en Ánglico, o bien se encuentran añadidos en forma de glosa o anotación al margen en algunos códices y acaban perdiéndose, con la excepción del *Breuiarium* de Pseudo

³² Este texto de nombre parlante (del griego μήτρα “matriz, útero” y δῶρον “regalo”) fue traducido en el sur de Italia hacia el siglo XI lo que pudo convertirlo en fuente sobre tema ginecológico de los textos médicos salernitanos.

³³ Cf. BARRAGÁN (2010).

Arnaldo que fue una fuente inagotable de este tipo de técnicas. Además, este silencio va a ser impuesto incluso por los propios autores.

Lo curioso, desde la perspectiva moderna, es que muchas de estas técnicas, los verdaderos “secretos” que manejaban las parteras y que se transmitían en muchos casos de forma oral, bien por escrúpulo religioso, por vergüenza o tabú social, no van a conformar el género oficial de “los secretos”, que a pesar del nombre, y aunque hoy nos sorprende, va a nacer exclusivamente a partir de los conocimientos transmitidos y autorizados por la medicina oficial y académica.

Bibliografía

- ALONSO GUARDO, A. (2003), “Trótula y un poema médico de la *Collectio Salernitana* Parte I: *De secretis mulierum*”: *CFC (L)* 23.2 (2003) 381-402.
- AUSÉCACHÉ, M. (2007), “Une naissance monstrueuse au Moyen Âge: le frère de Salerne”: *Gesnerus* 64 (2007) 5-23.
- BARRAGÁN, J. P. (2010), “Secretos de las mujeres: sangre menstrual y mujer venenosa en la Baja Edad Media”: C. ROSA *et alii* (coords.), *Innovación educativa e historia de las relaciones de género*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 91-102.
- BARRAGÁN, J. P. (2011), *El De secretis mulierum atribuido a Alberto Magno. Estudio, edición crítica y traducción*. Porto, FIDEM.
- DE RENZI, S. (1853), *Collectio Salernitana*, II. Napoli, Dalla tipografia del Filiale, Sebezio.
- DIEPGEN, P. (1963), *Frau und Frauenheilkunde in der Kultur des Mittelalters*. Stuttgart, Thieme.
- GREEN, M. H. (1985), *The transmission of Ancient Theories of Female Physiology and Disease through the Early Middle Ages*. Diss. Princeton University.
- GREEN, M. H. (1988), “Traittié tout de mençonges. The Secrès de dames, Trotula, and Attitudes toward Women’s Medicine in Fourteenth- and Early-Fifteenth Century France”: M. DESMOND (ed.), *Christine de Pizan and the Categories of Difference*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 146-178.
- GREEN, M. H. (2000), “From “Diseases of Women” to “Secrets of Women”: the Transformation of Gynecological Literature in the Later Middle Ages”: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 30.1 (2000) 5-39.

- HERRERO, M. C. -MONTERO, E. (2012), “Concepción y erotismo en la literatura médica medieval”: *CFC(L)* 32.2 (2012) 299-314.
- JACQUART, D. - THOMASSET, C. (1985), *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*. Paris, Presses Universitaires de France.
- KING, H. (1998), *Hippocrates’ Woman*. London—New York, Routledge.
- MARTÍN, A. I. - GARCÍA, A. (2010), “La tradición manuscrita del *Breuiarium* de Iohannes de Santo Paulo”: *ExClass* 14 (2010) 227-248.
- MONTERO, E. (2008), “El “mal de madre” en *La Celestina*”: J. M. MAESTRE, J. PASCUAL, L. CHARLO (coords.), *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico*. Alcañiz-Madrid, IEH-CSIC, 1, 2749-2776.
- PINTO, L. B. (1973): “The folk practice of gynecology and obstetrics in the Middle Ages”: *Bulletin of the History of Medicine* 47.5 (sept./oct. 1973) 513-523.
- ROSA, C. (2010), “Mujeres y sexualidad: vírgenes, viudas, monjas y prostitutas”: A. I. MARTÍN (ed.), *Medicina y filología. Estudios de léxico médico latino en la Edad Media*. Porto, FIDEM, 219-243.
- SCHUMANN, H. J. von (1975), *Sexualkunde und Sexualmedizin in der klassischen Antike*. München, Uni-Druck.
- VEITH, I. (1993), *Hysteria: the history of a disease*. Chicago, The University of Chicago Press.

Resumo: Os livros sobre ‘segredos’, que pretendiam revelar os mistérios da natureza, tornaram-se populares na Idade Média, em particular os que se focavam na medicina. Especial difusão tiveram os livros de segredos das mulheres, que se situavam entre a medicina teórica e a medicina prática. Este texto analisa as formas de transmissão destes mistérios femininos, que estiveram sempre condicionados pelo tabu. A sua origem parte das traduções árabes, passa pela medicina popular, foram escritos por autores salernitanos e agregaram-se finalmente aos compêndios do século XIV.

Palavras-chave: Ginecologia medieval; segredos de mulheres, medicina salernitana.

Resumen: Los libros sobre "secretos", que pretenden revelar los misterios de la naturaleza, se hicieron populares durante la Edad Media, particularmente aquellos centrados en la medicina. Especialmente difundidos fueron los libros de secretos de mujeres, a medio camino entre la medicina teórica y la medicina de corte práctico. Este artículo analiza las formas de transmisión de estos misterios femeninos, que siempre estuvieron condicionados por el tabú. Su origen parte de las traducciones árabes, pasa por la medicina popular, fueron escritos por los autores salernitanos y finalmente se agregaron a los compendios del siglo XIV.

Palabras clave: Ginecología medieval; Secretos de mujeres; Medicina Salernitana.

Résumé : Les livres sur des "secrets", qui prétendent révéler les mystères de la nature, sont devenus populaires pendant le Moyen Âge, principalement ceux axés sur la médecine. Les livres les plus répandus ont été ceux concernant les secrets des femmes, à mi-chemin entre la médecine théorique et la médecine pratique. Dans cet article, nous analysons les formes de transmission de ces mystères féminins, qui ont toujours été conditionnés par le tabou. Leur origine commence avec les traductions arabes, passe par la médecine populaire, ils ont ensuite été écrits par les auteurs salernitains et ont finalement été insérés dans les recueils du XIV^e siècle.

Mots-clés : Gynécologie médiévale ; secrets des femmes ; Médecine salernitaine.

Un adelantado del neoestoicismo en España: Pedro Vélez de Guevara y sus *Selectae sententiae* (1557)

An anticipation of Neostoicism in Spain: Pedro Vélez de Guevara and his *Selectae Sententiae* (1557)

BARTOLOMÉ POZUELO CALERO¹ (Universidad de Cádiz – España)

Abstract: This article analyses the *Selectae sententiae* (Salamanca?, 1557) by Pedro Vélez de Guevara (1529-1591). We seek to show that this work reflects the ideology of the Porch in matters of psychology, ethics and cosmology which, in turn, have been appropriated from Cicero who shares his stoic inclination with the contemporary generation of humanists-magistrates (Pibrac, Montaigne, L'Hospital). We also demonstrate that his stoicism is at the service of Christianity. We finally conclude that this work represents a stage in the development of neostoicism, culminating in Justus Lipsius in the eighties.

Keywords: Pedro Vélez de Guevara; Neostoicism; Justus Lipsius.

Es² unánimemente admitido el especial arraigo que alcanzó en España el neoestoicismo a lo largo del Siglo de Oro³. Por todos es reconocida su presencia esencial en autores como el Brocense, Quevedo o Calderón⁴, por destacar a algunos, y se ha llegado a postular que su ideario proporcionó la base para el ideal humano y ciudadano propugnado por el régimen de Olivares⁵. La cuestión es cuándo y cómo entra en España. Habitualmente la respuesta se vincula

Texto recibido el 10.07.2018 y aceptado para publicación el 24.01.2019.

¹ bartolome.pozuelo@uca.es.

² El presente trabajo forma parte del Proyecto de Excelencia del Plan Nacional I+D “Corpus de la Literatura Latina del Renacimiento Español. VIII” (FFI2015-64490-P [MINECO/FEDER]) y de la Red de Excelencia “Europa Renascens. Biblioteca Digital de Humanismo y Tradición Clásica (España y Portugal)” (FFI2015-69200-REDT). Agradezco a Daniel López-Cañete su atenta lectura del mismo y sus eruditas aportaciones, así como a los anónimos revisores sus oportunas sugerencias.

³ BLÜHER (1983) 333; BATAILLON (1991) 772-773; ETTINGHAUSEN (1972) 5-6; MAÑAS NÚÑEZ (2010) 64-65.

⁴ MAÑAS NÚÑEZ (2003); ETTINGHAUSEN (1972); SHERMAN (2016).

⁵ Cf. MAÑAS NÚÑEZ (2010) 64-69. Sobre el neoestoicismo y su influencia en la Edad Moderna puede encontrarse bibliografía actualizada en ENENKEL (2015) 5 y MAÑAS (2010) 72-75. Cabe destacar además los trabajos de TARRÊTE (2006), MOREAU (1999), TOURNOY – DE LANDTSHEER – PAPY (1999), LAGRÉE (1994) y OESTREICH – KÖNIGSBERGER (1982).

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019) 223-247 — ISSN: 0874-5498

a la figura de Justo Lipsio (Joest Lips, 1547-1606);⁶ el punto de partida del neostoicismo coincidiría con la publicación en 1584 de sus *De constantia libri duo*, una armonización del estoicismo antiguo con el cristianismo, que hay quien ha interpretado como “un cierto revival” del espíritu erasmista⁷. Como es bien sabido, a partir de esos años numerosos autores españoles mantuvieron fecundos intercambios epistolares con el sabio flamenco, que se convirtió en una referencia intelectual de primer orden en el ámbito hispano⁸.

Por nuestra parte, la pregunta que nos planteamos en este punto es la siguiente: ¿podemos hablar de neostoicismo en el ámbito hispano con anterioridad a 1584? La respuesta que ha dado la crítica tiende a ser negativa. Blüher manifiesta que “aparte de Vives”, más integrable en la cultura europea que en la española, “apenas parece que los humanistas españoles del siglo XVI utilizaran ideas estoicas”; en cuanto a los poetas líricos de resonancias estoicas, tales como Diego Hurtado de Mendoza, Boscán y, ya en el último tercio del siglo, Fray Luis de León, los Argensolas, Fernández de Andrada, Rioja, etc., considera que “no delinean una imagen perfecta del sabio estoico, sino que se mantienen dentro de las coordenadas de una sabiduría vital ecléctica clásico-romana” en su mayoría inspirada en Horacio⁹. En el caso de Fray Luis, la visión dominante en los estudios filosóficos es que, aunque “se diría que tiene a la vista el ideal estoico de la vida”, en realidad está lejos de sustentarlo, debido sobre todo a su dependencia de la idea de gracia¹⁰; a ello M. Martín Gómez añade otras dos diferencias básicas: Fray Luis no propone la aceptación de los males, sino su superación; además integra tradiciones filosóficas diversas (estoicismo, platonismo, agustinismo)¹¹. Otros estudiosos atribuyen un peso mayor al estoicismo hispano en la segunda mitad del XVI; así Juan F. Alcina y F. Rico, para quienes “gracias a las fuentes estoicas griegas por esas fechas, la

⁶ Cf. BLÜHER (1983) 369; BATAILLON (1991) 772.

⁷ ABELLÁN (1981) 101, citado por CANTARINO (2003) 225.

⁸ RAMÍREZ (1966). Actualmente estas cartas pueden leerse en la *ILE*, la esmerada edición de las *Iusti Lipsi Epistolae* iniciada en 1978 por la *Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten* (Brussel), y aún en curso de publicación.

⁹ BLÜHER (1984) 284; 302-303.

¹⁰ ÁLVAREZ TURIENZO (1978) 381, citado por MARTÍN GÓMEZ (2012) 381.

¹¹ MARTÍN GÓMEZ (2012) 381; 390.

filosofía del Pórtico colorea el pensamiento ético de toda la literatura europea¹²; o Etthinghausen, que distingue en Fray Luis de León, junto a un “estoicismo suavizado, afín al epicureísmo”, otro estoicismo “mucho más positivo que una mera huida de las pasiones y tentaciones”, que aflora en odas como la XII, A Felipe Ruiz¹³; o Luis Gil Fernández, que destaca el senequismo de Fray Luis de Granada y su *Collectanea moralis philosophiae* (1571)¹⁴. Recientemente J. L. Fuertes Herreros advierte en España una recuperación del estoicismo, que va aflorando “con una acentuación de Séneca y Epicteto” en tres “etapas que parecen hacerse presentes a partir de la década de 1570 a 1600 en la Universidad de Salamanca y en la propia Salamanca”; en la primera el estoicismo “es considerado como una doctrina al servicio de la fe”, y “aparece recogido y traído en forma de sentencias, de máximas, de reflexiones.”¹⁵ En este momento sitúa a autores como Diego de Estella (*Libro de la vanidad del mundo*, 1574), Fray Luis de León y Fray Luis de Granada. Un segundo estadio, situado en la década de 1580, representaría “el esfuerzo que desde la escolástica se hace por repensar la modernidad, buscando un vínculo de concordia racional, que quedará centrado en la existencia”; sería aún “una doctrina insuficiente, sin valor, una referencia que se tiene en cuenta dentro de las escuelas filosóficas”, ejemplificada por Domingo Báñez, *Scholastica Commmentaria* y *Apologia*. En la tercera fase, por fin, situada en torno a la década de los noventa, “el estoicismo es propuesto como una doctrina de vida y de salvación, y que conduce a la autonomía del sujeto.” Estaría representado por el Brocense y Francisco Suárez.

En suma, la crítica viene a coincidir en que para encontrar verdaderas actitudes estoicas en las letras hispanas hay que esperar a los compases finales del siglo XVI —al menos a los años setenta—, siendo las excepciones puntuales y matizables. Sin embargo existe una figura que parece, *a priori*, escapar a este

¹² ALCINA – RICO (1993) XIX-XX.

¹³ ETTHINGHAUSEN (1996) 248.

¹⁴ GIL FERNÁNDEZ (2004) 236.

¹⁵ FUERTES HERREROS (2012) 110-114. A este respecto añade: “Parece que está limitado a mover a la vida virtuosa cristiana y piadosa, a conducir a la verdadera salvación y sabiduría. Y es empleado como un recurso dentro de un contexto de exhortación y persuasión retórica. No aparece ni como una doctrina de salvación ni que pueda conducir a la verdadera felicidad”.

planteamiento. Se trata del prior Pedro Vélez de Guevara (Toledo, 1529 – Sevilla, 1591), un autor conocido hasta 1976 únicamente por una escueta reseña de Nicolás ANTONIO (1783-1788, vol. II, 247) hasta que en dicho año J. F. Alcina llamó la atención sobre él en un artículo dedicado al licenciado Francisco Pacheco, de quien Vélez fue patrocinador¹⁶. Alcina advirtió que una de las tres obras impresas que conservamos de Vélez de Guevara, las *Selectae sententiae*, es una imitación de los *Paradoxa stoicorum* de Cicerón y que comparte su tendencia estoica¹⁷. Conviene aclarar que la obra apareció en 1557 sin pie de imprenta, pero verosímilmente en Salamanca, ciudad en la que a la sazón residía el autor; que está dedicada al futuro arzobispo de Valencia Juan de Ribera (1532-1611), condiscípulo de Vélez en Salamanca, y que debió de estar destinada a un público restringido y una difusión limitada, como sugiere, además de la falta de indicaciones tipográficas, su formato pequeño –cuarto–, y la ausencia de autorizaciones –licencia, privilegio–¹⁸. En su revelador artículo Alcina concluía, tras un breve análisis del contenido, que “la obra se presenta como un desarrollo de ideas estoicas pasadas por un tamiz cristiano”¹⁹.

Por mi parte, me propongo tres objetivos en las páginas que siguen: por un lado analizar con más detalle el alcance del estoicismo de las *Selectae sententiae* de Vélez, esto es, determinar qué ideas exactamente desarrolla y, consiguientemente, en qué medida podemos hablar de neoestoicismo; en segundo lugar, identificar las fuentes concretas de tales ideas²⁰; finalmente, situar la obra y el pensamiento de Vélez de Guevara en su entorno europeo. Pero, antes de nada, será conveniente dar cuenta, aunque sea brevemente, de la forma y el contenido del librito.

¹⁶ ALCINA (1975-1976) 244-248. Recientemente ha sido editado su epistolario inédito, con un amplio estudio de su vida y obra, por LAZURE – POZUELO CALERO (2014). Véase además GARCÍA SÁNCHEZ (2006) 471-536 y POZUELO CALERO (2015) vol. III, 1415-1432.

¹⁷ Sobre la influencia de los *Paradoxa Stoicorum* en Lipsio, cf. PAPY (2009).

¹⁸ LAZURE – POZUELO CALERO (2014) XXVIII-XXIX.

¹⁹ ALCINA (1576) 246-247.

²⁰ A esta cuestión ALCINA (1976) 247-248 responde genéricamente: “Las citas de la Biblia y de los Santos Padres, Jerónimo, Agustín o Crisóstomo, vienen acompañadas de citas de autores clásicos, como Marcial, o versos tomados de las *Tusculanas* de Cicerón”; a estas influencias añade la de Séneca.

Las *Selectae sententiae*: forma y contenido

Para empezar, el título encierra dos alusiones: en primer lugar *Selectae sententiae* es la fórmula con la que Cicerón aludió a las *Kyriai doxai* (literalmente, “*Máximas capitales*”)²¹, expresión que designaba las colecciones de aforismos atribuidas a Epicuro que circulaban en el mundo antiguo, transmitidas a nosotros por Diógenes Laercio (10.138ss) y por la colección de *Sententiae Vaticanae*²². Con ese título, por tanto, Vélez estaría apuntando a las máximas epicúreas. Nada tiene de extraño en un estoico: autores como Cicerón y Séneca toman, como se sabe, a menudo argumentos de la doctrina rival —y presumen explícitamente de ello— para reforzar su argumentación estoica²³. En segundo lugar, el hecho de que la obra consista en el comentario sucesivo de precisamente seis dichos, que además desafían la opinión común, hace pensar inmediatamente en los *Paradoxa Stoicorum ad M. Brutum* de Cicerón, una obra, como es sabido, de abierta orientación estoica²⁴. Los *paradoxa* de Vélez de Guevara son los siguientes:

1) “*Omnis malus exul*” (“Todo el que comete mal es un desterrado”). Es una frase de Filón de Alejandría, *Legum allegoriae*, 2.1²⁵. Con ella Vélez

²¹ CIC. *Nat.* 1.30.85: *In illis selectis eius breuibusque sententiis, quas appellatis Kyriai Doxas*” (“En aquellas sentencias selectas y breves que llamáis ‘Kyriai doxai’”).

²² Lucrecio (3.9-13) usó en latín además las denominaciones latinas “*aurea dicta*” y “*patria praecepta*”. Cf. GORDON (1996) 59-65, especialmente 60.

²³ Por ejemplo CIC. *Tusc.* 1.77: *...nec solum Epicureorum, quos equidem non despicio...* (“...y no sólo los epicúreos, a los que en absoluto desdeño...” [trad. MEDINA GONZÁLEZ (2005) 167]); SEN. *Ep.* 2.5: *Ex pluribus quae legi aliquid adprehendo. Hodiernum hoc est quod apud Epicurum nactus sum (soleo enim et in aliena castra transire, non tamquam transfuga, sed tamquam explorator)...* (“De los muchos pasajes que he leído me apropio alguno. El de hoy es éste que he descubierto en Epicuro (pues acostumbro a pasar al campamento enemigo no como tráfuga, sino como explorador...” [trad. ROCA MELIÁ (2010) 99]).

²⁴ ALCINA (1975-76) 245-246 alude al gusto de los estoicos por “presentar sus pensamientos en forma de tesis chocantes, en flagrante oposición a la *opinio* del vulgo”, y recoge testimonios de esta tradición en la literatura latina renacentista, como Erasmo (*Encomium moriae*) y Juan Maldonado (autor de los *paradoxa* “*Vita hominis instar diei*” —“exponiendo ideas estoicas cristianizadas”— y “*Optimus magister, amor*” [1549]), entre otros.

²⁵ Así la encontramos en versiones latinas como FILÓN (1555) 53: “*Et abscondit se Adam et uxor eius a facie Domini Dei in medio arboris Paradisi*”] *Hic introducitur dogma, quo docemur, omnem malum esse exulem. Ciuitas enim sapientum propria, uirtus ipsa est; in hanc*

manifiesta la idea, querida al estoicismo antiguo²⁶, de que vivir desterrado no es una desgracia; que antes bien, el verdadero desterrado es —y en esto sigue a Filón— quien comete el mal, ya que al obrar así se aparta de la naturaleza, que es la verdadera patria.

2) “*Optandum est castigari a Deo*” (“Que es deseable ser castigado por Dios”). Es una variación de la idea estoica según la cual las desgracias son positivas, en razón de que permiten al sabio ejercitar su virtud y, en consecuencia, acrecentarla.

3) “*Labor inter praecipua bona numerandus*” (“Los trabajos deben ser contados entre los bienes principales”). Está tomada nuevamente de Filón de Alejandría, *De sacrificiis Abelis et Caini*, 35²⁷. Es una defensa de la dignidad del trabajo, presentado como camino hacia la virtud²⁸.

4) “*Nulla est causa peccandi*” (“No existe causa que justifique pecar”). Desarrolla un dicho de Cicerón, “*Praesertim cum omnino nulla sit causa peccandi...*” (“Particularmente porque no existe absolutamente ninguna causa que justifique pecar”, Cic. *Fin.* 1.53.1), exponente del rigorismo moral estoico.

5) “*Soli bono viro, bona senectus contigit*” (“Solo al varón bueno le ha caído en suerte una buena vejez”). Procede otra vez de Filón, *Quis rerum diuinarum*

quisquis admitti nequit, exulat. Et nemo malus unquam in eam admitti potest. Ergo solus malus hinc pellitur et exulat (“Y se esconde Adán y su mujer de la faz del Señor Dios en medio de los árboles del Paraíso” [Gen. 3.8]) Aquí se introduce el dogma que nos enseña que todo malvado es un desterrado: sin duda la ciudad verdadera de los sabios es la virtud; cualquiera que no alcanza ser admitido en ella, sufre destierro. Y ningún malvado puede ser jamás admitido a ella. Por eso solo el malvado es expulsado de ella y padece destierro”.

²⁶ El estoicismo romano se esforzó por restar gravedad al infortunio del destierro: cf. por ejemplo Cic. *Tusc.* 5.106-109; Sen. *Dial.* 11.7.7.

²⁷ Aparece recogida literalmente en el índice final de la traducción latina de FILÓN (1555), que remite a la página 119; en realidad la frase se encuentra en la p. 118: *Caeterum labor, inter praecipua bona numerandus, bellum cum uoluptate gerit perpetuum. Nunc enim, si uerum dicendum est, omnis felicitas omnisque uirtutis principium hominibus Deus declarauit, sine quo nihil honestum apud mortales esse inuenies* (“Por lo demás el trabajo, que debe contarse entre los más altos bienes, libra una guerra incesante con los placeres. Sin duda, si ha de decirse la verdad, Dios lo declaró como principio de toda felicidad y de toda virtud, sin el cual no encontrarás que haya nada honesto en los mortales”).

²⁸ Cf. ALCINA (1576) 247, quien relaciona la idea con los nuevos valores de la sociedad precapitalista.

heres, 292²⁹. Desarrolla la idea de que sólo quien ha vivido dedicado al espíritu, evitando las pasiones y cultivando la sabiduría, alcanza una vejez feliz.

6) "*Bonus vir non moritur, sed ambit*" ("El varón bueno no muere, sino que se traslada"). Desarrolla la idea, cultivada desde el cristianismo primitivo³⁰, de que para el justo la muerte es el regreso al cielo, del que procede y al que pertenece.

Para dar idea del tratamiento que Vélez da a esta materia resultará útil detallar el hilo argumental de la obra, al menos, como muestra, en lo que se refiere a las *sententiae* iniciales. El de la primera discurre así:

Pregunta inicial paradójica: ¿Podrías llamar 'desterrados' [*exules*] a quienes viven en la Corte, y 'ciudadanos' [*ciues*] a quienes están lejos de su patria en la pobreza? [f. 3v]

Respuesta del autor: Yo así lo creo.

Razones:

—La patria consiste en la virtud [*uirtus*], la sabiduría [*sapientia*] y el temor de Dios [*timor Dei*], no en las cosas materiales. Lo importante son los bienes del espíritu: el autoconocimiento [*se ipsum agnoscens*], la conciencia de formar parte de la mente divina [*coniunctumque cum diuina mente se sentiens*]. Quienes les dan la espalda, son arrastrados por los placeres [*uoluptates*] [ff. 4r-4v].

²⁹ En su tradición latina mencionada, FILÓN (1555) 449 (comentando VVLG. *Gen.* 15.15), aparece así: *Disce igitur hoc dogma nostri legislatoris: soli bono uiro bonam senectutem et longaeuitatem contingere; malum autem breuissimo tempore mortem meditari, uel potius uirtuti iam esse mortuum* ("Aprende pues esta enseñanza de nuestro legislador: que sólo al varón bueno le toca en suerte una buena vejez y longevidad; que el malo, en cambio, en poquísimos tiempo está pensando en la muerte, o más bien está ya muerto para la virtud").

³⁰ Cf. CYPR. *mort.* 26: *Considerandum est, fratres dilectissimi, et identidem cogitandum, renunciassent nos mundo et tanquam hospites et peregrinos istuc interim degere. Amplectamur diem, qui assignat singulos domicilio suo, qui nos istinc ereptos et laqueis secularibus exsolutos paradiso restituit et regno. Quis non peregre constitutus properaret in patriam regredi?* ("Consideremos, queridísimos hermanos, que hemos renunciado al mundo y que estamos en él temporalmente, en calidad de huéspedes y peregrinos. Saludemos el día que asigne a cada uno a su verdadero domicilio, el día que, rescatándonos de aquí y librándonos de los lazos de esta vida, nos devuelva al Paraíso y al Reino celeste. ¿Quién que viviera en tierra extranjera no se apresuraría a regresar a su patria?").

—Quienes desprecian la idea de ‘patria celestial’ [*patria caelestis*] y sólo valoran el placer [*uoluptas*] y la experiencia cotidiana [*quotidianum experimentum*] son necios: nada de eso podrán llevar consigo al morir [4v].

—El hombre inteligente aprecia lo que aumenta su virtud, base de la felicidad [*ad efficiendum beatum*] [5r].

—David lamentó estar viviendo demasiado [5r-5v]. Si él confesó no pertenecer a la tierra, cuánto menos pertenecen a ella los que viven sacudidos permanentemente por sus furias [*furiae*] y aterrorizados por sus remordimientos [*conscientiae animi*].

—Examinemos a los supuestos “ciudadanos” [*ciues*]: quienes se gobiernan por la codicia [*cupiditates*] y los deleites libidinosos [*libidinosae uoluptates*] no pueden encontrar felicidad ni paz en la ciudad [5v-6r].

—*Ejemplo positivo*. Jacob: ¿lo considerarías un desterrado? Vivía errante y pobre, pero Dios lo llamó. Y nada hay más valioso que el Señor [6r-7v].

—*Ejemplo positivo*. Moisés: tomó la vía del destierro [7v].

—*Ejemplo negativo*. El faraón: era rico, pero cayó víctima de enfermedades, tristezas [*maerores*] y preocupaciones [*curae*] que carcomieron su estado de ánimo [*animus*] [8r-8v].

—*Ejemplo positivo*. Moisés (*vuelta*) [8v-9r]: vivía errante, pero hallaba la satisfacción con poco (la naturaleza se contenta con poco [*paucis rebus natura est contenta*]) y se nutría de la razón [*rationibus agitandis exquirendisque alebatur*].

—*Conclusión provisional*. Lo que cuenta es la virtud [*uirtus*]. Quien limita sus esperanzas [*spes sua*] a sí mismo y se desvincula de deseos [*cupiditates*], puede exiliarse sin menoscabo de sí [10r].

—Otros ejemplos positivos de desterrados. Abraham, José [10r-v].

—*Ejemplo negativo*. Los hermanos de José: evitan cambiar de tierra debido a que están atados a una vida perversa [10v-11r].

—*Par de ejemplos positivo y negativo*: Elías – Acab. El primero busca sólo cómo agradar a Dios y se contenta con poco. El rey Acab, atento sólo a sus deseos [*cupiditati seruiens*], caería en el abatimiento y la angustia [*maereat, angatur*] si no los alcanza [11r-12r].

Conclusión. El estado de ánimo que goza de libertad [*liber animus*] y paz [*pax*] es el que se rige por la justicia y la virtud. En cambio el verdadero des-

terrado es quien se libra a los deseos [*libido*], las preocupaciones [*solicitudines*] y el consiguiente malestar permanente [*nulla intercapedo molestiae*] [12r].

El de la segunda dice así (“*Optandum est castigari a Deo*”):

A menudo triunfa el impío y es oprimido el justo. Ejemplos: de lo primero, Nerón, Partenio; de lo segundo, Isaías, Jeremías, san Pedro y san Pablo, san Juan, san Lorenzo. Nos da la impresión de que acertaba Epicuro cuando afirmaba que no existe providencia [*prouidentia*] [12r-14r]; sin embargo, la realidad es que no entendemos el plan divino [14r].

Dado que constamos de cuerpo [*corpus*] y de alma [*animus*], igual que hay una medicina para las enfermedades del cuerpo debería haber otra para las del alma [14r-15v].

Pese a que en nuestros ingenios [*ingenia*] hay semillas innatas de las virtudes [*semina innata uirtutum*], nuestra perversidad puede llegar a extirparlas. Para evitarlo Dios ayuda a quienes, escuchando sus remordimientos de conciencia [*pungens conscientia*] intentan corregirse, y les envía desgracias para que vuelvan a él. Los castigos revelan amor de Dios [15v-17v].

Ello es necesariamente así, pues es forzoso que haya un rector gobernando el universo: sin él, el mundo colapsaría, como un barco sin timonel, un carro sin auriga o una república sin magistrados [17v-18v].

Los castigos, para quien, usando su razón [*ratio*], los acepta, son medicamentos que erradican nuestras pasiones [*affectus*] cuando aún son tiernas [17v-19v].

Nuevo tema. En cambio los triunfos de los malvados desconciertan a muchos. Lo que ocurre es que a los malvados Dios les concede sus deseos —poder, riquezas, etc.— para que les sobrevengan los suplicios que merecen: la mala conciencia (*malefactorum animaduversio*) y el castigo sempiterno (*poena sempiterna*); en cambio a los virtuosos, cuando cometen una falta, Dios les envía una desgracia para que retornen a la virtud [19v-21v].

Ejemplo. Los mártires por la fe son afortunados, pues su desgracia les reporta la beatitud eterna. Del mismo modo, toda tribulación [*aerumna*] resulta justa [es un *fructum iustitiae*] para quienes se ejercitan [*exercitati*] en ella [21v-22r].

El ideario estoico de las *Selectae sententiae* y sus fuentes

Resulta evidente la presencia en estos contenidos de una fusión de los campos doctrinales cristiano y estoico: el fin al que apunta la obra es la consecución del ideal de buen cristiano; para alcanzarlo se sirve, además del ideario propiamente cristiano, de la ideología estoica. A continuación abordamos el primero de los objetivos que nos marcábamos: identificar las ideas estoicas que encontramos en la obra y su procedencia exacta. Comenzaremos por la psicología, para tratar a continuación la ética y finalmente la cosmología.

A) Psicología

En relación con esta, encontramos que Vélez de Guevara distingue insistentemente entre dos instancias constituyentes del ser humano, como son el cuerpo (*corpus*) y el espíritu (*animus*):

*Quod facile quisque probavit ... cum constemus ex animo et corpore, corporisque curandi tuendique causa quaesita sit ars quedam, eiusque inventio immortalitati consecrata, animi quoque medicinam iis qui sanari voluerint non minus et gratam et probatam esse oportere*³¹.

“Cualquiera reconocerá que, dado que constamos de cuerpo y de alma, y que para el cuidado y el mantenimiento de nuestro cuerpo se ha buscado un arte cuya creación se ha atribuido a los inmortales, también conviene que haya una medicina del espíritu, para quienes quieran curárselo, no menos aprobada y reconocida”.

Aunque la concepción de la filosofía como medicina del alma es un lugar común en la filosofía helenística³², en este pasaje la fuente es claramente ciceroniana, concretamente *Tusc.* 3.1, como confirma la presencia simultánea de la división alma/cuerpo y, sobre todo, los paralelos verbales (los destaco en cursiva):

Quidnam esse, Brute, causae putem, cur, cum constemus ex animo et corpore, corporis curandi tuendique causa quaesita sit ars atque eius utilitas deorum immortalium inventioni consecrata, animi autem medicina nec tam desiderata sit, ante quam inventa, nec tam culta, posteaquam cognita est, nec tam multis grata et probata, pluribus etiam suspecta et invisita?

“Dado que estamos compuestos de alma y de cuerpo, Bruto, creo que debo plantearme cuál es la razón que explica que para el cuidado y el mantenimiento

³¹ VÉLEZ DE GUEVARA (1557) 14r-v.

³² Cf. NUSSBAUM (1994) 37 *et passim*.

del cuerpo se haya buscado un arte, cuya invención, dada su utilidad, se ha atribuido a los dioses inmortales, mientras que no se ha sentido en igual medida la necesidad de una medicina del alma antes de su descubrimiento, ni se ha cultivado en la misma medida una vez conocida, ni ha recibido el reconocimiento y la aprobación de muchas personas, sino que más bien les ha resultado a muchos sospechosa y odiosa”³³.

Por lo demás, Vélez caracteriza el *cuerpo* y el *alma* siguiendo el estoicismo clásico. Así, proclama que la *razón* forma parte de la *inteligencia divina* (f. 4r):

non potius se ipsum agnoscens coniunctumque cum divina mente se sentiens

“conociéndose a sí mismo y sintiéndose unido a la inteligencia divina”;

afirma que las *pasiones* zarandean al ser humano haciéndole perder su dirección (f. 4v):

animi placidissimam pacem contemnentes, impotentibus cupiditatibus in contrarias partes distrahuntur

“a los que desprecien la gratísima paz del espíritu, que las pasiones incontroladas los arrastren en direcciones contrapuestas”;

y manifiesta que la *opinión*, esto es, toda idea basada en los sentidos, no en la razón, produce en las personas un criterio cambiante que las conduce a la infelicidad (f. 5v):

pugnantibusne igitur et contrariis consiliis semper utentes, iusto frui ocio posse putas?

“¿piensas que tienen la posibilidad de disfrutar de justa paz los que se valen de opiniones de todo punto contradictorias y contrarias?”).

Las tres afirmaciones están tomadas igualmente de obras de Cicerón de tendencia estoica, como son las *Tusculanas* en los dos primeros casos (5.70; 5.60), y, en el tercero, *De finibus* (1.58)³⁴.

B) Ética

Partiendo de este cuadro, Vélez realiza una propuesta moral resumible en tres pautas. La primera consiste en evitar las pasiones (ff. 19r-v):

³³ Trad. MEDINA GONZALEZ (2005) 261.

³⁴ *Tusc.* 5.70: ...ut ipsa se mens agnoscat coniunctamque cum diuina mente se sentiat. *Tusc.* 5.60: Sic distrahuntur in contrarias partis impotentium cupiditates. *Fin.* 1.58: Pugnantibus et contrariis studiis consiliisque semper utens nihil quieti videre, nihil tranquillí potest.

[Affectus] robustiores inveterati fiunt, quam ut severissima excitata animadversione appetitus contrahere et ad officii formam possis reducere

“Si [las pasiones] echan raíces, se hacen demasiado fuertes como para que puedas refrenar tus apetitos y someterlos a las reglas del deber”.

Se trata de una idea genuinamente estoica, tomada de nuevo de Cicerón, *Off.* 1.103:

Ex quibus illud intellegitur, ut ad officii formam revertamur, appetitus omnes contrahendos sedandosque esse ..., ut ne quid temere ac fortuito, inconsiderate neglenterque agamus.

“De donde se deduce que, para volver a las reglas del deber, todos los apetitos deben ser refrenados y apaciguados ..., de modo que no hagamos nada ni negligente-mente y al azar, ni sin pensar y con indolencia”³⁵.

La segunda se cifra en seguir como ideal el vivir parcamente, conforme a la naturaleza (f. 9r):

...et quotidie nos ipsa natura admonet, quam paucis, quam parvis rebus sit ipsa contenta

“...y la propia naturaleza nos recuerda cada día con cuán pocos, con qué escasos bienes se contenta”.

Tanto esta idea como su formulación concreta proceden nuevamente del corpus estoico de Cicerón, en este caso de *De finibus bonorum et malorum*, 2.91, donde el defensor del estoicismo en el diálogo ciceroniano hace suya una idea epicúrea:

Naturales divitias dixit [Epicurus] parabiles esse, quod parvo esset natura contenta

“[Epicuro] dijo que las riquezas naturales son fáciles de adquirir porque la naturaleza se contenta con poco”³⁶.

Por último, la tercera pauta consiste en limitar toda esperanza a lo que está en su mano, evitando toda dependencia del exterior (f. 10r):

...qui in sese omnem spem reponit suam...

“...el que pone toda su esperanza en sí mismo...”.

³⁵ Salvo indicación en contrario, las traducciones son mías.

³⁶ Trad. HERRERO-LLORENTE (1987) 155.

Se trata de una idea plenamente estoica, expresada a menudo por Séneca y difundida particularmente por figurar al inicio del *Enchiridion* de Epicteto (que, por cierto, acababa de ser impreso en griego, en Salamanca, en 1555)³⁷. Sin embargo, la fuente de la que la toma Vélez sigue siendo invariablemente Cicerón, en este caso *Tusc.* 5.36:

Neque enim laetabitur umquam nec maerebit nimis, quod semper in se ipso omnem spem reponet sui

“Nunca ni se alegrará ni se entristecerá en demasía, porque él pondrá siempre en sí mismo toda su esperanza”³⁸.

Otra idea relacionada con la ética, que encontramos en las *Selectae sententiae*, es la visión de la virtud como fuente autónoma de felicidad, por encima de las contingencias externas (f. 9v):

Tuta est virtus, inexpugnabilis, septa adeo atque munita, ut nihil interarescere, nihil extingui, nihil ex ea cadere possit variis tormentis fortunae

“La virtud es segura, inexpugnable, fortificada y guarnecida hasta tal punto que nada se seca, nada se extingue, nada de ella podría perderse debido a las múltiples tormentas de la fortuna”.

La formulación de la idea procede nuevamente de Cicerón³⁹. Inversamente, cometer una mala acción comporta en sí mismo para quien la realiza un castigo *interior*, al producir automáticamente remordimientos y mala conciencia, como veremos más abajo.

³⁷ “De todas quantas cosas ai i se pueden considerar, unas son en nuestra mano i a otras no se estiende nuestro poder. ... Las que están en nuestra disposición, naturalmente se pueden llamar y son libres...” (GÓMEZ CANSECO [1993] 109).

³⁸ Trad. MEDINA GONZÁLEZ (2005) 409.

³⁹ *Tusc.* 5.41: *Nihil enim interarescere, nihil extingui, nihil cadere debet eorum in quibus vita beata consistit. Nam qui timebit ne quid ex is deperdat, beatus esse non poterit. Volumus enim eum qui beatus sit, tutum esse, inexpugnabilem, saeptum atque munitum* (“Ninguna de las partes constitutivas de la felicidad debe secarse, ni extinguirse, ni desmoronarse, porque no podrá ser feliz quien tema perder alguna de ellas. Lo que queremos en realidad es que el hombre feliz sea seguro, inexpugnable, protegido y defendido” [trad. MEDINA GONZÁLEZ (2005) 411]).

C) Cosmología

En lo referente a la cosmología, Vélez de Guevara, siguiendo la doctrina estoica legada por la Antigüedad⁴⁰, proclama que el mundo está regido por la providencia divina, y que el azar no es más que una impresión de los sentidos —una *opinio*— (f. 14r):

Cur si altitudo sapientiae et scientiae Dei nos fugit, Pronaeam negabimus et omnia casu, nulla ratione fieri contendemus?

“Si la profundidad de la sabiduría y la ciencia de Dios se nos escapa, ¿vamos por eso a negar la existencia de la Providencia y a defender que todas las cosas ocurren por azar, sin obedecer a razón alguna?”.

Las expresiones usadas proceden de Cicerón, al igual que el término “*Pronea*”, no usado por Séneca⁴¹. En otros pasajes Vélez ataca la falta de creencia en la providencia relacionándola con el epicureísmo, utilizando nuevamente, como muestran las notas al texto, lugares ciceronianos de *De natura deorum* (f. 13v):

Quae voluptarius ille⁴² [scil. Epicurus] olim de diis immortalibus magnopere pugnaba⁴³: nihil agere illos, nihil curare, nulla providentia mundum regi⁴⁴, despiciere

⁴⁰ LONG (1994) 148.

⁴¹ CIC. Nat. 2.97: *Quis enim hunc hominem dixerit, qui ... neget in his [astrorum motibus] ullam inesse rationem eaque casu fieri dicat?* (“Porque ¿quién puede llamar ‘hombre’ a aquel que ... diga que no se alberga en esas cosas [los movimientos de los astros] algún tipo de razón y que ocurren por casualidad” [trad. ESCOBAR (1999) 236]). *Pronea* aparece en CIC. Nat. 1.18; 1.20; 1.22; 2.73; 2.160.

⁴² CIC. Tusc. 2.18: *Epicurus, homo, ut scis, voluptarius. ille...*

⁴³ CIC. Nat. 3.3: *Quia mihi videtur Epicurus vester de diis immortalibus non magno-pere pugnare. ... Cum vero deos nihil agere, nihil curare confirmat...* (“Porque, según me parece, vuestro Epicuro no lucha muy esforzadamente respecto a aquello que se refiere a los dioses ... En realidad, cuando sostiene que los dioses no hacen nada, que no se preocupan de nada...” [trad. ESCOBAR (1999) 292]).

⁴⁴ CIC. Nat. 2.73: *deorum providentia mundum.*

*divos mortalia, nec rebus humanis consulere*⁴⁵ ... *Sed omnis a nobis talis pellatur error*⁴⁶

“Lo que sostenía tozudamente sobre los dioses inmortales aquel hedonista: que no hacen nada, que por nada se preocupan, que el mundo no es gobernado por providencia alguna, que las divinidades desprecian cuanto sea mortal y no miran por las cosas de los seres humanos ... Mas ¡no caigamos nosotros en un error semejante!”.

Siempre en el marco de la cosmología, la noción de providencia conduce a dos cuestiones espinosas. La primera es cómo explicar los males que afligen a la humanidad, si cuanto ocurre responde a la voluntad de Dios. Vélez le dedica íntegramente la segunda de sus *sententiae*, “*Optandum est castigari a Deo*”. Su explicación se resume en que las adversidades son llamadas de atención de Dios para devolver al comportamiento recto al ser humano cuando éste se desvía (f. 16v):

*Eos vero in quibus opinioni confirmatae natura, vanitati veritas cesserit*⁴⁷, *ut iam adversus doctrinam rationemque occaluerint, durius castigat. ... eos quibus divitiae perniciosae sunt, maximo eorum commodo calamitate mulctat*

“Y a aquellos en quienes la naturaleza hubiera cedido ante la opinión confirmada, y la verdad ante la vaciedad, hasta el punto de haberse hecho insensibles a la doctrina y la razón, a esos los castiga ... Así, a aquellos para los que las riquezas resultan perniciosas los castiga con un descalabro económico, para gran beneficio de ellos”.

Es una cristianización de la visión estoica de la adversidad como bien, ya que permite al sabio ejercitar su virtud y, así, perfeccionarse⁴⁸.

La segunda cuestión es el frecuente triunfo del mal: ¿cómo puede conciliarse con la justicia infinita de Dios? Vélez plantea el asunto (f. 20r) sirviéndose de un pasaje ciceroniano⁴⁹:

⁴⁵ CIC. Nat. 2.3 *Primum docent esse deos, deinde quales sint, tum mundum ab his administrari, postremo consulere eos rebus humanis* (“Enseñan, en primer lugar, que los dioses existen; después, cómo son; luego, que son ellos los que administran el mundo; y, finalmente, que deliberan acerca de los asuntos humanos” [trad. ESCOBAR (1999) 164]).

⁴⁶ CIC. Nat. 3.64: *Omnis igitur talis a philosophia pellatur error* (“Por tanto, elimínese de la filosofía todo error semejante” [trad. ESCOBAR (1999) 332]).

⁴⁷ Cf. CIC. Tusc. 3.2: *vanitati veritas et opinioni confirmatae natura ipsa cedat*.

⁴⁸ Cf., por ejemplo, Tusc. 3.36; BLÜHER (1980) 293.

⁴⁹ CIC. Nat. 3.88: *Inproborum igitur prosperitates secundaeque res redarguunt, ut Diogenes dicebat, vim omnem deorum ac potestatem* (“Por tanto, la prosperidad y el éxito de los

[...] *improbiorum prosperitates secundasque res vim omnem divinam atque potestatem redarguere*

“[alguien opinará que] los casos de prosperidad de los malvados y sus éxitos son un argumento en contra de toda fuerza divina y en contra de su poder”.

Su solución es que los malvados reciben al menos un castigo, ineludible y atroz, como es el de los remordimientos (ff. 5r-v):

*...quem assiduae domesticaeque agitant furiae neque consistere usque patiuntur, quem suum scelus agitat amentiaque afficit, quem suae malae cogitationes conscientiaeque animi terrent*⁵⁰

(“...unas furias lo atormentan [al culpable] sin tregua y en su propia casa, y no permiten que descansa ni un momento; su propia culpa lo atormenta y lo arrastra a la locura; sus remordimientos y su conciencia interior lo aterran”).

Ahora bien, Vélez insiste en que para conseguir convencerse de ello, el ser humano precisa de la praxis estoica: es necesario superar la *opinio* proveniente de los sentidos e imponer el análisis de la *ratio*; quien lo logre descubrirá una verdad deslumbrante, con la que Vélez cierra su tratado segundo: que detrás de todo cuanto ocurre en el universo yace la Justicia (f. 20r):

Omnis enim aerumna in presenti quidem videtur non esse gaudii, sed maeroris; postea autem fructum pacatissimum exercitatis per eam reddit Iustitiae

“Y es que toda tribulación, en el momento en que ocurre no parece ser digna de alegría, sino de tristeza; sin embargo, más adelante, a los ejercitados en ella les rinde la más apacible de las rentas: la Justicia”.

Esta idea no procede de Cicerón, ni de ningún otro de los estoicos de la Antigüedad, sino de la *Epístola de san Pablo a los Hebreos* (12.11), citada casi

réprobos desmienten — como decía Diógenes — la existencia de cualquier fuerza o poder de los dioses” [trad. ESCOBAR (1999) 357]).

⁵⁰ Cf. *Rosc. Am.* 67: *Sua quemque fraus et suus terror maxime vexat; suum quemque scelus agitat amentiaque adficit, suae malae cogitationes conscientiaeque animi terrent; hae sunt impiis assiduae domesticaeque Furiae* (“Es su propia culpa y su miedo lo que atormenta terriblemente a cada uno; su propio delito lo que le persigue y lo llena de locura; sus malos pensamientos y los remordimientos del alma los que lo aterran; estas son las permanentes e íntimas Furias de los impíos” [trad. J. ASPA CEREZA (1995): CICERÓN, *Discursos*. Vol. 5. Madrid, Gredos, p. 56]).

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21(2019)

textualmente⁵¹. Y es que, como se ha observado, una de las fuentes para la recuperación del estoicismo, no sólo en el ámbito hispano, sino en el europeo, son las Escrituras, y dentro de ellas particularmente, además del *Libro de Job*, los escritos de san Pablo⁵².

En relación con esto, por cierto, Vélez de Guevara, como la generalidad del neoestoicismo cristiano, se desmarca del Pórtico en un punto: el sabio no es autónomo para alcanzar la perfección; precisa de la intervención divina, en forma de gracia (ff. 14v-15r)⁵³:

...quamvis bonitate Dei si quis praeceptis eius paruerit, continuo conualescat...

"...aunque cualquiera recuperaría su salud [scil. espiritual] al instante gracias a la bondad de Dios, a condición de obedecer sus preceptos...".

La capacidad del ser humano se halla circunscrita, por tanto, a los propósitos (*consilia*); cuando estos tienen lugar interviene Dios, que es quien confiere la elevación espiritual (f. 15v):

Siquis saniori cedat concilio, pro sua misericordia benignius indulget Deus, neque cessat occultis inspirationibus labantem iamiam sustentare et pene depositam confirmare valetudinem

"Si alguien da paso a unos propósitos más saludables, Dios, en su misericordia, es indulgente y benigno, y no vacila en apoyar al que está a punto de derrumbarse por sus ocultos pensamientos y en reforzar su salud, ya casi perdida".

La divinidad que describe Vélez, en definitiva, es activa, tiene voluntad e iniciativa, frente a la pasividad de la del estoicismo antiguo (f. 16v):

⁵¹ *Omnis autem disciplina in praesenti quidem videtur non esse gaudii sed maeroris; postea autem fructum pacatissimum exercitatis per eam reddit iustitiae* ("Es indudable que toda corrección, en el momento en que ocurre, etc.").

⁵² LECOINTE (2006) 43; GÓMEZ CANSECO (1993) 28. Pese a que Erasmo había demostrado la falsedad de la correspondencia entre san Pablo y Séneca, siguió siendo admitida por humanistas tan acreditados como el propio Justo Lipsio y Martín Antonio del Río; cf. BLÜHER (1980) 362.

⁵³ Esta disensión con el Pórtico, expresada ya por san Agustín y otros Santos Padres, es compartida efectivamente por el neoestoicismo moderno, desde Budé, a comienzos del siglo XVI (LECOINTE [2006] 50), hasta los humanistas-magistrados franceses de mediados de siglo, a los que nos referiremos a continuación (testimonios en PETRIS [2006] 88-89), y pensadores de la generación de Lipsio, como Guillaume du Vair (cf. TARRÊTE [2006] 101).

Nollet ille [Deus], si fieri posset, adhibere scalpellum; quare, dum integra mens est, ad id quod maxime decet excitat et cohortatur; sed si id frustra fiat ... calamitate mulctat, ... ignominia foedat, ... maerore consumit.

“No querría él [Dios], si fuera posible, recurrir al escalpelo; por ello, mientras la mente [del individuo en cuestión] está sana, él incita y exhorta a aquello que conviene en grado sumo; pero si tal cosa resultase infructuosa, castiga con un descalabro económico, ... lastra con ignominia, ... sume en tristeza”.

El neoestoicismo de Vélez de Guevara en el contexto europeo

Y llegamos así al tercero de los objetivos que nos planteábamos al inicio: situar el pensamiento de Vélez de Guevara en su contexto europeo. En tal sentido, dentro del largo proceso de recuperación del estoicismo, que remonta a la Edad Media y es acelerado durante el Renacimiento por la imprenta y la filología⁵⁴, la crítica ha identificado en el ámbito francés la existencia a mediados del siglo XVI de una generación de humanistas-magistrados, entre quienes se cuenta a Michel de l'Hospital (ca. 1507-1573), Guy du Faur de Pibrac (1529-1584) y Michel de Montaigne (1533-1592)⁵⁵. Su orientación estoica obedecería a factores como el agravamiento de los conflictos religiosos a mediados de siglo y la propia defensa del legado pagano (se trata de profesionales que manejan diariamente el Derecho Romano) frente al rigorismo religioso que trataba de forzarlos a elegir entre cristianismo y paganismo⁵⁶. Entre sus propuestas están las virtudes de la *constantia* y la *tranquillitas animi*, la aceptación del orden político vigente, la reivindicación de la suficiencia del mundo interior frente a las ofensas del exterior y la recuperación de la figura del sabio estoico⁵⁷.

Es poco probable que las coincidencias entre Vélez de Guevara y estos humanistas, de naturaleza cronológica, ideológica y académica (todos pertenecen al campo del Derecho), sean casuales. No es descartable, aunque no contamos con evidencias de ello, que haya habido una influencia directa de los humanistas-magistrados franceses en Vélez; no hay que olvidar que se trata de

⁵⁴ TARRÊTE (2006) 7.

⁵⁵ PETRIS (2006) 71-72.

⁵⁶ PETRIS (2006) 71.

⁵⁷ PETRIS (2006) 71-80.

una mente particularmente curiosa y abierta a la cultura europea⁵⁸. Sea como fuere, resulta incuestionable al menos la existencia, a mediados del siglo XVI, de una onda cultural, una especie de estoicismo ambiental, que del otro lado de los Pirineos se habría concretado en esa generación de humanistas-magistrados; de este lado las *Selectae sententiae* sería un reflejo de tal tendencia.

Conclusiones

En definitiva, como conclusiones debemos destacar, en primer lugar, la poderosa inspiración estoica de las *Selectae sententiae*, ya apuntada en su momento por Alcina; por nuestra parte podemos añadir que tal inspiración no se limita a ideas sueltas, sino que representa una recuperación global del sistema estoico; recupera su concepción de la psicología humana, con su tajante distinción entre, por un lado, el cuerpo, asociado a la *opinio*, a las pasiones y a la infelicidad, y, por otro, el espíritu, que está vinculado a la *ratio*, forma parte de la *inteligencia divina* y es el manantial de la paz interior; recupera su ética, con sus propuestas morales (evitar las pasiones, vivir de forma austera y conforme a la naturaleza) y su concepto de virtud, capaz de proporcionar por sí misma la felicidad interior (contando, eso sí, con el necesario apoyo de la gracia divina); y recupera su visión cosmológica de un mundo regido por la providencia divina en el que los males son en realidad bienes para el hombre, y en el que el mal no queda impune y reina la justicia. Y todo ello, además, lo expresa empleando el lenguaje genuino del estoicismo antiguo.

Una segunda conclusión, en relación con esto último, es la constatación de que Vélez de Guevara toma sus ideas estoicas e incluso la formulación de ellas de Cicerón, y en concreto, fundamentalmente, de cuatro tratados: *Disputationes Tusculanae*, *De Officiis*, *De Finibus* y *De natura deorum*; es digno de destacarse también el uso de las traducciones latinas de Filón de Alejandría como fuente de tres de las seis sentencias elegidas. En tercer lugar, hemos resaltado la proximidad cronológica, ideológica y académica entre Pedro Vélez de

⁵⁸ El helenista Gonzalo PONCE DE LEÓN, en su *Sancti patris nostri Epiphanii Episcopi Constantiae Cypri Ad physiologum. Eiusdem in die festo Palmarum sermo* (Roma, 1587) 51-52, celebraba el cosmopolitismo de Vélez de Guevara en estos términos: “Muchas cosas ha visto [Vélez de Guevara], muchas ha conocido, muchas ha tratado ...; su virtud causó tiempo ha la admiración de la misma Roma, y en Roma, la del mundo” (trad. del latín de LAZURE – POZUELO [2014] 367).

Guevara y la generación de humanistas-magistrados que florece en las letras francesas a mediados del siglo XVI.

¿Hemos de saludar, como conclusión final, a Vélez de Guevara como uno de los iniciadores del neoestoicismo europeo? La respuesta, a mi entender, es negativa. En la misma medida que los Montaigne, Pibrac y Michel de l'Hospital, Vélez de Guevara representa en la recuperación del estoicismo un estadio anterior al de la generación de Justo Lipsio, Guillaume du Vair y Pierre Charron, pero estando aún lejos de las posiciones de estos⁵⁹. Por un lado, su filología aún es precaria; la fuente de su estoicismo se reduce a Cicerón; están ausentes Séneca y Epicteto, que, por lo que respecta a España, deberán esperar a Lipsio y al Brocense para difundirse a gran escala⁶⁰. Y, por otro, le falta un fin último más circunscrito a la propia doctrina estoica; lo que Vélez de Guevara persigue es incorporar al cristianismo los postulados del Pórtico como instrumento para hacer mejores cristianos; la meta de Lipsio, en cambio, será mucho más filosófica, al perseguir el dotar a sus contemporáneos de herramientas para sobrevivir emocionalmente a las atrocidades de su entorno, envuelto en disensiones, odio y guerra⁶¹.

A partir de su llegada a Sevilla en los años sesenta, Vélez de Guevara ejerció una influencia directa y determinante en humanistas de su entorno como el licenciado Francisco Pacheco e incluso Benito Arias Montano, que se inclinaron como él al estoicismo⁶². Sin duda no es aventurado pensar que el

⁵⁹ Cf. PETRIS (2006) 91: "Le néostoïcisme de L'Hospital, Pibrac et Montaigne constitue, à n'en pas douter, une étape capitale vers une assimilation différenciée du Portique et une transition essentielle entre un humanisme chrétien nuancé à l'égard du stoïcisme et le néostoïcisme de Lipse, Du Vair et Charron". Lipsio proclama en el prólogo de *De constantia* ser el primero en recuperar el estoicismo.

⁶⁰ MAÑAS NÚÑEZ (2003) 404; BLÜHER (1983) 368ss.

⁶¹ LAGRÉE (1994) 16 entiende, en esta línea, que el estoicismo "est sans doute connu, utilisé au XVI^e, soit comme renfort d'argumentation, soit comme morale naturelle parallèle ou préparatoire au christianisme", pero que "il ne constitue pas une philosophie à part entière. C'est donc bien à Juste Lipse que l'on doit la redécouverte du *système* stoïcien avec la cohérence forte de ses parties, la réévaluation de sa théorie de la connaissance et de sa physique, et surtout la reprise en compte du premier stoïcisme, celui de Zénon, Cléanthe et Chrysippe".

⁶² Montano manifiesta haber seguido de joven a Vélez como maestro en su "Oda a Vélez de Guevara" (vv. 21-24: "Entonces, para ponerme en guardia ..., tú, más grande de

autor de las *Selectae sententiae* tuvo bastante que ver con la favorable acogida que las ideas de Lipsio encontraron en los años ochenta en el solar hispano.

Obras citadas

- ABELLÁN, J. L. (1981), *Historia crítica del pensamiento español*. Vol. III. Madrid, Espasa-Calpe.
- ALCINA, J. F. (1975-1976), "Aproximación a la poesía latina del Canónigo Francisco Pacheco": *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 36 (1975-1976) 211-263.
- ALCINA, J. F. – RICO, F. (estudio preliminar) (1993): Andrés FERNÁNDEZ DE ANDRADA, *Epístola Moral a Fabio y otros escritos* (ed. DÁMASO ALONSO). Barcelona, Crítica.
- ÁLVAREZ TURIENZO, S. (1978), "Pensamiento religioso de fray Luis de León": *Cuadernos salmantinos de filosofía* 5 (1978) 255-294.
- ANTONIO, Nicolás (1783-1788), *Bibliotheca Hispana Nova*. Vols. I-II. Madrid.
- BATAILLON, M. (1991⁴), *Erasmus y España*. México–Madrid–Buenos Aires, FCE.
- BLÜHER, K. A. (1983), *Séneca en España*. Madrid, Gredos (1^a ed.: 1969).
- CANTARINO, E. (2003), "Séneca, Lipsio y Gracián (sobre el neoestoicismo de los siglos XVI y XVII)": *XIV^e Congrès valencià de filosofia*. Valencia, Universitat de València – Universitat Jaume I, 225-236.
- ENENKEL, K. A. E. (2015), "Neo-Stoicism as an Antidote to Public Violence before Lipsius's *De constantia*: Johann Weyer's (Wier's) Anger Therapy, *De ira morbo* (1577)": K. A. E. ENENKEL – A. TRANINGER (eds.) (2015), *Discourses of Anger in the Early Modern Period*. Leiden – Boston, Brill.

espíritu y más diestro en palabras, me recomendabas examinar lo que ofrece cada escenario en que unos hombres concurren ante un público" [trad. POZUELO CALERO (2011) 41-42]) y elogia las *Selectae sententiae* en sus *Rhetoricorum libri quattuor* (Amberes, 1569), 3.1089-1091: "Con expresión dulce y delicado donaire hace poco que ha expuesto unos dichos de gran valor moral y unas normas para la vida: en ellos se trasluce su sabiduría" (trad. PÉREZ CUSTODIO [1995] 173). Pacheco proclama también su magisterio en sus *Sermones de la libertad del espíritu* (1573), II 37-39: "Tú, Pedro, serás mi guía con la luz con que brillas en medio de la espesa oscuridad de los negocios; tu virtud clarísima me conducirá al deseado puerto, superando este mar" (trad. POZUELO CALERO [1993] 148-151).

- ESCOBAR, A. (trad.) (1999): CICERÓN, *Sobre la naturaleza de los dioses*. Madrid, Gredos.
- ETTHINGHAUSEN, H. (1996), "Horacianismo vs. neoestoicismo en la poesía de fray Luis de León": V. GARCÍA DE LA CONCHA – Javier SAN JOSÉ LERA (eds.) (1996), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 241-252.
- ETTHINGHAUSEN, H. (1972), *Francisco de Quevedo and the Neostoic movement*. Oxford, Oxford University Press.
- FILÓN DE ALEJANDRÍA (1555), *Philonis Iudaei, scriptoris eloquentissimi, ac philosophi summi, Lucubrationes omnes quotquot haberi potuerunt, nunc primum Latinae ex Graecis factae, per Sigismundum Gelenium. Addito in fine rerum memorandarum indice fecundissimo*. Lugduni, Apud Mauricium Roy et Ludouicum Pesnot.
- FUERTES HERREROS, J. L. (2012), *El discurso de los saberes en la Europa del Renacimiento y del Barroco*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. (2006), "Aproximación a la biografía de dos juristas 'gallegos' del siglo XVI, nominados 'Pedro Vélez de Guevara'": *Anuario da Facultade de Dereito da Universidade da Coruña* 10 (2006) 471-536.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (2004), *La cultura española en la Edad Moderna*. Madrid, Istmo.
- GÓMEZ CANSECO, L. (ed.) (1993): Francisco SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, *Doctrina del estoico filósofo Epicteto que se llama comúnmente Enchiridión*. Badajoz, Universitas Talleres Gráficos.
- GORDON, P. (1996), *Epicurus in Lycia. The Second-Century World of Diogenes of Oenoanda*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- HERRERO LLORENTE, V.-J. (trad.) (1987): M. T. CICERÓN, *Del supremo bien y del supremo mal*. Madrid, Gredos.
- LAGRÉE, J. (1994), *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme*. Paris, Vrin.
- LAZURE, G. – POZUELO CALERO, B. (eds.) (2014): Pedro VÉLEZ DE GUEVARA, *Epistolario*. Alcañiz – Madrid, CSIC – IEH.
- LECOINTE, J. (2006), "Éthos stoïque et morale stoïcienne: stoïcisme et rhétorique évangélique de la consolation dans le *De contemptu rerum fortuitarum* de Guillaume Budé (1520)": TARRÊTE (2006) 35-58.
- LONG, A. A. (1994), *La filosofía helenística*. Madrid, Alianza.

- MAÑAS NÚÑEZ, M. (2003), "Neoestoicismo español: el Brocense en Correas y Quevedo": *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 23 (2003) 403-422.
- MAÑAS NÚÑEZ, M. (ed.) (2010): Justo LIPSIO, *Sobre la Constancia*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- MARTÍN GÓMEZ, M. (2012), "'Virtud, hija del cielo': sobre el pensamiento moral de fray Luis de León": *Anuario filosófico* 45/2 (2012) 367-390.
- MEDINA GONZÁLEZ, A. (trad.) (2005): M. T. CICERÓN, *Disputaciones tusculanas*. Madrid, Gredos.
- MOREAU, P.-F. (ed.) (1999), *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècles*. París, Albin Michel.
- NUSSBAUM, M. C. (1994), *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton, Princeton University Press.
- OESTREICH, G. – KÖNIGSBERGER, H. G. (eds.) (1982), *Neostoicism and the Early Modern State*. Cambridge, Cambridge University Press.
- PAPY, J. (2009), "The First Christian Defender of Stoic Virtue? Justus Lipsius and Cicero's *Paradoxa Stoicorum*": A. A. MACDONALD *et alii* (eds.) (2009), *Christian Humanism. Essays in Honour of Arjo Vanderjagt*. Leiden, Brill, 139-154.
- PÉREZ CUSTODIO, M. V. (ed.) (1995), *Los 'Rhetoricorum Libri Quattuor' de Benito Arias Montano*, Badajoz – Cádiz, Diputación Provincial de Badajoz – Universidad de Cádiz.
- PETRIS, L. (2006), "L'Hospital, Pibrac et Montaigne. Trois magistrats-écrivains face au néostoïcisme chrétien": TARRÊTE (2006) 71-91.
- POZUELO CALERO, B. (1993), *El Licenciado Francisco Pacheco. Sermones sobre la instauración de la Libertad del Espíritu y Lírica amorosa*. Introducción, edición crítica, traducción y notas. Sevilla – Cádiz, Univ. de Sevilla – Univ. de Cádiz.
- POZUELO CALERO, B. (2011), "La oda de Benito Arias Montano a Pedro Vélez de Guevara o la añoranza de la vida retirada": *Criticón* 113 (2011) 35-62.
- POZUELO CALERO, B. (2015), "El epistolario latino perdido de Pedro Vélez de Guevara y su valor documental": J. M. MAESTRE MAESTRE *et alii* (eds.) (2015), *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Juan Gil*. Alcañiz – Madrid, CSIC – IEH, 1415-1432.

- RAMÍREZ, A. (1966), *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606)*. Madrid, Castalia.
- ROCA MELIÁ, I. (2010): SÉNECA, *Epístolas morales a Lucilio*. Vol. I. Madrid, Gredos (1ª ed.: 1986).
- SHERMAN, K. (2016), "Mediaciones en constancia: neoestoicismo y escepticismo en *El príncipe constante* de Calderón": *Bulletin of Spanish Studies* 93.2 (2016) 189-210.
- TARRÊTE, A. (ed.) (2006), *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*. París, Éditions Rue d'Ulm.
- TARRETE, A. (2006), "Avant-propos": TARRETE (2006) 7-8.
- TOURNOY, G. – DE LANDTSHEER, J. – PAPY, J. (eds.) (1999), *Justus Lipsius Europae Lumen et Columen*. Leuven, Leuven University Press.
- VELEZ DE GUEVARA, Pedro (1557), *Selectae sententiae*. ¿Salamanca?.

Resumo: Este artigo analisa as *Selectae sententiae* (Salamanca?, 1557) de Pedro Vélez de Guevara (1529-1591). Demonstra que esta obra reflete a ideologia do Pórtico em matéria de psicologia, ética e cosmologia, que a toma exclusivamente de Cícero, que compartilha a sua inclinação estoica com a geração contemporânea de humanistas-magistrados franceses (Pibrac, Montaigne, L'Hospital). Demonstra ainda que o seu estoicismo está ao serviço do cristianismo. Conclui que a obra representa um estágio na formação do neoestoicismo que culminará em Justo Lúpsio nos anos oitenta.

Palavras-chave: Pedro Vélez de Guevara; neoestoicismo; estoicismo; Justo Lúpsio.

Resumen: El artículo analiza las *Selectae sententiae* (Salamanca?, 1557) de Pedro Vélez de Guevara (1529-1591). Demuestra que la obra refleja el ideario del Pórtico en materia de psicología, ética y cosmología, que lo toma en exclusiva de Cicerón y que comparte su inclinación estoica con la generación coetánea de humanistas-magistrados franceses (Pibrac, Montaigne, L'Hospital). Documenta además que su estoicismo está al servicio del cristianismo. Concluye que la obra representa un estadio en la formación del neoestoicismo que culminará en Justo Lipsio en los años ochenta.

Palabras clave: Pedro Vélez de Guevara; neoestoicismo; estoicismo; Justo Lipsio.

Résumé : Dans cet article, nous analysons les *Selectae sententiae* (Salamanque?, 1557) de Pedro Vélez de Guevara (1529-1591). Nous démontrons que l'œuvre reflète l'idéologie du Portique en matière de psychologie, éthique et cosmologie, que l'auteur reprend exclusivement de Cicéron, et qu'il partage son inclination stoïque avec la génération contemporaine d'humanistes-magistrats français (Pibrac, Montaigne, L'Hospital). Nous prouvons également que son stoïcisme se trouve au service du christianisme et nous concluons que l'œuvre représente une étape dans la formation du néostoïcisme, qui atteindra son apogée avec Juste Lipse, dans les années 80.

Mots-clés : Pedro Vélez de Guevara ; Néostoïcisme ; Stoïcisme ; Juste Lipse.

La *Elucidata grammatica Latina* de J. García de Vargas y su reacción contra la gramática racional

The *Elucidata grammatica Latina* by J. García de Vargas and its reaction against rational grammar

MARÍA LUISA HARTO TRUJILLO¹ (*Universidad de Extremadura — España*)

Abstract: In 1711, Juan de Vargas composed a Latin grammar that he sought to impose as a teaching method in Jesuitical schools. His purpose was to complete and replace the most popular grammars in Spain during his time: the *Arte Reformada* by P. De la Cerda, the *De institutione* by P. Álvares and, especially, the *Minerua* by El Brocense, a work that had become extensively known in the Iberian Peninsula and throughout the whole of Europe.

Keywords: Grammar; Jesuits; Juan de Vargas; *El Brocense*.

1. Introducción

Juan García de Vargas fue profesor de gramática y de retórica, además de Prefecto en el Colegio Imperial de Madrid², cargo que suponía supervisar el método que utilizaban los maestros de dicho colegio, así como la materia concreta que enseñaban en las aulas.

Esto determinó que tuviera una visión clara de las gramáticas usadas en su época y, tal vez, al ver los cambios que se estaban produciendo, tanto en la enseñanza como en el ambiente cultural del XVIII, le animó también a escribir su propia obra, la *Elucidata grammatica Latina ad strictam artem redacta*, o “Gramática Latina aclarada y conducida de nuevo a la rigurosidad de este arte”, publicada en Madrid en 1711.

Es un título muy significativo, al que añade otras apostillas en el subtítulo: *Singulari et firma rerum scrutatione locupletata, uulgaribus permultis erroribus immunis, plurimis difficultatibus expedita, magno auctoritatis, nouarumque rationum pondere fulcita, Latinitatis studiosis utilissima, illiusque*

Texto recibido el 01.03.2018 y aceptado para publicación el 11.12.2018. Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación "Gramáticas en Europa (ss. XVII-XVIII). Estudios y ediciones" (FFI2016-78496-P), dirigido por el profesor Sánchez Salor.

¹ mlharto@unex.es.

² Cf. BARTOLOMÉ (1980) 138; (1995) 139; MARTÍNEZ (2008) 201.

*Praeceptoribus necessaria, in qua uix quidquam ad Grammaticam rem pertinens desiderabitur*³.

Realmente, creo que en estas palabras se resumen los valores esenciales de los que el autor quiere dotar a su obra: la considera necesaria para la enseñanza (es una obra pues didáctica), va a poner luz (*elucidata*) y rigor (*strictam artem*), habiéndose eliminado muchos errores de las demás gramáticas; además de caracterizarse por la sencillez y por tener una base rigurosa, ya que parte de textos de los autores latinos y de razones “nuevas”. Igualmente, se caracteriza por la totalidad de su enseñanza, pudiendo ser utilizada en todos los niveles, sin que se omita en ella ningún aspecto.

No en vano, ya en la dedicatoria, el autor, con falsa humildad, había definido su obra como *Prima litterarum elementa, Grammaticalia rudimenta* o *Puerilia praecepta*, es decir, como una gramática latina elemental, si bien afirma también que la habría ido enriqueciendo durante sus años de profesor, de manera que estaríamos ante una gramática que enseña los rudimentos, pero que ya en el título es definida también como completa, es decir, que puede servir para todos los niveles de enseñanza. Y de ahí su utilidad para alumnos y profesores.

Algunas de estas afirmaciones son tópicos de toda nueva gramática que quiere sustituir a las precedentes, como la promesa de poner luz sobre la oscuridad existente, o el ofrecer brevedad, sencillez, totalidad y un examen riguroso. De hecho, en la historia de la gramática latina, ya Prisciano, en el s. VI, quiso ofrecer totalidad frente a la obra más elemental de Donato; los gramáticos medievales autores de artes didácticas como Villadei ofrecen también sencillez y brevedad frente a esas *Institutiones* de Prisciano; por su parte los modistas pretenderán iluminar sus definiciones y análisis con la lógica; y, sin embargo, frente a ellos, los primeros humanistas (Valla, Nebrija...) dicen restaurar la luz y los textos clásicos tras la barbarie y la oscuridad medieval, ofreciendo, precisamente, como ingredientes funda-

³ Que hemos traducido como: “Enriquecida con singular y atento examen sobre varios aspectos, carente de la caterva de errores comunes, a salvo de muchísimas complicaciones, sustentada en la base firme de la *auctoritas* y de razones nuevas, muy útil para los estudiosos del latín y necesaria para los preceptores de esta lengua, sin que pueda achacársele prácticamente ninguna omisión acerca de la doctrina gramatical”.

mentales de sus obras brevedad, totalidad y utilidad. Por último, en este somero recorrido, como prometió el Brocense ya bien entrado el s. XVI, es su *Minerua* la que aportará la luz de la razón, brevedad, sencillez y totalidad frente a esos primeros humanistas, y especialmente frente al *Arte* de Nebrija que, con sus reglas, excepciones, comentarios y añadidos, se había vuelto oscura, larga y farragosa.

Así pues, todos los gramáticos latinos, a lo largo de la historia, habían considerado sus textos necesarios para aclarar, completar y mejorar lo anterior. Ahora bien, en el caso de Vargas, pienso que la suma de todos los valores mencionados (claridad, rigurosidad, sencillez, totalidad, apoyatura en los textos y en razones nuevas) alude, por un lado, al tipo de gramática que quería componer pero, sobre todo, nos indica a quién o quiénes quería sustituir con su obra.

Analizaré, pues, en este trabajo, en primer lugar, qué gramáticas se usaban en la enseñanza del latín en los inicios del XVIII en España, para exponer a continuación cómo intenta Vargas completarlas y, sobre todo, sustituirlas.

2. Las gramáticas latinas o métodos más usados en España en la época de Vargas.

Así pues, ¿qué gramáticas —incompletas, con errores, oscuras y sin apoyarse en los *auctores* o en nuevas razones— dominaban la enseñanza del latín? ¿Contra quién escribe Vargas, por así decirlo, su *Elucidata*? Pues bien, creo que, en estos inicios del s. XVIII, son tres las obras o, mejor, los métodos, que dominaban esa enseñanza:

2.1. Nebrija y el *Arte Regia*

En primer lugar, el *Arte* de Antonio (1481), gramática normativa que, como sabemos, se había impuesto en España durante el XVI y se había difundido por Europa, ya que fue reeditada en Venecia, Lyon, Colonia o Amberes, disfrutando de gran predominio en la enseñanza de la gramática latina, junto a otras obras de carácter también didáctico y normativo compuestas por los primeros humanistas, como Valla, Lithocomo o Despauterio⁴. En concreto,

⁴ SÁNCHEZ (2002) 131; (2012) 23.

los *Commentarii grammatici* (1537) de este último se usaban mucho en la península Ibérica, especialmente en los colegios jesuitas, ya que fue la gramática imperante en la Universidad de París y en toda Francia a mediados del XVI, siendo allí donde se habían formado algunos de los jesuitas que luego ejercieron como profesores en la península.

Ahora bien, desde 1601, el *Arte* de Antonio se enseñaba obligatoriamente por el *Arte Regia*, la versión reformada del P. De la Cerda, que curiosamente, al igual que Vargas, fue profesor y Prefecto del mismo Colegio Imperial de Madrid⁵.

Es sabido que si el Antonio había nacido para erradicar la gramática medieval y restaurar un latín clásico y elegante, sin embargo, poco a poco se convirtió en un monstruo complicado y difícil de aprender, debido a todos los añadidos y aclaraciones que se habían sumado a las primeras versiones, de manera que, aunque en principio supuso el triunfo de la base firme del *usus* y de las *auctoritates* clásicas frente al latín bárbaro medieval, poco a poco se vio él mismo envuelto en esas tinieblas que había intentado disipar.

De ahí la Reforma del P. De la Cerda, que se propuso, por un lado, aclarar la obra nebrisense, eliminando reglas y ejemplos demasiados prolijos, versos, etc. y, por otro, actualizarla incluyendo algunos aspectos de sintaxis racional sobre todo en las notas⁶.

Es en esas notas donde se recogen diversas apreciaciones de maestros salmantinos, dirigidas a los docentes que enseñaran por este método, y encaminadas también a completar, actualizar y desarrollar el contenido del texto, que era mucho más tradicional y cercano al *Arte* de Antonio.

Un ejemplo muy significativo es cómo, en el libro III (p. 105), en la regla del texto, De la Cerda reduce los cinco *genera* de verbos a dos, en un intento de adaptarse a lo defendido en la gramática racional desde Linacro y Escalígero, pero sobre todo desde el Brocense (*Min.* 3. 2). Sin embargo, la

⁵ Sobre la autoría del *Arte Regia*, vid. SÁNCHEZ (2002) 164-170; (2012) 309, o la edición y traducción de esta obra a cargo de GÓMEZ (2013) XVI ss., que es la que utilizamos en este trabajo.

⁶ Cf. RODRÍGUEZ (1931) 236-238; RAMAJO (1991) 310-315; SÁNCHEZ (2002) 179-85.

justificación racional de esa reducción se deja para las notas y el libro cuarto (p. 110 y 124-125)⁷.

El mismo De la Cerda reconoce que el contenido de estas notas contraviene la doctrina tradicional e incluye elementos modernos:

Esto se yra viendo por las notas que pondremos despues de la Syntaxi, que se señalaran por sus numeros, en las quales se dara razon al lector de algunas cosas que se dizen contra lo que hasta agora se ha usado (p. 117);

o:

Estas notas se ponen principalmente por respecto de hombres doctos de la Vniuersidad de Salamanca, porque auendose enseñado en la Syntaxi algunas cosas contra algunas opiniones recibidas es bien que aquí se de razon de todo (p. 154)⁸

Y es que, a pesar del predominio casi total de Nebrija en la enseñanza, la doctrina racional se había ido extendiendo, tomándola De la Cerda del *De emendata structura* de Linacro (Londres 1524), de los *Commentarii grammatici* de Despauterio (París 1537) y, especialmente, del P. Álvares (Lisboa 1572) y del propio Brocense y su *Minerua* (Salamanca 1587).

Así, en cuanto al influjo del P. Álvares en De la Cerda, para M^a D. Martínez:

La mayor parte de las modificaciones llevadas a cabo por Juan Luis de la Cerda sobre las Introducciones Latinae vienen dadas por su aproximación deliberada a los contenidos y estructura de la gramática de Álvarez, obra que le proporciona el conjunto de reglas o preceptos que constituyen los cimientos del Arte reformada. En consecuencia, es de ella, en realidad, de la que procede el trasfondo doctrinal al que se superponen los postulados sanctianos. (2008) 208.

Y, en cuanto al influjo del Brocense, si bien, como hemos apuntado, se ha defendido siempre que esa doctrina sanctiana aparece sobre todo en las notas, es cierto también que, como indica M^a D. Martínez (2008) 204, pueden apreciarse trazas de esta influencia en el cuerpo del texto, sobre todo en los libros III y IV, dedicados a la sintaxis, en los que se advertiría el añadido de algunos elementos modernos, la supresión de algunos considerados antiguos

⁷ Citamos por la edición de GÓMEZ (2013), que toma como base la edición de ANTEQUERA, 1601.

⁸ Sobre aspectos concretos de doctrina sanctiana en las notas del *Arte Regia*, vid. SÁNCHEZ (2012) 309-320.

(como las preguntas y respuestas), así como una reestructuración de la materia, pasándose, por ejemplo, en el libro IV de la estructura nebrisense, que trata primero el verbo y después el nombre, a una estructura más racional y lógica, que pasa del nombre y sus categorías al verbo.

Así pues, la primera línea gramatical que dominaba la enseñanza de esta materia en la España del XVIII era el Nebrija reformado por De la Cerda, didáctico, tradicional, nebrisense pero abierto ya, en cierto sentido, a la gramática racional y sanctiana.

2.2. Tratados jesuitas: El P. Álvares

Como segundo método dominante en los inicios del XVIII, encontramos la gramática del P. Álvares, obra que hemos citado ya también como influyente en *El Arte Regia* y que, al igual que el resto de tratados jesuitas, tiene como objetivo esencial enseñar a hablar latín.

Me refiero al *De Institutione Grammaticae libri III* (Lisboa 1572)⁹, que se había compuesto por mandato de los superiores jesuitas para que se usara como libro de texto en todas las escuelas de la Compañía, siendo prescrita como gramática oficial por la *Ratio Studiorum* a finales del s. XVI, ya que los tratados de Despauterio no eran bien acogidos en todos los países.

El objetivo de los jesuitas era, como se había hecho ya a inicios del Renacimiento, enseñar un latín elegante, para lo cual necesitaban manuales didácticos y normativos, que explicaran esta lengua desde los rudimentos hasta las dificultades morfológicas, sintácticas o métricas, pero alejándose tanto de las complicaciones racionales y lógicas del Brocense, como de las más formales (versos, reglas y excepciones) del Antonio.

Esa era la línea de la obra de Álvares que, como manual didáctico y normativo, se relaciona con el *Arte* de Nebrija¹⁰, y de hecho es evidente que el jesuita portugués había consultado y tomado algún aspecto de las *Introductiones Latinae*¹¹. Pero también es cierto que el P. Álvares rechaza algunos planteamientos de Nebrija y pretende actualizar y completar esta obra,

⁹ Editado por R. Ponce, Madrid, (2001).

¹⁰ RODRÍGUEZ (1931) 229; OLMEDO (1942) 104, donde afirma que lo que hizo el P. Álvares fue en realidad reducir a tres los libros de Nebrija.

¹¹ PONCE (2003) 120.

añadiendo elementos propios de la gramática racional, especialmente linacrianos.

En efecto, como indica PONCE (2003) 127:

Es indudable que Manuel Alvares se sirvió del arte nebrisense, no solo para realizar la edición de 1578, sino también para concebir su gramática, si bien la consultó, y esto hay que subrayarlo, de forma crítica, y, desde luego, no influyó en él, por lo que se refiere a la teoría gramatical, en la misma medida que, por ejemplo, los De emendata structura latini sermonis (Londres, 1524) de Tomás Linacro.

Así pues, Álvares incluye elementos racionales en su obra y, no en vano, el libro II, el de la sintaxis o *De constructione octo partium orationis*, es el que más se difunde en España, siendo la sintaxis el objetivo final de toda gramática que se preciara de racional¹².

Además, curiosamente, si De la Cerda había utilizado las notas para desarrollar y justificar sus afirmaciones más modernas, el padre Álvares hizo esto mismo, pero con las glosas, destinadas también a los docentes, si bien incluidas en el cuerpo de texto y no añadidas al final como en el *Arte Reformada*. MARTÍNEZ (2008) 222.

Con todo, a pesar de su intento, Álvares no pudo superar la imposición del *Arte Regia* en la península, debido a los privilegios de impresión con que esta contaba, y debido también a que, en principio, su obra estaba pensada especialmente para alumnos portugueses¹³. Además, Álvares fue acusado de plagiar las *Introductiones* de Nebrija, ante lo cual el Consejo Real, llevado tanto por los intereses editoriales de los herederos de Nebrija, como por el resquemor contra la enseñanza jesuita, que tanta importancia había adquirido en la península, prohibió que el *De institutione* se imprimiera en Castilla como obra completa, difundiéndose solo en cierta medida el libro de la sintaxis. PONCE (2003) 128.

Y dificultades semejantes encontraron también a lo largo del XVII otra serie de gramáticas jesuitas, compuestas por profesores y prefectos del Colegio Imperial, como Pedro Miguel de Quintana (cuyo verdadero nombre

¹² Por otra parte, es también este libro II de Álvares, el que más influye en el libro IV del *Arte Regia* del P. De la Cerda. MARTÍNEZ (2008) 232.

¹³ Esto le llevó incluso a preparar una nueva edición en 1578, más apropiada para alumnos españoles. PONCE (2003) 126.

era P. Fomperosa), Baltasar Enríquez o Bartolomé Alcázar, que publicaron tratados en los que tenían en cuenta los manuales anteriores e intentaban introducir algunas innovaciones¹⁴, como el recurso a la lengua vernácula, o las repeticiones de frases tipo *De copia* para agilizar y mejorar la enseñanza de la lengua latina correcta y elegante, que era su principal objetivo. Pero, como he dicho, ninguno de estos manuales podía competir con la imposición del *Arte Regia*.

En cualquier caso, la enseñanza de la gramática de los siglos XVII y XVIII en España seguía dominada por los métodos jesuitas mencionados, con un aprendizaje memorístico de reglas, listas y excepciones, con uso casi exclusivo de la memoria y los textos clásicos, la repetición, y escasa utilización de la lengua romance. ESPINO (2010) 14

2.3. Gramática racional: Linacro y el Brocense

Ahora bien, frente a esa línea más continuista, representada tanto por De la Cerda como por Álvares, desde la publicación del *De emendata* de Linacro (1524), del *De causis* de Escalígero (1540) y, sobre todo, de la *Minerua* del Brocense (1587), empezaban a soplar aires nuevos y racionales en la gramática, con obras que no pretendían enseñar a hablar latín, sino entender las construcciones latinas. Estas gramáticas partían del *usus* y de las *auctoritates*, pero su objetivo era llegar a la estructura racional subyacente a todas esas realizaciones y explicar, mediante procedimientos gramaticales universales, las distintas construcciones que se encontraban en la lengua latina, tanto en la usual como en la literaria. Son gramáticas que, curiosamente, también hablaban de poner luz, brevedad, sencillez y totalidad. Y lo cierto es que esta corriente se había extendido por Europa a lo largo del XVII y había convertido a Sanctius en su máximo exponente, imitado en Francia, entre otros autores, por Arnault, Lancelot, Scioppio, Vossio y los defensores de los métodos racionales y enciclopedistas de Port-Royal.

Sin embargo, frente a ese intento de renovación, se produjo, sobre todo en España, una fuerte campaña anti-brocense y anti-racionalista, encabezada en gran medida por los jesuitas, tal como recoge Barbadiño:

¹⁴ SÁNCHEZ (2012) 40.

A estos tres grandes hombres (Brocense, Scioppio, Vossio) siguieron, en todo y por todo, los mejores gramáticos que hubo después, y le deben seguir los que tienen juicio para conocer cómo se ha de estudiar la latinidad. Se divulgó este método por Francia, Alemania, Holanda, Italia y otras partes, y algunos, siguiendo estos principios, escribieron bellísimas gramáticas. La razón por qué no se propagó más es porque, por lo común, los estudios de la mocedad están dirigidos por Religiosos que siguen otras opiniones. Los doctísimos Jesuitas enseñan gran parte de la mocedad en varias partes de Europa, y no queriendo apartarse de su Manuel Álvares, despreciaron todas las nuevas gramáticas. Algunos de estos religiosos... me dijeron claramente que bien conocían que el Álvares era confuso y difuso, y que las otras eran mejores; que no se podía negar que los principios de Scioppio eran claros y ciertos; pero que el Padre General no quería apartarse del Padre Álvares por ser religioso de la Compañía... La mayor parte cuida poco de esto y van viviendo como sus Maestros les enseñaron. No tienen noticia de los mejores autores que hay en la materia; creen que en el mundo no hay otra Gramática que la del padre Álvares; y todos estos, contentándose con entender un poco de latín bueno o malo, no cuidan de saber Gramática. VERNEY (1760) 114-5.

Así pues, frente a la gramática moderna, teórica, lógica y racional, que parecía mucho más de acuerdo con los nuevos aires ilustrados del XVIII, surge una campaña anti-racionalista y de mantenimiento de la doctrina tradicional, en la que habría que incluir a Juan de Vargas. En efecto este, como buen jesuita, pretende escribir una gramática para enseñar a hablar latín, partiendo del uso y de las *auctoritates*, alejado de las conjeturas del Brocense y, por tanto, más de acuerdo con los dos primeros métodos citados.

No en vano, como indica SÁNCHEZ (2012) 261:

Es en los manuales que son normativos y que al mismo tiempo ofrecen largos capítulos de Copia donde se puede ver con toda claridad el rechazo y la eliminación de lo racional. Es el caso de los tratados de jesuitas que desarrollan el Arte Regia o cualquier otra Sintaxis de finales del XVI y comienzos del XVII. En efecto, en este rechazo y eliminación de lo racional en la Gramática durante el siglo XVII son protagonistas los manuales de los jesuitas.

Y como ejemplo de manual jesuita que extiende esta lucha anti-racional al XVIII, estaría tanto la *Elucidata* de Vargas como los manuales de Sintaxis de la Universidad de Cervera, que habría heredado la línea de enseñanza jesuita del Colegio barcelonés de Cordelles, una línea en la que se habrían eliminado muchas alusiones a la elipsis y las notas “rationales” que De la Cerda añadió al final de los libros III y IV de su *Arte Reformada*.

3. La *Elucidata* y su reacción frente a los métodos anteriores

Así pues, como hemos indicado, en los inicios del XVIII, tres eran los métodos imperantes en la enseñanza de la gramática latina en España (el *Arte Regia*, el *De institutione* de Álvares y tratados racionales como la *Minerua*), frente a los cuales Vargas, en las páginas 1 y 2, define su obra como una gramática solo de la lengua latina –es decir, sin comparación de lenguas, ni contenidos universales-, práctica, liberal y sermocinal:

Propterea quae quoduis idioma suam sibi Grammaticam uendicat, ut Gallicum idioma Gallicam Grammaticam, Graecum idioma Graecam Grammaticam (...) Et quidem PRACTICA, cum eiusdem finis sit Praxis, nimirum Latinae orationis perfectissimae (ut postea dicemus) effectio, ad quam per Regulas suas dirigit. Est quoque LIBERALIS; siquidem ipsius finis est opus independentem a manuum opera factibile. Est itidem SERMOCINALIS, quoniam ad sermonem instituendum ordinatur pariter, ac Rhetorica et Dialectica (Eluc., 1-2).

Es decir, no hemos de buscar en ella principios generales, ni explicaciones teóricas, ya que es una obra práctica, que pretende enseñar un latín correcto y elegante partiendo de normas y de reglas, como las del P. De la Cerda y Álvares. Además, la alusión de *liberal* y *sermocinal* la relaciona con otras artes intelectuales y del discurso. Y, por supuesto, cuando en la página 3 define la sintaxis latina como *Latinae Grammaticae pars rectam Latinae orationis effectiorem edocens*, lo que está haciendo Vargas es romper con las definiciones tradicionales de sintaxis, que la consideran como el estudio de la interrelación correcta de las partes de la oración en una frase. A él le interesa la *effectio*, es decir cómo formar una oración correcta y elegante, en la que no tiene que darse interrelación ya que, para él, y frente al Brocense, una oración perfecta puede estar formada por una sola palabra (*Eluc.*, 105).

Ahora bien, a pesar de ese intento de eliminar cualquier alusión a elementos racionales, en realidad, los métodos y postulados de las gramáticas racionales, como la distinción entre *constructio iusta* y *figurata* o entre construcción transitiva-intransitiva, se había ido introduciendo en las gramáticas jesuitas del P. De la Cerda y de Álvares.

Incluso, junto a esta división entre *constructio iusta-figurata* o transitiva-intransitiva ya citadas y que vertebran la sintaxis del *Arte Regia*, habría que añadir aspectos más concretos, como que el genitivo solo es regido por el

nombre (*Min.*, 128¹⁵ / *Arte Regia*, 134, 168-169, 180); que el ablativo depende siempre de una preposición (*Min.*, 134 / *Arte Regia*, 157, 170, 181-182); que el acusativo de extensión es regido también por preposición (*Min.*, 142 / *Arte Regia*, 136); o el rechazo del doble acusativo (*Min.*, 600; *Arte Regia*, 130-133). Cf. MARTÍNEZ (2008) 31

De este modo, aunque resulte paradójico, cuando De la Cerda escribió en nombre de Nebrija, en realidad, estaba difundiendo doctrina de Álvares y del Brocense, que habían sido precisamente los autores más perjudicados por el Antonio. Y por eso también, en este juego de claroscuros, cuando Vargas intenta completar y sustituir todos los métodos anteriores, a pesar de que sus críticas más aceradas se lanzan contra la oscuridad y dificultades lógicas del Brocense, lo cierto es que también él introdujo algún elemento racional en su obra.

Pero veamos cómo pretende sustituir Vargas a todos los métodos anteriores:

3.1. Superación de las gramáticas de Álvares y De la Cerda

Acerca de las gramáticas didácticas, Vargas toma muchos elementos del *Arte Regia* y, de hecho, la cita una y otra vez como *Ars communis* o *Arte común*, sobre todo cuando trata de clasificaciones, rudimentos y paradigmas. Así lo hace, por ejemplo, en la pág. 7 sobre las declinaciones; en la 15 con una lista de adjetivos irregulares y de nombres de la 4ª declinación que tienen el dativo y ablativo plural en *-ubus*; en la 18 sobre nombres que no disponen de comparativo y superlativo... O también, en la *Antibrocensis crisis*, un apéndice crítico contra el Brocense que añade al final de su obra, dirá Vargas: *Itaque in communi Nebrissensi Arte, quam plerumque rectam amplexi sumus, distinguitur regulae significationis nominum, ac regulae terminationum nominum* (*Antib.*, 18).

Prueba también de esta influencia es que, al tratar sobre verbos irregulares y defectivos, una vez ofrecida su norma, remite al *Arte Común* y al *usus* —no a la *ratio*— como las fuentes de las que aprender: *Pro quibus omnibus Communem Artem uidere oportet, teque irregularia alia, siue defectiua usus docebit* (*Eluc.*, 54).

¹⁵ Citamos por la edición de SÁNCHEZ y CHAPARRO, Cáceres, 1995.

O, ya en la página 61, afirma igualmente Vargas que sigue el orden de las reglas del *Arte Común* sobre pretéritos y supinos: *Nunc placuit de singulorum uerborum praeteritis ac supinis disserere, ubi eundem Regularum ordinem, quem communis Nebrissensis Ars tenet, nos sequemur.*

Su objetivo es normativo y doctrinal, como el de Nebrija, De la Cerda, Álvares o el resto de jesuitas. Por eso sigue el *Arte Regia* en la estructura y el orden de las reglas y, por eso también, incluye gran cantidad de *copia* en su obra, porque intenta enseñar a hablar en latín partiendo de locuciones y frases castellanas. No en vano, a partir de la página 425, encontramos un capítulo sobre cómo se expresan las fechas y las medidas; y a partir de la 444 uno sobre refranes castellanos traducidos al latín.

Sin embargo, como también quiere sustituir esos métodos y aportar una información más completa y total, ya en el prólogo al lector de sus *Observaciones selectas sobre los modos de las oraciones latinas* —un pequeño manual que publicó con el seudónimo de Tomás García de Olarte y que, al igual que otros tratados escolares jesuitas, desarrollaba las reglas del *Arte* de Nebrija—¹⁶, Vargas afirmó que el *Arte Común* no era suficiente para alcanzar la perfección en los estudios:

Propongote, pues, este libro, en que hallarás declarada con brevedad mucha doctrina, necesaria, no solo para la buena inteligencia de los Autores latinos, sino también para el acertado uso de la latinidad, donde juntamente advertirás que los preceptos puestos en el Arte común no bastan para conseguir la perfección que con tanta razón en tus estudios deseas.

E igualmente, en la *Elucidata*, al hablar sobre el género del nombre, alude a lo que ya había aportado previamente en esas *Observaciones*, que dice haber completado ahora para que no se eche nada en falta, tomando eso sí como estructura la que aparece en el *Arte Regia*:

Cum pro singulis singulorum nominum generibus, atque pro uerborum praeteritis ac supinis anno 1696, iterumque postea atque iterum Matriti, tunc iustis de causis sub nomine Magistri Ioannis Garcia de Olarte Societatis discipuli, typis mandatum libellum, re ipsa possim nulla compilatoris nota contracta, Authoris illius nomen et opus mihi resumere; placuit hic eandem de nominum generibus ... doctrinam repetere cum aliqua forsitan additione, nequid in Grammatica nostra

¹⁶ Cf. PONCE (2003) 136; (2004) 1296 y SÁNCHEZ (2012) 46, 51 y 168.

studiosus unquam desideret, regularumque ordinem in communi Nebrissensi Arte seruat tenebimus (Eluc., 22).

El método que utilizará para ello Vargas es recoger el comienzo de las reglas del *Arte Regia*, traduciéndolas y explicándolas a continuación, e incluyendo apartados nuevos, con el objetivo de enseñar usos y frases latinos correctos, según la costumbre jesuita.

Es muy significativo también cómo, en el libro I (*Eluc.*, 49-50), al tratar sobre la formación de los distintos tiempos y personas a partir de una forma base, que para él es siempre la 1ª persona, cita tanto el *Arte Común* del P. De la Cerda, como el *De Institutione* de Álvares. Y, sin embargo, al mencionar las doce reglas de este último para formar un tiempo a partir de otro, afirma que, con permiso de tan preclaro autor, él está en completo desacuerdo con esa opinión por ser difícil y oscura, además de nada uniforme ni regular:

Eiusmodi formatio temporum sic ordinata, mihi, tam praeclari Auctoris uenia, uehementer displicet. Primo, quia propter nimiam radicum multitudinem ualde difficilis et obscura est. Secundo, quia talis difficultas et obscuritas maximopere augetur, cum... (Eluc., 50)

Es decir, Vargas toma como base la estructura y los objetivos de los métodos didácticos del *Arte Regia* y del *De Institutione*, pero afirma superarlos, porque aporta brevedad, totalidad, más claridad, un método útil para alumnos y profesores, así como un acertado recurso a las *auctoritates*, lo cual permitirá no solo entender ese latín elegante, sino también hablarlo, de manera que se alcance la perfección en el uso de la latinidad.

3.2. Crítica y superación de las gramáticas racionales

En cuanto a las gramáticas racionales —en especial la *Minerua sanctiana*—, la *Elucidata* también las superaría, porque toma algunos de sus postulados, pero elimina todos los errores, dificultades lógicas y conjeturas complicadas del Brocense, aportando nuevas razones y una nueva luz, que parte de los textos y de un método riguroso (*ars stricta*).

Por eso Vargas, en algunas definiciones, mezcla elementos racionales y didácticos. Y así, por ejemplo, en su definición de oración, ofrece aires tradicionales al hablar de *usus*, *auctoritates* y de componer y hablar un latín correcto:

Latina Grammatica (...) ordinatur ad rectam Latinam orationem, quae est oratio communiori classicorum Latinorum Authorum usui congruens. Quae non solum orationem efficiendam, sed etiam proferendam inuoluit (Eluc., 4).

Es decir una oración latina correcta es la que es congruente con el uso de los autores clásicos, lo cual es un criterio propio de una gramática normativa y didáctica. Pero, junto a eso, ofrece también una distinción en las oraciones, no latinas sino universales —y esto es síntoma de racionalidad— con ciertos aires lógicos, ya que habla de oraciones imperfectas, perfectas o perfectísimas, en función de si las palabras o regímenes gramaticales expresan o no un sentido completo.

Y lo mismo ocurre con la distinción *iusta-figurata* que, una vez introducida por Linacro, se había convertido en el santo y seña de la gramática racional, hasta el punto de haber sido ya también aceptada por Álvares y De la Cerda.

En efecto, si Nebrija solo había distinguido entre construcciones “buenas” y “malas” (*Quid est syntaxis? Scientia, qua bona constructio a mala dignoscitur... -Introduct., f.63 v, y Recognitio de 1495, f. 99 r-*), el Padre Álvares sí usa la distinción linacriana:

Syntaxis Graece, Latine constructio, est recta partium orationis inter se compositio, ... in iustam et figuratam diuiditur (De Instit., 288).

Y también lo hace el autor del *Arte Reformada*, aunque en vez de *iusta* y *figurata*, habla de *propria* y *figurata*:

Syntaxis duplex est, quaedam propria, quaedam figurata, de qua postea. Propria syntaxis est, quae partes orationis ita componit ut simplex et usitata Latini sermonis structura seruetur (Instit., 165).

Pues bien Vargas, siguiendo a Linacro, Álvares y De la Cerda¹⁷, distinguirá entre construcción legítima y figurada o permisiva:

Praeterea compositio orationis recta, siue transitiva, siue intransitiva, duplex est: alia legitima, quia grammaticae artis praeceptis conformis; alia figurata (seu permissiva iuxta alios) quia ab aliquo grammaticae praecepto deficit, ratione aliqua aut classici latini auctoris usu innixa (Eluc., 110).

¹⁷ Cf. PONCE (2003) 138-139 y (2004) 1296.

Es decir, para Vargas, la construcción legítima es la que se conforma de acuerdo con las normas de la gramática, mientras que la figurada se ha alejado de ella debido a algún cambio, justificado solo por alguna *ratio* o por el uso de algún autor latino. El jesuita incluye, pues, elementos de gramática racional, pero al hacerlo, aprovecha para criticar al Brocense, censurando por ejemplo el abuso sanctiano de la elipsis.

Esto es evidente, sobre todo, al final de la *Elucidata* (371-424), cuando Vargas introduce como apéndice una *Antibrocensis crisis*¹⁸, en la que juzga “los errores” de Sanctius, siendo el abuso de la elipsis el vicio más rechazado. Y así, critica (*Antib.*, 30 y 122) que el Brocense (*Min.*, 72) sobreentienda *homo* o *res* en construcciones como *Petrus est Albus* o *paupertas est laudanda*; que sobreentienda *negotium* o la preposición griega κατά en los adverbios en grado comparativo (*Min.*, 116; *Antib.*, 60); o una preposición en los ablativos (*Min.*, 156; *Antib.*, 86); *prae* o *pro* en comparativos (*Min.*, 154; *Antib.*, 86); un nombre en los verbos impersonales (*Min.*, 224; *Antib.*, 94, 96 y 116); *negotia* con los verbos *interest* o *refert* (*Min.*, 356; *Antib.*, 102, 120-122); o, por último, que sobreentienda *ex numero* en los genitivos adverbiales (*Min.*, 130; *Antib.*, 70-72), ya que, como es sabido, para el Brocense, el genitivo solo puede completar a un nombre (*Genitiuus perpetuo significat possessorem, siue actiue siue passiue capiatur, ut amor patris, uulnus Achillis, unde fit ut a uerbo regi non possit. Min.*, 128-129).

Sin embargo todas estas elipsis son criticadas en los manuales jesuitas del XVII y XVIII, que pretenden eliminar así cualquier atisbo de racionalidad en su análisis, mofándose continuamente Vargas de las conjeturas sanctianas para reconstruir la *constructio legitima*.

Para él, en una expresiva gradación de acusaciones contra el de Brozas, este defiende opiniones *absurdissima* (*Antib.*, 26), se contradice y se confunde (*Antib.*, 44, 68, 88, 110 y 114), se enreda (*Antib.*, 52), es un *infelix praeceptor* (*Antib.*, 52), sueña (*Antib.*, 76 y 82), delira (*Antib.*, 82), dice tonterías (*Antib.*, 84), alucina (*Antib.*, 88), tiene una mente perversa (*Antib.*, 90) e, incluso, termina considerándole ciego, loco y sordo (*Antib.*, 120). Y la mayor parte de esos reproches se deben al abuso de la elipsis, que si es la figura clave en la gramá-

¹⁸ Cf. la edición crítica, con introducción y notas, que hemos publicado recientemente en Cáceres, Universidad de Extremadura, 2018.

tica racional, para Vargas es una doctrina *importuna* (*Antib.*, 60), apoyada normalmente en razones inconsistentes (*infirmata ratione*, *Antib.*, 2), y que resulta una carga (*quantum eclipsium onus*, *Antib.*, 120), porque el Brocense no se apoya en sus reconstrucciones en los dos únicos argumentos que podrían justificar su uso: que la construcción sin elipsis apareciera en los *auctores* latinos, o que fuera obligatoria según la gramática y sus preceptos.

Por el contrario para él, Sanctius siempre conjetura y se inventa las elipsis (*importunus tot eclipsium excogitator*, *Antib.*, 60; *tota erat Brocensis mens in fingendis ubique eclipsibus*, 112; *eclipses superuacaneas penitus arbitrarias, contemptui uertendas existimo*, *Antib.*, 120).

De este modo, Vargas pretende derribar el eje central de la sintaxis sanctiana, ya que es la elipsis la figura que, en gran medida, permite entender los aparentes desajustes entre la *constructio iusta* y la *figurata*. MANZANO (2014) 444.

Y lo curioso es que, ciertamente, algún autor europeo seguidor del Brocense sí cayó en ese absurdo que denuncia Vargas. Esto es, por ejemplo, lo que le ocurrió a Chompré al aplicar la elipsis a construcciones francesas, hecho que llevó a Michelsen a afirmar: “Les explications elliptiques qui, chez Sanctius, sont toujours logiques, systématiques, deviennent arbitraires et ridicules dans ses successeurs”¹⁹.

¿Son exageradas las críticas de Vargas contra el abuso de la elipsis por parte de Sanctius? Evidentemente. Sí es cierto que hay recurrencias a la elipsis en la *Minerva* quizás no demasiado razonadas, sobre todo en lo referente a la elipsis de preposiciones griegas o de preposiciones en comparativos, complementos en ablativo o en locativos, pero no es cierto que el Brocense invente, delire y conjeture siempre sin apoyarse en los textos y en la razón gramatical. Un ejemplo: el de Brozas niega la categoría de impersonales a muchos verbos, por considerar que se ha elidido un nominativo *cognatum* (*pluit, curritur*), y son numerosos los ejemplos que utiliza para apoyar la norma gramatical de que toda oración consta necesariamente de nombre y verbo.

¹⁹ Citado por SÁNCHEZ E. (2002) 223 y SÁNCHEZ M. (1919) 108.

Así, para negar la categoría de los impersonales, además de basarse en Platón y Aristóteles —para los que toda oración consta de forma y materia, es decir, de nombre y verbo—, o además de apoyarse en los razonamientos gramaticales de Prisciano, que había negado ya la consideración de impersonales a muchos verbos (*Sintaxis* XVII 14 y XVIII 56), cita también Sanctius numerosos ejemplos de autores latinos. En concreto, para *contingit*: *Natura mitior illis contingit* (Ovid. *Met.* 1.403); para *pluit*: *Saxa pluunt* (Estat., *Theb.* 8. 417); para *pudet*: *Si te non pudet istud* (Mart., 4.12.1)... Por tanto, no es cierto que Sanctius no apoye sus afirmaciones en ejemplos de autores clásicos, además de en su *ratio*.

Es interesante también cómo, frente a esta acerada crítica, Vargas sin embargo utiliza mucho más en sus explicaciones (*Antib.*, 44, 48, 50, 54, 90 y 108) la figura de la enálage, tal como ya había hecho Linacro. Y es que, por una parte, esta figura no había sido muy tratada por el Brocense, con lo cual, Vargas se siente más libre para usarla y, además, ya en Linacro, la enálage siempre había tenido su base en los textos literarios, y no suponía reconstrucciones tan lógicas como la elipsis, pudiéndose considerar con más facilidad un uso retórico y literario.

Aun así, cada vez que Vargas recurre a la enálage, siempre intenta justificarse en la razón, si bien en su caso esa razón no es otra que el uso de las *auctoritates*:

Praedicta determinatio... non alia ratione apud Gramaticos conceditur, nisi quia Latini classici Authores ... usurparunt (*Antib.*, 32).

Cur, inquiero, dicimus dativum, accusativumue a uerbis regi? Non alia ratione, nisi quia classici Auctores hos casus uerbis, nulla alia orationis parte interiecta, communiter adiungunt. Atqui auctores iidem genitivum uerbis praedictis, nulla alia orationis parte interiecta, communiter etiam adiungunt, ergo genitivus a praedictis uerbis regitur (72).

Nos parece interesantísima esta última cita porque, en ella, por un lado, queda claro que, para el jesuita, la razón de sus afirmaciones es la observación de los autores latinos, y por otro, critica una de las tesis más famosas del Brocense, y es que el genitivo va siempre regido por un nombre (*Min.*, 130). Sin embargo, para Vargas, en los autores clásicos el genitivo puede ser un caso adverbial, simplemente porque ellos lo usaron así y, por lo tanto, esa es la norma que hay que enseñar para hablar latín.

Así pues, las *rationes* de Vargas no son las mismas que las del Brocense. El Brocense habla una *ratio* gramatical y lógica, entendiendo como tal la explicación racional de las construcciones que aparecen en el uso, partiendo de una estructura subyacente. Vargas en cambio habla de *rationes*, es decir, de normas obtenidas del uso de los autores latinos y que, por lo tanto, tienen más que ver con la retórica y los usos literarios que con la lógica de la gramática.

Por eso Vargas, en su crítica al Brocense, dirá que, aunque llevaba mucho tiempo oyendo hablar a la plebe de las maravillas de la *Minerua*, cuando la ha tenido en sus manos, ya casi terminando su *Elucidata*, se ha percatado de que toda esa doctrina se apoyaba en una razón nada firme (*infirma ratione*) y que, por lo tanto, ha de ser reexaminada y rechazada:

Vix mihi rationis assisterat lumen, uix primas Grammaticae perceperam uoces, cum ad aures meas, qua noticia quaeuis menti subit, Brocensis Mineruae speciem ingeminatus clamor intonuit. Ego insuetus doctrinae libris propenderam in illam, conabarque animum tot uulgi clamoribus conturbatum tanta Minerua reficere. Pluribus literarum studio annis expletis, nondum anxio mihi apparebat; donec iam paene ad Elucidatae meae Grammaticae finem accesseram, ubi fortunata quidem fors illam tamdiu exoptatam obtulit, manibusque contrastandam officiosa permisit. Oculis autem dum ipsam perlustrarem curiosus, non pauca mihi repugnantia, plura infirma ratione suffulta, considerabam idcirco tanti Authoris, qualis Franciscus Sanchez Brocensis apud uulgus dictitatur, doctrinam in Minerua sua contentam aliquandiu discutere, atque ad trutinam uocare decreui (Antib., 2).

De esa gramática racional del Brocense, Vargas toma elementos como la distinción *iusta-figurata* y el recurso a las figuras de construcción, pero como su objetivo no era explicar el funcionamiento de la lengua latina, sino enseñar usos correctos y elegantes, critica al Brocense cada vez que este se aleja de la explicación de ese uso de los autores latinos. Y de ahí que no entienda su insistencia en “inventar” (*excogitare*) y en recurrir a una *ratio* abstracta, y no a sus *aliae rationes*, que son las *auctoritates* y las *regulae* que ha impuesto el uso, que es lo que debe ser la base esencial, según él, para aprender latín.

Por eso se burla Vargas una y otra vez del uso de la lógica que hace el Brocense:

Vel Brocensis e cerebro suo Philosophicum aliquod axioma, quod doctrinae suae adaptet nouissime deprompsisset (Antib., 108).

Hic Brocensis per eos terminos 'proximum genus' et 'specialem differentiam' se magnum Logicum ostentare uoluit, ne nos id lateret; si uita modo frueretur, nullo negotio Logicam ipsius ostenderem exiguum (Antib., 14).

Magnam suam Logicam iterum ostentans (Antib., 30).

Hic est arguendi modus hominis omni Logica carentis maxime proprius, communibusque omnium sibilis consecrandus, atque liber tam decumanum errorem continens est cuique despiciendus (Antib., 102).

Curiosamente cuando, ya en 1768, Mayans quiera sustituir en España las gramáticas jesuitas, él también criticará el abuso que estos hacían de la lógica y de la filosofía: “dejando esa sublimidad para los lógicos, que, en este asunto, quieren imitar a los estoicos”²⁰.

Para Vargas, una ciencia se basa en la demostración y en los principios, de manera que la gramática no era una ciencia, ya que las reglas gramaticales se basan en la observación de los autores latinos, en su uso y en la experiencia común (*Eluc.*, 3). Para él, un gramático ha de observar y anotar, no imaginar. Un gramático ha de ser un guardián de usos y no un inventor de principios y razones, y de ahí la cita de Séneca que introduce al inicio de su obra (*Eluc.*, 2):

Grammatica ars rationi suae, ueterum auctoritati atque consuetudini, siue Authorum usui debet inniti. Praesertim cum Grammatici, ut inquit Seneca lib. 12. Epist.96. Sermonis Latini sint custodes, non Authores.

Por eso, los principios “inventados” de la *Minerua* deben ser sustituidos por unas razones “nuevas” y firmes, si bien no tendrían nada de novedosas, porque son las construcciones elegantes y el uso de los autores latinos. Pero esto es lo que Vargas consideraba necesario, esto es lo que debían aprender –no entender– sus alumnos para hablar un buen latín. Por eso dice nuestro jesuita que, aunque intentó buscar la luz de la razón sanctiana, jamás la encontró: *Sed maximopere gauderem a Brocensi soni inarticulati explicationem audiuisse, ne, quamuis ipsam quaerendo satis temporis occupassem, nullibi (ut accidit) illam mihi appareret (Antib., 62).*

Como indica Sánchez Salor (2012) 276:

Da toda la impresión de que Vargas no pretende refutar al Brocense desde el punto de vista gramatical y lingüístico. Lo que pretende es cambiar la opinión que hasta ahora ha habido sobre la historia de la Gramática. Como buen jesuita y como buen

²⁰ Idea de la gramática de la lengua latina, I, p. 23 y 27, recogido por SÁNCHEZ (2002) 219.

hombre de comienzos del XVIII, le interesa dejar claro que la doctrina gramatical del Brocense, tan ponderada en algunos círculos durante el s. XVII, ya no es válida. Aquella doctrina racional debe ser sustituida por otra doctrina gramatical.

Y de ahí que, en mi opinión, Vargas compusiera su *Elucidata* y su *Antibrocensis crisis*, en un intento desesperado por luchar contra lo nuevo.

4. Conclusión

En los inicios del XVIII, Juan de Vargas, profesor de gramática y Prefecto del Colegio Imperial de los Jesuitas en Madrid, quiso escribir una gramática que sustituyera a las que imperaban en su época, tanto las más didácticas y normativas (como las del P. Álvares y De la Cerda), que pretendían enseñar a hablar un latín elegante, como a la *Minerua* del Brocense, que pretendía entender las causas que explicaban los usos a partir de una estructura básica subyacente. Unas miraban hacia el pasado, mientras que la del Brocense empezaba a dominar el presente y el futuro.

Para conseguir su objetivo, Vargas compuso en 1711 una *Elucidata grammatica Latina ad strictam artem redacta*, es decir, una gramática que, en su opinión, ponía luz y rigor en la enseñanza de la gramática latina. Esta *Elucidata* partía de las gramáticas didácticas, con las que compartía su método y su finalidad, pero pretendía completarlas y actualizarlas, algo según él necesario, ya que esas gramáticas no eran totales y se habían vuelto demasiado complicadas.

Y en cuanto a las gramáticas racionales, que se habían impuesto a lo largo del XVII en Europa tras el éxito de Linacro y, sobre todo, del Brocense, Vargas incorpora alguno de sus postulados como el de la *constructio iusta-figurata* pero, como no los entiende bien y, sobre todo, como tiene un objetivo distinto, critica duramente esos métodos, calificados por él como nebulosos, lógicos, filosóficos, sustentados en bases poco firmes y plagados de errores.

A él no le interesan las reconstrucciones lógicas, ni explicar los porqués, sino tan solo recoger los usos de los autores latinos y, a partir de ellos, enseñar las reglas por las que se rigen el latín y sus construcciones, pues solo así se podrá enseñar un latín correcto y elegante.

Pero, para eso, considera que hacía falta iluminar la gramática latina en un periodo oscuro, sin que la mente del Brocense fuera una luz

suficientemente clara: *Sed re uera Brocensis ipse mentis lumine laesus debuit sibi lucem quaerere clariorem* (*Antib.*, 88).

Se iniciaba el siglo XVIII, el de la auténtica luz de la razón -o el de la luz de la razón auténtica-. Pero, para Vargas, la razón de Sanctius no había hecho sino cubrir de niebla el arte gramatical: *Sed cum per haec duo proxima saecula Artibus omnibus ac Scientiis maximum accesserit incrementum, ut nemo iure dubitabit, nemini mirandum erit, quod Lux Artis, quae ea tempestate apparebat satis splendida, nunc in his temporibus deficiens fortasse ac caliginosa uideatur* (*Antib.*, 132).

Y es que, según él, la razón que debía iluminar la enseñanza gramatical no podía ser filosófica, racional y teórica. Debía ser reglada, basada en los textos, memorizada y expuesta con ejemplos y definiciones rigurosas. Por eso escribe su *Elucidata*, para apagar la luz nebulosa de la razón sanctiana con la brillante luz del rigor de sus reglas. Sin embargo, frente a su deseo, los jesuitas serían expulsados de España en 1767 y, tanto en este país como en toda Europa, la luz que brillará será la de la gramática racional, representada por seguidores del Brocense que, lejos ya de reglas, rigor y memoria, buscan una enseñanza rápida, breve, lógica y racional, teórica, enciclopédica, abierta a todas las lenguas y alejada de los métodos jesuitas.

Su intento, pues, fue inútil, pero no por ello deja de merecer que lo recordemos, pues también hoy advertimos que la enseñanza de la lengua latina puede desarrollarse por métodos más o menos tradicionales, más o menos sencillos, pero que contribuyen todos ellos a que, incluso en el s. XXI, siga estudiándose la lengua de Virgilio, de Cicerón, o de Horacio.

Bibliografía

Ediciones de textos

- DE LA CERDA (2013), *El Arte Regia. Nebrija reformado por J. Luis de la Cerda*, Ed. y traduc. de GÓMEZ GÓMEZ, J. M^a, Cáceres.
- PRISCIANO (2015), *Sintaxis*, traduc. M^a L. HARTO, Madrid.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, F. (1995), *Minerva* (ed. y traduc. de SÁNCHEZ SALOR y CHAPARRO GÓMEZ), Cáceres.
- VARGAS, J. G. de (1711), *Elucidata Grammatica Latina*, Madrid.
- VARGAS, J.G. de (1711), *Antibrocensis crisis*, introd., edición crítica, traducción y notas de M^a L. HARTO, Cáceres, 2018.

Estudios

- BARTOLOMÉ, B. (1980), "Las escuelas de gramática del Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVII": *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 17 (1980) 137-157.
- BARTOLOMÉ, B. (1995), "Educación y humanidades clásicas en el Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVI", *Bulletin Hispanique* 97 (1995) 109-155.
- ESPINO, J. (2010), "Enseñanza del latín e historia de las ideas. La revolución de Port-Royal y su influencia en Francia y España durante el siglo XVIII: *Minerva* 23 (2010) 261-284.
- MANZANO, V. (2014) *La sintaxis del verbo en la gramática latina de la antigüedad al Renacimiento*, Cáceres.
- MARTÍNEZ, M^a D. (2008), "Las fuentes del *De Institutione Grammatica* del P. De la Cerda: Racionalismo sanctiano y pedagogía jesuítica en el Arte de Nebrija reformado": *Gramma-Temas 3: España y Portugal en la tradición gramática*, 199-238.
- OLMEDO, F.G. (1942), *Nebrija (1441-1552). Debelador de la barbarie. Comentador eclesiástico. Pedagogo. Poeta*, Madrid.
- PONCE, R. (2003) "La difusión de las artes gramaticales latino portuguesas en España (siglos XVI-XVII)": *Península* 0 (2003) 119-145.
- PONCE, R. (2004) "Contra el Brocense. En torno a la teoría sintáctica de Juan García de Vargas": *Nuevas aportaciones a la historiografía lingüística.*, ed. por C. CORRALES *et alii*, Madrid, 1295-1304.
- RAMAJO, A. (1991), "La huella del Brocense en el Arte del P. De la Cerda (1560-1643)": *RSEL* 21.2 (1991) 301-321.
- RODRÍGUEZ, C. (1931) "Reforma del arte de Antonio de Lebrija": *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. 228-242.
- SÁNCHEZ, E. (2002), *De las elegancias a las causas de la lengua*. Alcañiz-Madrid.
- SÁNCHEZ, E. (2012), *La gramática en Europa durante el siglo XVII*. Alcañiz-Madrid.
- SÁNCHEZ, M (1919), *La elipsis según el Brocense en relación con su sistema gramatical*. Segovia.
- VERNEY, L (1760), *Verdadero método de estudiar para ser útil a la República y a la Iglesia*. Madrid.

Resumo: Vargas compôs em 1711 uma gramática latina que pretendia impor como método de ensino nas escolas jesuítas. O seu objetivo era completar e substituir as gramáticas mais populares em Espanha no seu tempo: a *Arte Reformada* do P. de la Cerda, a *De institutione* do P. Álvares e, especialmente, a *Minerua* do Brocense, obra que começava a difundir-se com grande vigor pela península e por toda a Europa.

Palavras-chave: Gramática; jesuítas; Juan de Vargas; Brocense.

Resumen: Vargas compuso en 1711 una gramática latina, que pretendía imponer como método de enseñanza en las escuelas jesuitas. Su objetivo era completar y sustituir las gramáticas más populares en la España de su época: El *Arte Reformada* del P. de la Cerda, el *De institutione* del P. Álvares y, especialmente, la *Minerua* del Brocense, obra que empezaba a extenderse con gran vigor por la península y por toda Europa.

Palabras clave: Gramática; jesuitas; Juan de Vargas; Brocense.

Résumé : En 1711, Vargas composa une grammaire latine, qu'il prétendait imposer comme méthode d'enseignement dans les écoles jésuites. Son objectif était de compléter et de substituer les grammaires plus populaires de l'Espagne de son temps : l'*Arte Reformada*, du P. De la Cerda, *De institutione*, du P. Álvares et, plus précisément, la *Minerua*, du Brocense, une œuvre qui commençait à se répandre vigoureusement dans la péninsule et dans toute l'Europe.

Mots-clés : Grammaire ; jésuites ; Juan de Vargas ; Le Brocense.

The Very Old Folk. Roman Provincial Administration, Vascones, and Epigraphy in H. P. Lovecraft

The Very Old Folk. Administração provincial romana, Vascones e epigrafia em H. P. Lovecraft

PABLO OZCÁRIZ GIL¹ (*Universidad Rey Juan Carlos, Madrid — Spain*)

Abstract: On November 3, 1927, H. P. Lovecraft sent a letter to his friend Wandrei. He related a dream that had impressed him with its vivacity, about a threat haunting the mountains of the Vascones. Lovecraft as a *quaestor*, the provincial officials and a cohort of the Twelfth Legion were in the city of *Pompelo* to face it. The story allows an interesting analysis from multiple points of view: the choice of the names for the characters, the chosen date, the description of the celestial vault, the peculiarities of the Vascones or a real ancient inscription that could be behind the whole plot of the dream.

Keywords: Lovecraft; Vascones; Roman provincial administration; *Pompelo*; *Calagurris*; *Hispania Citerior*.

Lovecraft is one of the foremost writers of horror literature of all time. He was born in Providence, Rhode Island in 1890 and died in 1937. He was the author of tales such as *The Call of Cthulhu* that are often considered mandatory reading in his field. His literary production influenced the science fiction and literature ever since². His interest in History and Archaeology, as well as the introduction of real historical themes in his fantastic literature, has often been highlighted. Stories like *Nyarlahotep* (1920) or *The Rat in the Walls* (1923) are an example of this³.

Among his long list of publications is a somewhat unnoticed short story that allows one to test the level of knowledge that the writer had of the ancient world. This story has been ignored in most of the compilations, as it is considered a minor work. Its title, *The Very Old Folk*, apparently does not

Text received on 02/09/2018 and accepted on 12/11/2018. Article conducted under research projects ERC-2013-ADG-340828; HAR2017-85635-P (MINECO/FEDER, UE); URJC V641.

¹ pablo.ozcariz@urjc.es.

² JOSHI (2004); STRENGELL (2005) 12ff.; 103-105.

³ This topic has been specially studied in FRIGOLI (2010). In *The Rat in the Walls* there is a temple of Cibeles in a roman military camp. HADEN ([2013] 109ff.) has argued that the data in that text prove that Lovecraft read academic works in the field of Archaeology.

refer to any content related to Antiquity, nor has it been analysed by historians who have dealt with the subject of the Vascones and their significance in later literature.

The very old folk

The text contains 2537 words and was written on November 3, 1927⁴. The most common version was addressed to Donald Wandrei, identified under the nickname of *Melmoth*⁵. Wandrei, in a previous letter, told Lovecraft that he was delving into the past of *Elagabalus*⁶, whom Lovecraft calls “cursed little Syrian rat”⁷. Lovecraft replied, explaining that a recent reading of the *Aeneid*, along with “the spectral thoughts incident to All Hallow’s Eve with its Witch-Sabbaths on the hills” produced on him a terrifying dream for its “clearness” and “vividness”⁸. Although he had had dreams related to the Roman world in his youth, they had not been repeated and this one impressed him “with extraordinary force”⁹.

The dream narrative begins in a “flaming sunset or late afternoon in the tiny provincial town of Pompelo, at the foot of the Pyrenees in Hispania Citerior”. According to Lovecraft, the date of the episode must have been during the late Republic, on October 31. The city’s inhabitants were varied, from Romans who wore togas to Romanised natives, “hybrids of the two strains”, soldiers, and members of the tribe of the Vascones. Lovecraft writes in the first person, he feels the dream as if it was a memory of a past life, under the personality of *L. Caelius Rufus*, a *quaestor* destined to the city of

⁴ The text was published for the first time in 1940 in *Scienti-Snaps*, III, 3, republished and corrected in JOSHI et al. (1994) n. 8. All quotations from the story will be taken from JOSHI (1995) 46-51.

⁵ The same story was sent with some variations in other letters to Frank Belknap Long and Bernard Austin Dwyer, but in this paper I will focus only on the text sent to Wandrei, the one that appears in the published abridgments.

⁶ In the tale he is not named that, but as *Varius Auitus Bassianus*, the private name of the Emperor.

⁷ JOSHI (1995) 46.

⁸ BULKELEY ([2016] 52-53) emphasises that this dream was one of the five more impressives in the life of Lovecraft, of the large number of them that he described in his letters.

⁹ JOSHI (1995) 46.

Calagurris. There he coincided with *Sextus Asellius*, the military tribune of the Twelfth Legion and *Balbutius*, the legate of the whole region. At that moment the three were in *Pompelo* along with the governor *P. Escribonius Libo*, who had arrived a few days earlier. The reason for their presence there was that the surrounding mountains were inhabited by a savage race who at that time of the year celebrated hideous rituals that caused dread among the villagers. They “were the very old folk who dwelt higher up in the hills and spoke a choppy language which the Vascones could not understand”¹⁰. These dark mountain dwellers were tinged with mystery and cruelty. Every spring and autumn they celebrated their rites with howls and bonfires. Days before that, some people disappeared and never were found again, victims in their covens. That year, the city had requested the presence of a Roman cohort because a few months earlier, three of these members of the very old folk had died in a brawl in the market of *Pompelo*. The two who survived went back silently to the mountains, and that year there had been no disappearances. Many nights a drumbeat was heard far away that made the people of *Pompelo* think that this break in the routine signalled some kind of revenge against them. The *aedile Tib. Annaeus Stilpo* had sent to *Calagurris* an emissary requesting a cohort to protect them. *Balbutius* refused, but *Rufus* (Lovecraft himself) sent a letter to governor *Escribonius*, who ordered *Balbutius* to go with a cohort, with *Asellius* in command. The crossing of letters had generated such interest in the governor that he decided to go in person. He ordered *Rufus* to do the same. *Balbutius* also came, to insist on his opinion that they should not be there.

Once all were assembled, the arguments of each were restated, but there was no change in the decision of *Escribonius* to act. At that moment a strange beat of drums was heard again. The cohort formed to the east of the city circus, and they began to march northward. *Rufus* was stationed “with the cohort in the provisional capacity of a *centurio primipilus*” and a young local named *Vercellius*, “son of pure Roman parents”, agreed to guide them¹¹. Once they reached the hillside and entered the forest, the ascent of the 300

¹⁰ JOSHI (1995) 47.

¹¹ JOSHI (1995) 50.

men who made up the cohort became very complicated. Suddenly the horses in the rear cried, “they had screamed, not neighed, but screamed...”¹² and several bonfires began to appear on nearby peaks. *Vercellius*, the guide, stole a sword from a *subcenturio* and used it to commit suicide. They began to be attacked by shadows, while the torches of the Romans were blown out by a wind like a beating of great wings. Chaos took over the legionaries. The drums increased their intensity and the fires silhouetted “mad, leaping, and colossal forms of such nameless beasts as had never a Phrygian priest or Campanian grandam whispered of in the wildest of furtive tales”¹³. While the killing was taking place, the governor stated resignedly, “*Malitia uetus - malitia uetus est... uenit...tandem uenit...*”¹⁴. And at that moment Lovecraft woke up. He attributed the dream to subconscious long and forgotten memory. He ends by stating that there is no record of the cohort, but it saved the city, “for encyclopædias tell of the survival of Pompelo to this day, under the modern Spanish name of Pompelona...”¹⁵. The closing formula is “Yrs for Gothick Supremacy” and is signed with the pseudonym of *C · Iulius · Verus · Maximinus*¹⁶.

Historical erudition and errors of classical culture

The first impulse of the neophyte reader of Lovecraft is to interpret these dreams as a mere literary resource of the author, an artificial way of introducing us into a oneiric environment, blurring the boundary between the real and the invented. Modern studies on psychology, on the other hand, go in another direction. On the basis of the modern research on psychology and dreams, Bulkeley explains how the previous investigations “substantiate the idea that Lovecraft was accurately describing dream phenomena with an actual basis in human psychology, although he clearly occupied the more extreme end of the spectrum”¹⁷. Bulkeley, on Lovecraft, states that

¹² JOSHI (1995) 50.

¹³ JOSHI (1995) 51.

¹⁴ JOSHI (1995) 51.

¹⁵ JOSHI (1995) 51.

¹⁶ About racism in Lovecraft, see LÉVY (1988) 26-30; TYSON (2010) 14-15.

¹⁷ BULKELEY (2016) 55.

“Neuroscience has indicated that the sleeping brain has powerful capacities to stimulate visual imagination, conceptual creativity, primal emotions, and early life memories, all of which we find in abundance in Lovecraft’s dreams (...), I propose that Lovecraft can best be understood as an unusually gifted big dreamer who specialized in the exploring the elemental axis of prototypical dreaming”¹⁸. We must accept, therefore, that the dream found in this narrative must be understood not as a literary text but as a real dream that the author had, in which elements of his own fantasy are mixed with real knowledge based on his scholarly readings of the classical world, selected and recovered by his subconscious, all of which was linked to a memory capacity far above normal¹⁹.

In the initial words that Lovecraft dedicates to his friend, he seeks to convey an image of erudition that is not accessible to the average reader. In this way, instead of using usual terms, decides to apply more complicated ones. Probably because it was a private letter addressed exclusively to Wandrei. In this way, he mentions *Varius Auitus Bassianus*, the name of Emperor *Elagabalus* before taking the throne. The same happens when using the name of *P. Maro* instead of *Virgilius* the famous poet, or the one of *C. Iulius Verus Maximinus*, instead of *Maximinus Thrax*.

Something similar happens with the date of the letter and the dream: the heading indicates that it is Thursday 3 November, 1927. Lovecraft says that the dream happened “last Monday night”, which should have been 31 October. Later, in the introduction of the narrative explains, in the Roman way, that “the day was the first before the Kalends of November”. Since the *kalendae* were the first day of the month, the dream also occurred on a 31 October in the past. In this way, the true elements of the dream are reinforced.

As we have seen, Lovecraft had notions about the administrative system of the Roman provinces, before and after the reform of Augustus. Shortly after the end of the Sertorian war, the governors were senators with the title of *propraetor* or *proconsul*²⁰. Both are present in the text: the governor

¹⁸ BULKELEY (2016) 55-56.

¹⁹ TYSON (2010) 11.

²⁰ SALINAS DE FRÍAS (1995) 103; There are some exceptions such as the designation of *Cneus Calpurnius Piso* as *quaestor propraetore*.

is appointed as *proconsul*, but later the “next *propraetor*” is mentioned, apparently in contradiction²¹. In any case, after the conference of Lucca (56 BC) most of the governors of *Hispania* will govern, not as *proconsuls* or *propraetores*, but as *legati cum imperio*, depending on the general who received the province²². But it is not strange that they were called *proconsul* if that was their rank, and even in the *fasti triumphales* of this time, they are cited as *pro cos. ex Hispania* (CIL I pp. 178-179). If we force the interpretation of Lovecraft, we might think that *Scribonius* was governor with the rank of *proconsul* and his successor, whose identity would already be known by *Scribonius*, would be that of *propraetor*.

It is precisely in that fragment that we find another piece of information: *Scribonius* ordered *Balbutius* to send the fifth cohort, “bringing such prisoners as he might take to Tarraco for the next *propraetor*'s court”. Here, consciously or unconsciously (or, perhaps, according to the subconscious), the writer succeeds again. The chronological element is not random, since the new governors left Rome to their destination in autumn²³, so the moment of entry of the new governor in the province could be perfectly in the dates in which *Escríbonius* was in *Pompelo*. The new governor would be in charge of judging the prisoners, while *Escríbonius* would become a *priuatus* that should return to Rome.

Lovecraft describes the governor and the group of people who accompanied him in the following way: “So here we all were in the mystic sunset of the autumn hills – old *Scribonius Libo* in his toga praetexta, the golden light glancing on his shiny bald head and wrinkled hawk face, *Balbutius* with his gleaming helmet and breastplate, blue-shaven lips compressed in conscientiously dogged opposition, young *Asellius* with his polished greaves and superior sneer, and the curious throng of townsfolk, legionaries, tribesmen, peasants, lictors, slaves, and attendants. I myself seemed to wear a common toga, and to have no especially distinguishing

²¹ At the end of the republican period there are governors whom the sources denominate indistinctly *propraetor* or *proconsul*, see DÍAZ FERNÁNDEZ (2015) 73.

²² SALINAS DE FRÍAS (1995) 106ff.

²³ GIOVANNINI (1983) 83-90.

characteristic”²⁴. Here we can also specify some things. The governor dresses with the *toga praetexta*. It was not, therefore, an informal occasion, but he was acting officially, as a high magistrate. If the story had been after the reform of Augustus, his official dress would be the “military uniform, and a sword, with which they (were) permitted to execute even soldiers”²⁵.

Lovecraft states that *Libo* was a senatorial proconsul, rather than a “praetorian legate of Augustus”. This statement is not entirely correct since the province in the time of Augustus was not ruled by a praetorian legate, but by a senator of the highest rank, a former consul, with the title of *legatus Augusti propraetore*²⁶. The profile of the governor under Augustus was even greater than the one he had at the end of the republican period. An example of this is that at the end of Augustus' life, the four *capaces imperii* mentioned by Tacitus had only one common position in their *cursus honorum*, that of the governor of the province *Hispania citerior*²⁷. As for the rest of the staff, Lovecraft does not deviate much from the short list of officials that appears in any handbook of the republican provincial administration²⁸: a *quaestor* (a finance officer, elected by the Senate) and one of the legates. The legates were positions privately elected by the governor and replaced him in those civil or military functions that he ordered. In the story, the post of *Balbutius* is limited to being in charge of a legion. Caesar, in his fight against *Ariouistus*, placed his *legati* and his *quaestor* in charge of his legions²⁹. Similarly, Cicero sent his brother *Quintus* in charge of the winter barracks as he was his legate³⁰.

Lovecraft also places on the scene *Sextus Asellius* as a *tribunus militum* on the head of a cohort. Lovecraft's alter ego was a *quaestor*, and therefore a senator. It is striking that at the time of the incursion of the cohort, he was named centurion *primus pilus*. This used to be the centurion of the first

²⁴ JOSHI (1995) 48.

²⁵ Dio Cass. 53, 13, 6 (all translations into English from the classics sources are taken from the Loeb Classical Library except when mentioned).

²⁶ OZCÁRIZ GIL (2013) 113ff.

²⁷ Tac. *Ann.* 1, 12-13; OZCÁRIZ GIL (2016) 101-136.

²⁸ RICHARDSON (1976) 28-31; SALINAS DE FRÍAS (1995) 153.

²⁹ Caes. *Gal.* 1.52.

³⁰ Cic., *Ad Att.* 114 (5, 21). On this topic, see RICHARDSON (1976) 30.

centuria from the first cohort and was the maximum rank to which a soldier could aspire. The position of *subcenturio* that *D. Vibulanus* holds is also unusual. The only case we have found in classical sources appears in Livy³¹. The *cohors amicorum* or the *comites* (friends who acted as advisors to the governor) could be implicitly found in the text.

Furthermore, there are details that try to give an erudite touch on the ancient world and that should be mentioned. One of the most obvious is the use of the Laocoon as an example of anguish and despair: “all the cohort was struggling and screaming in the dark, as if acting out the fate of Laocoön and his sons”, but also the last words of the governor in Latin: “*Malitia uetus-malitia uetus est... uenit...tandem uenit...*”. We have not found such a quotation in any Latin sources, but it is remarkable that the words *tandem uenit* seem to appear together only on four occasions³², two of which interest us. One of them relates to the situation of terror caused in North Africa in 205 BC when it was rumored that Scipio was disembarking to attack Carthage³³. The second is even more suggestive: in a dialogue of the Troades of Seneca³⁴, when the city of Troy fell and its women were crying and groaning in pain, in a conversation about despair, the desire to die and not being able to achieve it, and the fear of death, Andromache says that there is still a greater evil to come. At night, when “the seven stars had turned their shining car³⁵; at last long unfamiliar calm came (*tandem venit*) to my troubled heart, and a brief slumber (*somnus*) stole o’er my weary cheeks — if, indeed, the stupor of a mind all dazed be slumber - when suddenly (...)”. The following verses describe a dream in which a spectral Hector warns her about the danger his son was in. In his description, Seneca uses words like “war”, “torches”, “slaughter”, “flaming”, “weeping”, “disorder”, “shadows”, “ancient blood”. The similarities with Lovecraft’s text are obvious.

³¹ Liv. 8, 8, 18.

³² According to the PHI Latin Texts database (<http://latin.packhum.org/search?q=tandem+venit>)

³³ Liv. 29, 4, 3, 1.

³⁴ Sen., *Tro.* 440.

³⁵ About the description of the celestial vault in the text of Lovecraft, see below.

In the text, we can see that Lovecraft was familiar with the bronze legal epigraphy. Within *Rufus's* argument to conclude with sabbaths, the following fragment is found: "(...) dooms which ought not to exist within the territories of the Roman People; and to permit orgies of the kind known to prevail at Sabbaths would be but little in consonance with the customs of those whose forefathers, *A. Postumius* being consul, had executed so many Roman citizens for the practice of the *Bacchanalia*—a matter kept ever in memory by the *Senatus Consultum de Bacchanalibus*, graven upon bronze and set open to every eye"³⁶. The inscription mentioned actually exists with the reference CIL I² 581 and was found in Tirolo, Italy, in 1648. As Lovecraft points out, it contains the prohibition of the public or private celebration of the *bacchanalia* to the federated cities from the year 186 BC, requiring capital punishment for those who organised them. It includes an exception: if a community believed the celebration was necessary, they could go to Rome and explain their case in front of the urban *praetor* and, with the assistance of no less than one hundred senators, receive a ruling. And, as Lovecraft remarks, it was prescribed that the *Senatus Consultum* should be engraved in bronze and placed in a public place so that everybody could read it (*ubi facillime nosci possit*). Lovecraft's text, therefore, is well selected, however, he makes a mistake. For some reason he only mentions *Postumius*, the second of the two consuls of that year, and not the first, *Quintus Marcius*. In addition, his *praenomen* was not *A(ulus)*, as Lovecraft writes, but *S(purius)*. In the original inscription, there is no doubt about this interpretation. Perhaps Lovecraft was confused about *A(ulus) Postumius*, to which there are notable examples³⁷.

Another noteworthy aspect is the description of the sky³⁸: "(...) and as the torches faded I watched what I thought were fantastic shadows outlined in the sky by the spectral luminosity of the *Via Lactea* as it flowed through

³⁶ JOSHI (1995) 49.

³⁷ Liv., 2, 19-20; Sal., *Jug.*, 36-38. The same *praenomen* and *nomen* carried the consuls of the years 464, 242, 180, 151 and 99 BC, and one of the *tribuni militum consulari potestate* of the year 397 BC.

³⁸ I would like to thank D. Javier Armentia, astrophysicist and director of the Planetarium of Pamplona for his help in interpreting this passage.

Perseus, Cassiopeia, Cepheus, and Cygnus. Then suddenly all the stars were blotted from the sky—even bright Deneb and Vega ahead, and the lone Altair and Fomalhaut behind us”³⁹. Lovecraft’s fondness for astronomy is well known⁴⁰. And it is not surprising that here again, Lovecraft shows erudition. The sky described in this paragraph corresponds to the dusk of 31 October. In 2000 years there is not a significant variation of the arrangement of the celestial vault, therefore that would be the sky *Rufus* would have had above his head at that time. What does vary significantly is geographical latitude. Here we could discuss whether the sky described is that of *Pompelo* or Providence, where the author made most of his astronomical observations. But the latitudes of Pamplona (42.81 N) and Providence (41.82 N) are very similar and, although separated by 5,564 km, the stars would appear the same at both locations. Therefore, one may doubt whether he considered the latitude of Pamplona in his description of the sky. Most likely, and since it coincided with the place he knew best, he could easily write this fragment without considering the issue.

In the same fragment, Lovecraft includes a key piece of information to show his knowledge of astronomy: the reference to the star Fomalhaut. According to the perpetual solar calendar, on 31 October, 45 BC the sun set at 6:02 pm. According to the story, when leaving *Pompelo* it was already the sunset and it is indicated that it took them an hour to reach the hillside. The ambush happened after half an hour of ascent, so it would not be unreasonable to think that the incident would have occurred between 7 and 8 pm. At that latitude, at 7:30 the star Fomalhaut is in the sky only between 24 September and 22 of January.

The selection of the names for the main characters of the story is also interesting. Lovecraft chooses names based on real ones taken from ancient literature and epigraphy, but inserting a different element to make them unique and without parallels. *Tib. Annaeus Stilpo*: the *nomen* has probably been chosen as a reference to the Hispanic origin of the Seneca family from

³⁹ JOSHI (1995) 51. The names of the four stars mentioned (Deneb, Vega, Altair and Fomalhaut) are of Arab origin, and could not be cited in that way in Roman times.

⁴⁰ LÉVY (1998) 19; WILLIAMS (2011) 33-36. Some of Lovecraft’s publications on the subject were included in volume: JOSHI (2005).

Corduba, referred to above. And the *cognomen Stilpus* is probably a reference to the same name philosopher mentioned in some of Seneca's letters⁴¹. *Sex. Asellius*: there are numerous examples of *Asellii* in the Empire, but we have found no case with the *praenomen S(extus)*. *Cn. Balbutius*: There is only one example in Cicero⁴². *L. Caelius Rufus*: Probably refers to a famous *Caelius Rufus* (not Lucius, but Marcus), a friend of Crassus and Cicero⁴³. Again, no brother or relative with the *praenomen L(ucius)* is known. *M. Heluius Cinna*: Lovecraft probably has in mind the name of the poet of the first century BC, *C. Heluius Cinna*, and again changes the *praenomen* to make him different. *P. Scribonius Libo*: In the politics of Rome, the name *Scribonius Libo* was common thanks to a senatorial dynasty that occupied numerous positions between the third and the first century BC⁴⁴. All of them used the *praenomen L(ucius)*, and not *P(ublius)*. *D. Vibulanus*: The Vibulani of the *gens Fabia* were patricians and several of them reached the consulate during the fifth century BC. Again, none of them used the *praenomen D(ecimus)*.

It seems clear that Lovecraft had a systematic method for choosing names for roman historical characters. In some cases he uses real names taken from the sources, choosing a different *praenomen* (*Scribonius Libo*, *Heluius Cinna*, *Caelius Rufus*, *Asellius* or *Vibulanus*). He does this even in the only case in which he quotes a real historical personage, the consul *Postumius*. We can also see that, for the names of senators, he was inspired by some of the late republican times such as *Heluius Cinna* or *Caelius Rufus*. He himself states in another letter to Maurice W. Moe in 1930 that “the modern age is none of my goddam business — I am an old man lingering amongst the good old 1900's and the eighteenth century and the Ciceronian aera at Rome”⁴⁵.

The Vascones in Lovecraft's Story

Choosing the Vascones as the context of a dream related to a mystery and old occult traditions is quite appropriate. Since the sixteenth century, the

⁴¹ Sen., *Ep.*, 1, 9; 9, 18.

⁴² Cic., *Clu.*, 166.

⁴³ Plin., *N.H.*, 7, 165; Dio Cass., 42, 25; See Cic., *Pro Cael.*

⁴⁴ Ad. ex. Ap., *Hist.*, 59; Livy, *Per.*, 49.

⁴⁵ LOVECRAFT (1971) 104.

survival of the Basque language in the central and northern half of present-day Navarre, Euskadi and the French provinces of Labourd, Basse-Navarre and La Soule, along with cultural traditions of this area, has attracted the attention of writers and scholars⁴⁶. In this way, a mythology was created presenting the Basques as an indomitable tribe, which had resisted the Roman conquest, since theirs was the only surviving pre-Roman language in Spain⁴⁷. Navarro Villoslada, a Romantic novelist from the nineteenth century in the style of Sir Walter Scott, described it as follows: “Imperial provinces, educated nations, all known peoples bowed and gave in their necks to the whip, rather than to the yoke of the conqueror. The Basques only remained standing and dared to look ahead, and threw the glove at its face, raising a banner of holy freedom on the crest of the Pyrenees. And they knew how to keep it standing up there (...)”⁴⁸. The non-Indo-European character of the Basques brought about theories that were widespread like that they were direct descendants of Tubal, fifth son of Japheth, son of Noah⁴⁹, or that Basque was the language spoken on earth before the Tower of Babel⁵⁰, or a more recent one that many Basque myths date back to the Palaeolithic⁵¹. Much of the popular culture since the end of the nineteenth century has ascribed this mysterious and archaic character to the Basques⁵². But Roman literary sources and academic studies go the other way. We do not find in the classical authors any mention of this supposed resistance, nor does archaeology transmit anything other than full integration into Roman culture. Modern academic studies show the Vascones tribe as an ethnic group that mainly inhabited the territory of the present Navarre, a narrow strip of Guipúzcoa between Irún and the Bidasoa, the western zone of Aragón and part of

⁴⁶ Among the foreigners stands out the work of HUMBOLDT (1821).

⁴⁷ ANDREU (2008) 41-54.

⁴⁸ NAVARRO VILLOSLADA (1947) 914-915.

⁴⁹ MORET (1766) 10.

⁵⁰ CARO BAROJA (1972); JUARISTI (1992).

⁵¹ Barandiarán, great researcher on Basque mythology, considered that the chthonic elements on it had a palaeolithic origin, while the celestial elements would go back to the Neolithic. See ALMAGRO-GORBEA (2013) 419.

⁵² WULFF (2000) 183-211.

La Rioja⁵³. Its main city was Pamplona, the present capital of Navarre. The presence of the Vascones in the classical sources is not scarce, but not as clear as would be desirable⁵⁴.

From this approach to the Vascones, it is interesting to analyse the image that Lovecraft transmits of them. At all times, it seems that there is a duality between the so-called “ancient race” and the Vascones. In some passages they seem to be two totally different groups:

The cause of the conference was a horror that brooded on the hills. All the townsfolk were frightened, and had begged the presence of a cohort from Calagurris. (...) the wild people in the mountains were preparing for the frightful ceremonies which only rumour told of in the towns. They were the very old folk who dwelt higher up in the hills and spoke a choppy language which the Vascones could not understand. One seldom saw them (...) every spring and autumn they held the infamous rites on the peaks, their howlings and altar-fires throwing terror into the villages⁵⁵.

The data that reinforces this possibility is that the vascones could not understand their language. Lovecraft thus establishes a duality between the inhabitants of the mountains and those of the “old folk”. However, in other passages, this difference is blurred and it seems that it is not a question of two different “folks”, but a question of gradation, from greater to lesser civilisation or, using the same terminology as Lovecraft, from more to less “old”:

(...) there were whispers that the native shepherds and farmers were not ill-disposed toward the very old folk—that more than one thatched hut was vacant before midnight on the two hideous Sabbaths⁵⁶.

That is, they also participated in these rites. If both groups had been radically different, *Balbutius* and *Asellius* would not be so frightened about a rebellion of the Vascones after quelling the rites of the mountain-dwellers, since the military action was supposed to defend them. As they argued, “we could better afford to antagonise the minority of colonists and civilised natives by inaction, than to antagonise a probable majority of tribesmen and

⁵³ In addition to the classic work of PERÉX AGORRETA (1986), in the last few years the subject has had a great development thanks to the congresses organised by Dr. ANDREU (2006), (2009) and (2013).

⁵⁴ BLÁZQUEZ (2007-2008) 103-150.

⁵⁵ JOSHI (1995) 47.

⁵⁶ JOSHI (1995) 47.

cottagers by stamping out the dread rites". To which *Rufus* responds "that the barbarous Vascones were at best turbulent and uncertain, so that skirmishes with them were inevitable sooner or later whichever course we might take (...). Only participants need be apprehended, and the sparing of a great number of mere spectators would considerably lessen the resentment which any of the sympathising country folk might feel (...)".

This mountain/city duality that Lovecraft presents is also found in the historiography of the Vascones, although it emerged decades after the writer's letter. The bibliography of the late nineteenth and early twentieth centuries presents the Vascones without too many nuances. It is at the beginning of the 1970s when the terminology is fixed⁵⁷, and the territory of the Vascones is presented divided into two regions. On the one hand, the *ager uasconum*⁵⁸, the southern area, rich in agriculture and with most of the cities. On the other hand, the *saltus uasconum*, the mountainous area that would correspond to the previous description of the mountain-dwellers according to Strabo⁵⁹. Recently this division between *saltus* and *ager* has been discarded by historiography⁶⁰. Undoubtedly, an ethnic group that covered a territory from the Pyrenean mountains to the Ebro Valley, passing through the foothills of the Pyrenees, must have undergone a gradation in the process of Roman acculturation, but this division is not found as such in the ancient sources.

On the language of the Vascones, the Basques have a reputation as archaic in all the literature. So it is strange to find another language older than the Basque in the story. But even today for urban Basque-speakers, the Basque spoken in the rural and mountain areas could be defined as "choppy language which the Vascones (from the cities) could not understand"⁶¹. The endogamy and geography of the Basque territory throughout the centuries have produced a great fragmentation of dialects, which has been especially

⁵⁷ CARO BAROJA (1971) 27-49.

⁵⁸ Liv., 91.

⁵⁹ Plin., *N.H.*, 4, 20; Aus., *Ep.*, 29, 50-52; Paul., *Ep.*, 10, 203.

⁶⁰ ANDREU and PERÉX AGORRETA (2009) 154; 163-164; SANTOS YANGUAS (2008) 165-171; URTEAGA (2008) 171-184.

⁶¹ JOSHI (1995) 47.

intense in the mountainous zone⁶². As Joanes Leizarraga said in the sixteenth century, everyone knows in the land of the Basques how different and diverse is the way of talking from one house to another⁶³. Today, it is not easy to identify the ancient Vascones with the Basque language, since the names and toponyms of their territory in roman times reflect a great mixture of Indo-European, Iberian, Celtiberian and Proto-Basque elements⁶⁴.

We must mention that Lovecraft's story contains several similarities with another famous local story, the Battle of Roncesvalles. Both took place in the same geographical context: the mountain forests of Navarre, with the same attackers (a mass of Vascones) and with a civilised army as the victim, sure of its forces when entering such a place. In one of his letters to Vincent Starrett, Lovecraft confesses that he has an old edition (the ninth) of the *Encyclopaedia Britannica*, in which he finds answers to his doubts. In this same edition⁶⁵, under the title "ROLAND, Legend of" states the following:

The main incident of this legend is founded upon an undoubted historical event, -the Spanish expedition of Charlemagne (778). The Frankish king, having crossed the Pyrenees and captures Pamplona, was beaten back from the walls of Saragossa. On his return the "Gascons" (Basques) surprised his rearguard, and, according to the testimony of Eginhard, cut it off to a man. (Vit. Car., c.i.)- In which battle were slain Eggihard, provost of the royal table... and Hruodlandus, prefect of the Britannie march. (...) From this work (the Vita Hludowici) we gather that at the time of its composition (c. 840) the Roncesvalles disaster was already the subject of popular tradition(...).

The scene of the ambush as a revenge for the destruction of Pamplona, the massacre and the death of the hero Roland, drawing his last breath as he blew the horn to warn Charlemagne in the Roncesvalles mountains, was part of the European medieval collective memory. The parallel with the death of governor *Scribonius* may be casual, but it is very striking and looks like a reinterpretation of the myth. Any connoisseur of the numerous medieval stories about Roland would link the Vascones with the image of ambush and massacre in a mountainous and wooded area.

⁶² MICHELENA (1981) 291-313.

⁶³ LEIÇARRAGA (1571) introd.

⁶⁴ GORROCHATEGUI (2006) 110-134; WULFF (2009) 47.

⁶⁵ ARCHER (1886) 626.

To conclude, it is necessary to mention that the north of Navarre has for centuries been associated with a famous episode of Sabbaths or “akelarres” that a lover of stories related to witches as Lovecraft was, would certainly have heard about. The most famous trial in the history of the Spanish Inquisition occurred in the town of Zugarramurdi, in northern Navarre⁶⁶. If Lovecraft read anything related to the Spanish Inquisition, he must have known the trial of the witches of Zugarramurdi.

Pompelo and Calagurris: Two cities and a common inscription

As we have seen, the cities of *Calagurris* and *Pompelo* have a primary role in the story. The first, now known as Calahorra, was part of Celtiberians’ territory at least until the Sertorian Wars. It was famous for its final resistance in this war, in which there were terrible scenes of cannibalism that made an impression on literary sources⁶⁷. Later, *Calagurris* is located by Strabo, Juvenal and Ptolemy among the Vascones⁶⁸.

Pompelo, on the other hand, is known today as Pamplona and is the capital of the Chartered Community of Navarre. The city was established probably by *Pompeius Magnus* at the end of the Sertorian wars⁶⁹. According to Pliny, it was a *civitas stipendiaria*, that is, forced to pay taxes, within the *conventus Caesaraugustanus*⁷⁰.

It is necessary to state that this relationship between *Calagurris* and *Pompelo* does not have too much geographical logic. Although there was not much distance between them, the routes of communication known through the *itineraria* and the milestones did not directly connect these two cities. Both were well connected with *Caesaraugusta* and *Asturica Augusta*. But to go from *Calagurris* to *Pompelo*, it would be necessary to make a considerable detour via *Gracurris* (Alfaro, La Rioja), and follow from there the Arga river to the main city of the Vascones (c. 114km)⁷¹. Why not situate the Twelfth Legion

⁶⁶ KAMEN (2011) 263; LISÓN (1992) 89-90; CARO BAROJA (2003) 234-235.

⁶⁷ Juv., *Sat.* 15, 93-96; Flor., 3, 22.; Oros., 5, 23, 14; Sall., *Hist.*, 3, 86-87; Val. Max., 7, 6, 3.

⁶⁸ Str., 3, 4, 10; Ptol., 2, 6, 66.

⁶⁹ PINA POLO (2009).

⁷⁰ Plin., *N.H.*, 3, 3, 24.

⁷¹ PERÉX AGORRETA (1986) 194; 241.

and *Rufus* in *Gracurris* or, more reasonably, in *Salduie*, the seat of the future *Caesaraugusta*?

I believe we can propose an interpretation for this question. In Lovecraft's narrative, *Calagurris* is set up as the administrative headquarters of the region (where the legion and the manager of the finances of the province were located), whereas *Pompelo* is the city where most of the plot happens. This precise scheme is only found in another very different ancient document: in the inscription CIL II 2959.

The inscription, written in bronze, informs that in AD 119, the *Ilviri* from *Pompelo* had a problem that they could not solve by themselves. Apparently they wanted to ensure that they had legal support from the provincial Roman authorities in a trial *aduersus contumaces*. The *legatus iuridicus* of the province, *Claudius Quartinus*, being in *Calagurris*, sent a letter back confirming their capacity to act, and the responsibility of those who had not received the *cautiones*. This letter, dated October 7, was copied on bronze and should have been hanging in the walls of the forum of the city of *Pompelo*. It was discovered in 1582⁷² and lost in a later time, but has been widely studied since then in the bibliography of Roman law, especially in those works dedicated to the legal epigraphy on bronze⁷³.

There are several coincidences between Lovecraft's dream and the inscription: 1. *Calagurris* and *Pompelo* are two of the 179 *oppida* mentioned by Plinius in the province⁷⁴ and the inscription of *Quartinus* is the only one that points a link between both cities. 2. The format, in both cases, is epistolary. 3. The Roman administrative headquarters are located in *Calagurris*. No other data, except the inscription of *Quartinus*, suggests that the affairs of *Pompelo* were controlled from that city. 4. The plot is set in *Pompelo*, and the intervention of Rome takes place at the request of the highest ranking officer of the city: an *aedile* in one case, and the *Ilviri* in the other. 5. In both cases we find legal texts written in bronze of fundamental importance in the history of

⁷² SANDOVAL (1614) fol. 3; MORET (1684) ap. 1.29.

⁷³ D'ORS (1953) 353ff., n. 13; DÍAZ ARIÑO and GUZMÁN ALMAGRO (2009) 231-241.

⁷⁴ Plin., *N.H.* 3, 18.

Roman law: the *Senatus Consultum de Bacchanalibus* in Lovecraft's dream, and the *tabula* of *Quartinus* about the trial against the *contumaces*.

Lovecraft could have consulted works such as James C. Egbert's *Introduction to the Study of Latin Inscriptions*, published in New York, Cincinnati, and Chicago in 1896 (p. 359-360), which was widely read. Here and in many other books of legal epigraphy, both inscriptions are mentioned a few lines apart. We cannot assume with absolute certainty that the reading of the letter in the bronze would be in the subconscious of Lovecraft when generating the dream, but the idea is very likely and suggestive.

Lovecraft could not know that decades later U. Espinosa would relate this inscription of *Quartinus* with two other of *iuridici* that were *patroni* of *Calagurris*⁷⁵. The connection of three *iuridici* with a city not being a capital of a *conventus* is unique in the province. Espinosa wondered if, behind this link, an administrative seat of the *legatus iuridicus Hispaniae citerioris* could be hidden in the late first and early second century AD⁷⁶. The strongest evidence for this is the letter of *Quartinus* to the *Pompelonenses*. Although not his intention, here also Lovecraft was ahead of his time.

Conclusion

The relationship between the city of Pamplona and the American literature of the first half of the twentieth century is closely linked to the figure of Ernest Hemingway. The publication of his first novel, *The Sun Also Rises* (1926, a year before Lovecraft's letter) made the city and its "fiesta" of San Fermín famous worldwide. Nowadays thousands of foreign visitors travel each year to the city to follow the trail of this Nobel Prize winner. The story *The Very Old Folk* also places Lovecraft in the imaginary of the city. Curiously, both authors are considered the two extremes of the same generation, for their radically opposed styles. As Robert Bloch stated, "It is difficult to believe that Howard Phillips Lovecraft was a literary contemporary of Ernest Hemingway"⁷⁷ Pamplona does not have the same

⁷⁵ CIL V 6987; CIL XII 3167.

⁷⁶ ESPINOSA (1984) 305-325.

⁷⁷ BLOCH (1980) 158-160.

weight in their respective works. But we know that the city had great influence on both of them in a remarkable way.

To an ordinary person, a Roman dream would be nothing more than an anecdote. For Lovecraft's complex mind it meant the opportunity to construct an intricate story which, in the hands of an ancient historian, becomes a treasure to be analysed. The final result is a mosaic of diverse, exciting subjects, masterfully interlaced. We have mentioned the following: 1. The selection of the Vascones, with their aura of being an archaic and mysterious people. 2. The choice of its main city, *Pompelo*, located at the same latitude as Providence, his hometown. 3. The use of a significant date (31 October), with its correct description of the stars and in the correct period for the substitution of the governor in the province. 4. The putting of two words in the mouth of the governor at death (...*tandem uenit*) that may be related to a passage of a tragedy of Seneca where another dream is told and dramatic deaths are used very similar to those in Lovecraft. 5. The reasonable use of Roman names according to their status, changing the *praenomen* in order not to coincide with real historical characters. 6. The division of the society of the Vascones in two: the inhabitants of the mountains and those of the plain, in line with the later historiography of the 1970s. 7. The existence of a clear parallel to the ambush, in the Battle of Roncesvalles, in which the rearguard of Charlemagne was massacred by the Vascones. 8. The location in these lands of the most famous witch story of the Spanish Inquisition. 9. The selection of *Calagurris* as the administrative seat of the Roman authority of the zone. 10. The possibility of discovering in the text the influence of a Roman inscription behind the base argument of the history. For all that, Lovecraft and his *Very Old Folk* are much more than a simple dream. It is an example of how ancient history is continuously reborn in literature and is still alive. It deserves, therefore, a space in the studies of the reception of Antiquity in the literature of the first half of the twentieth century.

Bibliography

- ALMAGRO-GORBEA, M. (2013), *Literatura hispana prerromana. Creaciones literarias fenicias, tartesias, iberas, celtas y vascas*. Madrid.
- ANDREU, J. (ed.) (2006), *Navarra en la Antigüedad: propuesta de actualización*. Pamplona.

- ANDREU PINTADO, J. (2008), "Vascoiberismo, vascocantabrisismo y navarrismo. Aspectos y tópicos del recurso ideológico a los vascones en las fuentes clásicas": *Revista de Historiografía* 8 (2008) 41-54.
- ANDREU, J. (ed.), (2009), *Los Vascones de las fuentes antiguas: en torno a una etnia de la Antigüedad Peninsular*. Barcelona.
- ANDREU, J. (ed.) (2013), *Entre vascones y romanos: sobre las tierras de Navarra en la Antigüedad. Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra* 21 (2013).
- ANDREU, J.; PERÉX AGORRETA, M. J. (2009), "Los vascones de las fuentes clásicas en época romana: crónica Historiográfica (2004-2008)": J. ANDREU (2009), *Los vascones en las fuentes antiguas: en torno a una etnia de la antigüedad peninsular*. Barcelona 147-168.
- ARCHER, T. A. (1886), "Roland, Legend of (s.v.)": *The Encyclopaedia Britannica*. Ninth edition. Vol. 20. Edinburg, 626-627.
- BLÁZQUEZ, J. M. (2007-2008), "Los vascones en las fuentes literarias de la Antigüedad y en la historiografía actual": *Trabajos de Arqueología Navarra* 20 (2007-2008) 103-150.
- BLOCH, R. (1980), "Poe & Lovecraft": S.T. JOSHI (ed.), *H.P. Lovecraft: Four Decades of Criticism*. Athens (OH), 158-160.
- BULKELEY, K. (2016), "Cthulhu Fhtagn: Dreams and nightmares in the fantasy fiction of H. P. Lovecraft": *Dreaming. American Psychological Association* 26.1 (2016) 50-57
- CARO BAROJA, J. (1971), *Etnografía histórica de Navarra I*. Pamplona.
- CARO BAROJA, J. (1972), *Los vascos y la historia a través de Garibay. Ensayo de biografía antropológica*. San Sebastián.
- CARO BAROJA, J. (2003), *Las brujas y su mundo*. Madrid.
- DÍAZ ARIÑO, B.; GUZMÁN ALMAGRO, A. (2009), "Las tábulas de hospitalidad de Arre (Pamplona)": J. ANDREU (ed.) (2009), *Los Vascones de las fuentes antiguas: en torno a una etnia de la antigüedad peninsular*. Barcelona, 231-241.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, A. (2015), *Prouincia et Imperium: El mando provincial en la República romana (227-44 a.C.)*. Sevilla.
- D'ORS, A. (1953), *Epigrafía jurídica de la España Romana*. Madrid.
- ESPINOSA, U. (1984), "Iuridici de la Hispania citerior y patroni en Calagurris": *Gerión* 1 (1984) 305-325.
- FRIGOLI, R. (2010), *Las excavaciones de R'lyeh. La Arqueología como método, la Prehistoria como idea y la Literatura Fantástica de H. P. Lovecraft*. Madrid.
- GIOVANNINI, A. (1983), *Consulare imperium*. Basilea.

- GORROCHATEGUI, J. (2006), "Onomástica vascónica y aquitana. Elementos para el conocimiento de la historia antigua de Navarra": J. ANDREU (2006), *Navarra en la Antigüedad: propuesta de actualización*. Pamplona, 110-134.
- HADEN, D. (2013), *Lovecraft in Historical Context. The fourth collection of essays and notes*. Np.
- HUMBOLDT, W. (1821), *Prüfung der Untersuchungen über die Urbewohner Hispaniens vermittelt der vaskischen Sprache*. Berlin.
- JOSHI, S.T. (ed.) (1995), *Miscellaneous writings. H.P. Lovecraft*. Sauk City.
- JOSHI, S.T. (2004), *The Evolution of the Weird Tale*. New York.
- JOSHI, S.T. (2005), *H.P. Lovecraft, Collected Essays: Volume 3*. New York.
- JOSHI, S.T.; MURRAY, W.; SCHULTZ, D.E. (1994), *The H. P. Lovecraft dream book*. West Warwick.
- JUARISTI, J. (1992), *Vestigios de Babel. Para una arqueología de los nacionalismos españoles*. Madrid.
- KAMEN, H. (2011), *La Inquisición Española. Una revisión histórica*. 3rd ed., Barcelona.
- LEIÇARRAGA, J. (1571), *Heuscalduney, Iesus Christ Gure Iaunaren Testamentu Berria*. Rochellan.
- LÉVY, M. (1998), *Lovecraft. A Study in the Fantastic*. Detroit.
- LISÓN TOLOSANA, C. (1992), *Las brujas en la historia de España*. Madrid.
- LOVECRAFT, H.P. (1971), *Selected Letters III (1929-1931)*. Sauk City.
- MICHELENA, L. (1981): "Lengua común y dialectos vascos": *Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo: International Journal of Basque Linguistics and Philology* 15.1 (1981) 291-313.
- MORET, J. (1684, 1766), *Annales del Reyno de Navarra*. Pamplona.
- NAVARRO VILLOSLADA, F. (1947), *Obras completas*. Madrid.
- OZCÁRIZ GIL, P. (2013), *La administración de la provincia Hispania citerior durante el alto Imperio romano. Organización territorial, cargos administrativos y fiscalidad*. Barcelona.
- OZCÁRIZ GIL, P. (2016), "Capaces imperii y gobernadores de la Hispania Citerior. A propósito de Tac., *Ann.* 1, 12-13": *Rivista Storica dell'Antichità* 45 (2016) 101-136.
- PERÉX AGORRETA, M.J. (1986), *Los vascones. El poblamiento en época romana*. Pamplona.
- PINA POLO, F. (2009), "Sertorio, Pompeyo y el supuesto alineamiento de los vascones con Roma": J. ANDREU (2009), *Los vascones de las fuentes antiguas: en torno a una etnia de la antigüedad peninsular*. Barcelona, 195-214.

- RICHARDSON, J. (1976), *Roman Provincial Administration*. Bristol.
- SALINAS DE FRÍAS, M. (1995), *El gobierno de las provincias hispanas durante la República romana (218-27 a.C.)*. Salamanca.
- SANDOVAL, P. (1614), *Catalogo de los obispos de Pamplona*. Pamplona.
- SANTOS YANGUAS, J. (2008), "¿Todavía saltus frente a ager en territorio vascón?": *Boletín Arkeolan* 15 (2008) 165-171.
- STRENGELL, H. (2005), *Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism*. London.
- TYSON, D. (2010), *The Dream World of H.P. Lovecraft. His Life, his Demons, his Universe*. Woodbury.
- URTEAGA, M. (2008), "El Vasconum saltus y Oiasso": *Boletín Arkeolan* 15 (2008) 171-184.
- WILLIAMS, S. (2011), "The Terror out of Space: H.P. Lovecraft, Astronomer and Author": *Society for the History of Astronomy News* 21 (2011) 33-36.
- WULFF, F. (2000), "Nacionalismo, Historia, Historia Antigua, Sabino Arana (1865-1903), la fundación del nacionalismo vasco y el uso del modelo historiográfico español": *Dialogues d'Histoire Ancienne* 26.2 (2000) 183-211.
- WULFF, F. (2009), "Vascones, autoctonía, continuidad, lengua. Entre la historia y la historiografía": J. Andreu (2009), *Los vascones en las fuentes antiguas: en torno a una etnia de la antigüedad peninsular*. Barcelona, 23-56.

* * * * *

Resumo: Em 3 de novembro de 1927, H. P. Lovecraft enviou uma carta ao seu amigo Wandrei. Nela relatou um sonho que o impressionou pela sua vivacidade, sobre uma ameaça existente nas montanhas dos *Vascones*. Lovecraft como questor, os oficiais provinciais e uma coorte da Décima Segunda Legião estavam na cidade de Pompelo para a enfrentar. A história permite uma interessante análise sob múltiplos pontos de vista: a escolha dos nomes dos personagens, a data escolhida, a descrição da abóbada celeste, as peculiaridades dos I ou uma antiga inscrição verdadeira que poderia estar por trás de todo o enredo do sonho.

Palavras-chave: Lovecraft; *Vascones*; administração provincial romana; *Pompelo*; *Calagurris*; *Hispania Citerior*.

Resumen: El 3 de noviembre de 1927, H. P. Lovecraft mandó una carta a su amigo Wandrei. En ella contaba un sueño que lo impresionó por su claridad, sobre una amenaza alojada en las montañas de los vascones. Para enfrentarse a ella estaban en la ciudad de Pompelo Lovecraft como cuestor, los oficiales provinciales y una cohorte de la Duodécima Legión. La historia permite un análisis interesante bajo múltiples puntos de vista: la elección de los nombres de los personajes, la fecha escogida, la descripción de la bóveda celeste, las peculiaridades de los vascones o una antigua inscripción verdadera que podría estar detrás de todo el enredo del sueño.

Palabras clave: Lovecraft; vascones; administración provincial romana; *Pompelo*; *Calagurris*; *Hispania Citerior*.

Résumé : Le 3 novembre 1927, H. P. Lovecraft envoya une lettre à son ami Wandrei. Il y racontait un rêve sur une menace qui pesait sur les montagnes des *Vascones*, et qui l'avait touché par sa vivacité. Lovecraft, en tant que *quaestor*, les officiers de province et une cohorte de la Vingt-Deuxième Légion se trouvaient à la ville de *Pompelo* pour lui faire face. L'histoire permet une analyse intéressante à partir de plusieurs points de vue : le choix des noms des personnages, la date choisie, la description de la voute céleste, les particularités des *Vascones* ou une véritable inscription ancienne qui pourrait être à l'origine de toute l'intrigue du rêve.

Mots-clés : Lovecraft ; *Vascones* ; administration provinciale romaine ; *Pompelo* ; *Calagurris* ; *Hispania Citerior*.

El poemario *Tristia* de Ósip Mandelstam y la génesis de su título: Ensayo en torno a sus fuentes grecolatinas y su recepción

The poetry-collection *Tristia* by Osip Mandelstam and the origin of its title: essay on its Greek and Latin sources and its reception

JESÚS ÁNGEL Y ESPINÓS¹ (*Universidad Complutense de Madrid — España*)

Abstract: In this article, we discuss how the title *Tristia*, given to the first edition of the second poetry book by Osip Mandelstam, not by the author himself but rather by the poet and musician Mikhail Kuzmin, has influenced the reception and subsequent readings of this work, probably explaining why critics have sought, perhaps excessively, for Ovidian references.

Keywords: Mandelstam; *Tristia*; Ovid; Reception Aesthetics.

1. Objetivo

La finalidad del presente trabajo consiste en analizar hasta qué punto el título del poemario *Tristia* del escritor polaco en lengua rusa Ósip Emílievich Mandelstam² (Varsovia, Imperio Ruso, 1891 — Vtoraiia Rechka, cerca de Vladivostok, U.R.S.S., 1938) ha influido en su posterior recepción por parte de la crítica especializada³. Este estudio se nos antoja especialmente apropiado, dado que en el caso de *Tristia*, título de evidentes resonancias ovidianas, nos encontramos ante unas circunstancias un tanto anómalas si tenemos en cuenta que la denominación de la obra no se debe al deseo del autor, sino

Texto recibido el 23.08.2018 y aceptado para publicación el 13.01.2019.

¹ espinos@ucm.es.

² Para la romanización del cirílico hemos optado por una de las posibles transliteraciones más extendidas y consagradas por la costumbre, no obstante, somos plenamente conscientes de que en algunos casos resulta inapropiada desde unos parámetros estrictamente filológicos. En el nombre del poeta hemos adoptado la transliteración Mandelstam, que era la preferida por él mismo, en lugar de Mandelshtam, más respetuosa con la fonética original rusa. Respecto a la acentuación de los nombres propios se han aplicado las normas de la lengua española. Sobre este tema, siempre tan controvertido, cf. ALVARADO SOCASTRO (2003).

³ Sobre la importancia de la recepción y la interpretación del lector o del exégeta en la hermenéutica de la obra literaria, cf. GARCÍA JURADO (2015) y (2016) 203-210.

Ágora. Estudios Clásicos em Debate 21 (2019) 297-320 — ISSN: 0874-5498

a la decisión de una tercera persona: el escritor y músico Mijaíl Alekséievich Kuzmín (1872-1936).

2. Antecedentes

Es un hecho bastante conocido que la primera edición de *Tristia*, colección de poemas escritos con posterioridad a 1916, apareció en Berlín a finales de julio o principios de agosto de 1922 y todo parece indicar que su publicación no contó con el consentimiento final y explícito del autor. La casa editorial encargada de sacar el libro a la luz fue Petrópolis⁴, cooperativa fundada en enero de 1918 en Petrogrado por el filólogo y traductor G. L. Lozinski⁵, por el profesor de la Universidad de Petrogrado D. K. Petrov⁶ y por el director del Instituto Francés de dicha ciudad J. Patouillet.

Petrópolis a inicios de la década de los años 20 se dedicó fundamentalmente a la edición de jóvenes poetas tales como Anna Ajmátova, Nikolái Gumiliov, Mijaíl Kuzmín u Ósip Mandelstam entre otros. En 1922 se abrió una sucursal en Berlín, ciudad a la que finalmente se trasladaría la sede en 1924 y adonde se había marchado el antiguo secretario de la editorial Yákov Nóevich Bloj (1892-1968) junto con su familia en 1922⁷. En esta nueva etapa

⁴ Sobre el importante papel de Petrópolis en los primeros años posrevolucionarios, cf. MOSER (1992) 461 y especialmente SESLAVINSKI-TARAKÁNOVA (2010) 223-236.

⁵ Anna Andréievna Ajmátova, quien fue amiga de los Lozinski, dedicó palabras muy encomiásticas a Mijaíl, hermano mayor de Grigori, a propósito de su labor como traductor, llegándolo a comparar incluso con Vasili Andréievich Zhukovski (1783-1852), el traductor por antonomasia de la primera mitad del s. XIX ruso. Grigori Leonídovich Lozinski emigraría a Finlandia en 1921 y de allí a París, donde moriría en 1942. Sus restos reposan en el cementerio ruso de Sainte-Geneviève-des-Bois. Cf. BUNATIÁN-CHÁRNAIA (2005) 322 y MNUJIN-AVRIL'-LÓSSKAIA (2008-2010) s. v. Lozinski, Grigori Leonídovich.

⁶ El hispanista D. Petrov catalizó en gran parte la vida cultural académica del San Petersburgo (Petrogrado entre agosto de 1914 y enero de 1924) de aquellos años, pues reunió en torno a sí lo más destacado del panorama literario juvenil de la época, ya que fundó en 1909 en el seno del Departamento de Estudios Románicos y Germánicos de la Universidad un círculo que concentraba a estudiantes y los animaba a la creación individual; entre estos se encontraba Mandelstam quien, en el marco de las actividades promovidas por dicho círculo, exponería un trabajo sobre François Villon. Como anécdota podemos señalar que en noviembre de 1912 se organizó una velada dedicada a Lope de Vega. Cf. DEPRETTO (2000) 215 s.

⁷ Según BROWN (1973) 99 la expansión hacia occidente, en este caso Berlín, de la editorial tenía como finalidad que los libros gozasen de la protección internacional de los

aparecerían sobre todo textos de autores censurados en la incipiente U.R.S.S., como Iliá Ehrenburg, Yevgeni Zamiatin o Mijaíl Zóschenko, y monografías ilustradas sobre pintores rusos, aunque el proyecto estrella de esta nueva época berlinesa lo constituyó la publicación en 11 tomos de las obras completas de Iván Bunin entre los años 1934 y 1936. En 1938 Bloj, que era judío, huiría a Bruselas donde seguiría con su trabajo como editor hasta la ocupación alemana de Bélgica en 1940, aunque se siguieron publicando libros en Berlín bajo el sello Petrópolis hasta 1939. Finalmente, Bloj moriría en Suiza en 1968.

3. Las ediciones del texto y sus títulos

Mandelstam, en una carta fechada el 18 de mayo de 1923 y dirigida a la editorial Petrópolis, exige a Bloj el pago completo por unos poemas, que le vendió por poco dinero en 1920, en una visita del poeta a Petrogrado, pues por aquel entonces vivía en Moscú, y que darían lugar a la edición berlinesa de *Tristia* en 1922 con una tirada de 3.000 ejemplares. En la misiva el poeta se queja amargamente porque, según su opinión, los editores se han saltado las normas de la ética al no respetar los acuerdos a los que se había llegado además de violar las leyes de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia. Por estos motivos, Ósip Mandelstam amenaza con luchar por todos los medios legales y solicita el pago de 5.000 rublos que le serían entregados a su hermano Yevgeni⁸.

Asimismo, si leemos algunas opiniones más del propio Mandelstam parece evidente que la edición del poemario por parte de Petrópolis no fue en absoluto bien recibida por el autor. Así, en una dedicatoria del libro a su amigo David Isáakovich Vygodski, el poeta le pide expresamente que recuerde que el libro se publicó sin su permiso y en contra de su voluntad. Igualmente, ha llegado hasta nosotros un ejemplar de esta edición anotado por el poeta donde se puede leer de nuevo un reproche similar, y se añade

derechos de autor: "[...] Petropolis carried 'Petersburg-Berlin' as the place of publication, it being the practice to bring out Russian books in the West to gain international copyright protection."

⁸ Dirección URL: http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_4/01letters/4_045.htm. Este enlace se enmarca dentro de la magnífica página que contiene la edición de las obras completas en cuatro tomos de Mandelstam a cargo de NERLER *et alii* (1993-1997).

además el detalle de que los textos le fueron arrebatados por unas personas incultas de un montón de papeles sin ordenar, de ahí que señale que la composición del poemario le es ajena⁹.

No obstante, si hemos de prestar veracidad a las palabras de su viuda, Nadezhda Yákovlevna Mandelstam, en sus memorias, el propio Mandelstam parecía mantener una relación un tanto despreocupada respecto a sus obras por aquellas fechas, si bien es cierto que desconocía el funcionamiento descuidado de las editoriales que a la postre desencadenaría su enojo:

En los primeros años de nuestra vida conjunta, Mandelstam no tenía un solo papel escrito. Redactó su «Segundo Libro»¹⁰ de memoria: al acordarse de un poema o lo anotaba o me lo dictaba y luego lo revisaba todo, dejando algunos y desechando otros. Con anterioridad a lo que cuento, había entregado bastantes borradores a la editorial Petrópolis que funcionaba en Berlín y que editó el libro Tristia. En aquel entonces no se nos ocurría pensar siquiera que una persona pudiese morir y desaparecer con él su memoria. Además, Mandelstam creía que al entregar sus poesías en una editorial quedaba asegurada su conservación. No se imaginaba con qué negligencia y chapucería se trabajaba en las editoriales¹¹.

En estas palabras de Nadezhda Mandelstam encontramos la alusión a dos títulos diferentes: *Segundo libro* y *Tristia*, respectivamente. Estos títulos que aparentemente dan nombre a dos libros distintos en realidad se refieren, por así decirlo y con las debidas matizaciones, a dos ediciones de un mismo poemario, que, a pesar de no compartir los mismos textos en su totalidad,

⁹ NADEZHDA MANDELSTAM (2012) 303 confirma estos hechos al referirse a la edición berlinesa de 1922: “*Tristia* contiene poemas reunidos al azar: un puñado de manuscritos desordenados que el editor publicó en el extranjero sin conocimiento del autor.” Cf. LEKMÁNOV (2003) 102. Por su parte, cabe señalar que Nadezhda Mandelstam, la viuda del poeta, escribió dos libros de memorias, ambos publicados en ruso en el extranjero: el primero en Nueva York en 1970 y el segundo en París en 1972. Los dos libros circularon en la U.R.S.S. gracias al *samizdat* o copia clandestina de la literatura prohibida por el régimen comunista. Al castellano se ha vertido el primero de ellos y es el que aparece citado en nuestro trabajo. Cf. Dirección URL: http://antology.igrunov.ru/authors/n_mandelshtam/

¹⁰ Al parecer, en sus años de juventud, Mandelstam empleaba el término “libro” en el sentido de “etapa”, por lo que con este título quería señalar que empezaba un nuevo tiempo en su vida y en su obra tras su *début* poético con *Piedra*. Cf. NADEZHDA MANDELSTAM (2012) 303.

¹¹ Cf. NADEZHDA MANDELSTAM (2012) 424 s.

presentan abundantes poemas comunes que constituyen el núcleo fundamental de ambos libros¹². Como ya se ha señalado, la elección del título *Tristia* no fue decisión del autor, sino del poeta y músico Mijaíl Kuzmín, quien formaba parte del consejo de redacción de la editorial Petrópolis. Sabemos que en 1920 Mandelstam había cerrado un trato con el propietario de la editorial, Yákov Bloj, para la publicación de un libro de poemas que llevaría por nombre *Nueva Piedra* (*Novy Kamen'*), en alusión directa a su primer poemario, intitulado *Piedra* (*Kamen'*) y publicado en 1913¹³. Llegados a este momento, resulta conveniente recordar, por las implicaciones que conlleva, que fue Nikolái Stepánovich Gumiliov (1866-1921), ya ex-marido de Anna Ajmátova en 1913, quien dio nombre al primer poemario aduciendo que Mandelstam al abandonar el simbolismo y pasarse a las filas del acmeísmo había adoptado una postura muy severa respecto a sus primeros versos, de ahí —cabe suponer— el nombre de *Piedra* para constatar la dureza de sus sentimientos y la firmeza de su decisión¹⁴.

Volviendo a *Tristia*, sabemos que las circunstancias de la edición de este nuevo poemario, que sería el segundo en la carrera del poeta, fueron un poco complejas, pues Mandelstam, de viaje por el Cáucaso en verano de 1921, apenas pudo tomar parte en las labores preliminares de la publicación. A este contratiempo se le unieron problemas con la censura del nuevo régimen por lo que el poemario salió en Berlín entre julio o primeros de agosto de 1922

¹² Una lista completa de los textos que contienen ambos poemarios, con sus añadidos y supresiones así como con sus coincidencias, se puede consultar en METZ (1995) 539-541.

¹³ La primera edición de *Piedra* apareció a finales de marzo de 1913 en San Petersburgo en la editorial Acme, la segunda en diciembre de 1915 (pero con fecha de 1916) en la misma ciudad, por aquel entonces ya Petrogrado, en la editorial Hiperbórea y la tercera en julio de 1923 en Moscú en la Casa Editora Estatal denominada abreviadamente como Gosizdat o GIZ, que corresponde a las abreviaturas del nombre ruso de la editorial: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo. Cada edición presenta un núcleo básico conformado por los mismos textos, aunque en cada una se constatan adiciones y ausencias de poemas. Cf. METZ (1995) 525-527.

¹⁴ Al parecer, en un primer momento el libro se iba a llamar *Caracola* (*Rákovina*). Cf. LEKMÁNOV (2003) 51 s.

(aunque con fecha de 1921)¹⁵ bajo el título de *Tristia*. Sabemos que tras su vuelta del Cáucaso y a lo largo de 1922 Mandelstam casi llegó a acuerdos con la Casa Editora Estatal, conocida como *Gosizdat* o *GIZ*¹⁶, para publicar una colección poética con el nombre de *Aónides* (*Aonidy*), que llegaría a ser anunciada incluso en importantes periódicos como *Izvestia* si bien en algún caso fue presentada bajo el título *La golondrina ciega* (*Slepaia lastochka*)¹⁷, pero estos planes —a pesar de contar con todos los permisos de los órganos pertinentes del régimen soviético— quedaron desbaratados cuando Mandelstam decidió publicar en la editorial moscovita *Krug* (Círculo) su poemario *Segundo libro* (*Vtoraia kniga*), cuyo contenido era muy cercano al poemario *Tristia* de Berlín, pues ambos compartían un buen número de poemas. Por esta razón, la Casa Editora Estatal acabaría sacando a la luz en julio de 1923 la que se considera la tercera edición de *Piedra*, y que llevaría el subtítulo de *Primer libro de versos* (*Pervaia kniga stijov*)¹⁸. Así, su *Segundo libro* fue entregado a la nueva editorial el 25 de noviembre de 1922 y de nuevo hubo de enfrentarse con la censura, aunque al final la obra apareció a últimos de mayo o principios de junio de 1923 con una tirada de 3.000 ejemplares y dedicado a N. J., Nadezhda Jázina, su esposa ya por esas fechas y más conocida como Nadezhda Mandelstam, quien pasados los años llegaría a decir que *Segundo libro* había sido mutilado por la censura¹⁹.

¹⁵ BROWN (1973) 99 señala a propósito de este error en la fecha: “With his customary editorial fastidiousness he (sc. el editor Bloj) allowed the book to appear with the wrong date (1921) on the cover, though the title-page bore the correct 1922.”

¹⁶ Cf. n. 13.

¹⁷ Si bien METZ (1995) 540 no señala de manera explícita el contenido de este poemario truncado, los dos posibles títulos (*Aónides* y *La golondrina ciega*) parecen remitir al poema nº 113 ed. Struve – Filipoff / nº 102 ed. Metz, donde el poeta se refiere tanto a las Aónides, nombre alternativo de las Musas, como a la golondrina ciega. Este poema se encuentra tanto en los *Tristia* de Berlín como en *Segundo libro*, un poco posterior; así pues, todo parece indicar que nos hallamos ante una colección de poemas que —de haberse publicado— hubiese presentado probablemente muchos nexos de unión y parentesco con *Tristia* y con *Segundo libro*, si bien lo más probable es que la publicación de *Aónides* o *La golondrina ciega* habría desterrado la edición de *Segundo libro* en la editorial *Krug* al baúl de los proyectos fallidos.

¹⁸ Cf. BROWN (1973) 110. Cf. supra n. 10.

¹⁹ Cf. NADEZHDA MANDELSTAM (2012) 303 s.

Así pues, como se puede advertir, el título del poemario presenta una historia llena de peripecias y de cambios. El título definitivo de *Tristia* no será aparentemente aceptado por el poeta hasta la edición de sus obras titulada *Poemas* (*Stijotvorenia*), aparecida en Moscú y Leningrado en mayo de 1928 en la Casa Editora Estatal (*Gosizdat*) y que contenía también *Piedra* junto con otros 20 poemas fechables entre 1921-1925²⁰.

4. Kuzmín y el título *Tristia*

Como se ha tenido ocasión de comprobar, el título del poemario no fue invención del poeta sino de Mijaíl Kuzmín y, al menos en un primer momento, no debió de ser del agrado de Mandelstam pues en la edición de 1923, por él supervisada, decidió denominarlo *Segundo libro*. Asimismo, otro aspecto que conviene destacar es el hecho de que Mandelstam no parecía dar un valor especial a los títulos, pues su primer libro, *Piedra*, fue llamado así a instancias de Gumiliov y además para su segundo poemario el propio poeta barajó no pocas posibilidades: *Nueva piedra*, *Aónides*, *La golondrina ciega* y, finalmente, *Segundo libro* en la edición de 1923 y *Tristia* ya en la de 1928.

En suma, fue Mijaíl Kuzmín quien, a petición del editor Bloj, hubo de buscar un título para la edición berlinesa de 1922 y se decantó por el de *Tristia* optando por dar a todo el libro el nombre de un poema al que el propio Mandelstam había titulado así: *Tristia*²¹.

A pesar de la rotunda afirmación de Anna Ajmátova según la cual Mandelstam no tenía ningún maestro, hemos de considerar sin embargo al poeta, crítico y músico Mijaíl Alekséievich Kuzmín (1872-1936) como una de las influencias de Mandelstam, especialmente visible en las piezas fechadas entre los años 1913-1920²², período en el que se enmarca en gran parte la redacción de los versos que acabarían conformando el poemario *Tristia* y donde se incardina también el poema homónimo, publicado por primera vez

²⁰ La edición de 1928 fue posible gracias al valedor de Mandelstam, Nikolái Bujarin (1888-1938), importante colaborador de Stalin en los años 20 e ideólogo de la Nueva Política Económica (*NEP*, según sus siglas en ruso) pero que, sin embargo, moriría ejecutado víctima de la Gran Purga de la segunda mitad de la década de los 30. Cf. FIGES (2009) 331-447.

²¹ Cf. BROWN (1973) 99.

²² Cf. FREIDIN (1990) 28-30.

en 1919. Kuzmín era —junto a Jodasévich y en palabras de Mandelstam en su ensayo, publicado en febrero de 1923, *Sturm und Drang* (*Buria i natisk*)— el Ovidio, el Virgilio y el Catulo de los simbolistas rusos, palabras que nos informan de la fuerte querencia del poeta músico hacia el mundo clásico, tal y como se advierte en el título de algunas de sus obras o poemas, como, por ejemplo, su ciclo de poemas *Canciones alejandrinas* (*Aleksandriskie pesni*), así llamado por ser una refinada recreación de la poesía helenística y su cultura, o su poema *La estrella de Afrodita* (*Zvezda Afrodity*) donde se nos habla del Faro de Alejandría y del Nilo²³. Así pues, con este trasfondo grecolatino nada tiene de extraño que Kuzmín, a la hora de darle un título al poemario de Mandelstam, se decantase por uno de raigambre clásica, en este caso ovidiana.

El poema *Tristia* (nº 104 ed. Struve – Filipoff / nº 94 ed. Metz), que inspiró el título a Kuzmín, presenta claras y complejas alusiones no solo a Ovidio²⁴:

*Aprendí la ciencia de la despedida
en las quejas nocturnas de cabezas sin tocado.
Pacen los bueyes y se prolonga la espera,
es la última hora de las vigiliass en la ciudad.
Venero el ritual de aquella noche del gallo
cuando, tras levantar la carga de la pena del camino,
miraban en lontananza unos ojos llorosos
y un llanto de mujer se fundía con el canto de las musas.*

*¿Quién puede conocer por la palabra “despedida”
qué tipo de separación nos espera?
¿Qué nos promete la exclamación del gallo
cuando el fuego en la acrópolis arde?
¿Y en el alba de alguna nueva vida,
cuando en los zaguanes perezosamente el buey pace,*

²³ Sobre este poema, cf. PÁNOVA (2005). Se sabe que Kuzmín visitó Alejandría en la década de los años 1890 en compañía de su amante Gueorgui, oficial de la guardia a caballo y conocido con el sobrenombre de “príncipe George”. Sobre la homosexualidad de Kuzmín, cf. PÁNOVA (2013-2014) 27 quien señala que Kuzmín fue “the first open homosexual in the history of Russian arts and letters”.

²⁴ Aunque aportamos nuestra propia versión, hemos de manifestar nuestro reconocimiento a la traducción del poemario *Tristia* de GARCÍA GABALDÓN (1998) y, en especial, a la más reciente y precisa de DUQUE GIMENO (2010), que incluye gran parte de la obra poética de Mandelstam.

*para qué el gallo, heraldo de una nueva vida,
en la muralla de la ciudad sus alas bate?*

*Amo la rutina del hilar:
va y viene la lanzadera y el huso resuena.
Mira: ¡hacia nosotros, como plumón de cisne,
ya la descalza Delia vuela!
¡Oh, débil fundamento de nuestra vida!
¡Qué mísero es el idioma de la alegría!
Todo ha sucedido. Todo se repetirá de nuevo.
Y tan solo es dulce el instante del reconocimiento.*

*Que así sea: una pequeña figura transparente
en un limpio plato de arcilla yace,
como la piel estirada de una ardilla,
e inclinándose sobre la cera, una muchacha la mira.
No nos concierne adivinar sobre el Érebo griego,
para las mujeres es la cera lo que para los hombres es el bronce,
para nosotros solo en las batallas se cumple nuestro sino,
pero a ellas les es concedido morir adivinando.*

Los críticos han visto en estos versos ecos de *Tristia* 1, 3 de Ovidio, la famosa elegía donde se describe la noche en la que el poeta marcha de Roma camino del destierro²⁵ y se despide de su familia que empieza con uno de los textos más renombrados de la literatura romana:

*Cum subit illius tristissima noctis imago,
qua mihi supremum tempus in urbe fuit,
cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui,
labitur ex oculis nunc quoque gutta meis. (Ov. Tr. 1, 3, 1-4)*

Es evidente que Mandelstam conocía estos cuatro versos pues los cita de manera literal en su ensayo *Palabra y cultura (Slovo i kul'tura)*, publicado en 1921²⁶. Así, en el primer verso del poema de Mandelstam se puede apreciar una clara referencia a una suerte de *Ars valedicendi*, omnipresente en la elegía ovidiana y en sus *Tristia* en general, y que podría aludir también de manera

²⁵ Cf. CRISTÓBAL (2012) 21-30, quien desglosa de manera sucinta y docta las diferentes opiniones a propósito de las posibles causas del destierro y su veracidad histórica.

²⁶ Cf. MONAS (1975).

tangencial a su *Ars amatoria*²⁷. Por otra parte, es un hecho constatado que Mandelstam tenía una buena formación clásica pues había ingresado durante su juventud en el prestigioso colegio Teníshev de San Petersburgo, uno de los mejores de la capital. Además, conocemos a través de su viuda Nadezhda que en su biblioteca privada había no pocos textos latinos en versión original:

*Teníamos numerosos poetas latinos: Ovidio, Horacio, Tibulo, Catulo... Casi todos los comprábamos con traducciones al alemán, porque los alemanes, como traductores, eran más fidedignos que los franceses*²⁸.

Así pues, es innegable que hay resonancias ovidianas en el poema *Tristia* si bien es cierto que la referencia a la descalza Delia nos remite a la tercera elegía del primer libro de Tibulo:

*Tunc mihi, qualis eris, longos turbata capillos,
obvia nudato, Delia, curre pede.* (Tib. 1, 3, 91 s.²⁹)

No obstante, como sucede frecuentemente en la literatura rusa, el intermediario entre ambos mundos —el clásico y el moderno— es el ubicuo Aleksándr Serguéievich Pushkin (1799-1837), padre de la moderna lengua

²⁷ Según ZIOLKOWSKI (2005) 71: "The first strophe of Mandelstam's 'Tristia' amounts almost to a pastiche of allusions to lines where Ovid describes the weeping of his wife, household, and friends as he delays his departure to the last minute in the early morning hours, until Caesar's command finally forces him to depart." A su vez, PODOSSINOV (1999) 1065 puntualiza: "Das Gedicht beginnt mit den Worten 'Ich lernte Abschied – eine Wissenschaft...', die die paradigmatische Darstellung des Abschieds des ins Exil abreisenden Dichters andeuten, – die Darstellung, die aus den ovidischen Tristien und Episteln ex Ponto bekannt ist und quasi noch eine 'Wissenschaft-Kunst' bildet – *ars* (die konnte man —wie *ars amandi*— *ars valedicendi* nennen.)". Respecto al poema *Tristia*, sobre el que nos limitaremos a esbozar las influencias fundamentales que encontramos en él, siguen siendo de gran utilidad los trabajos de TERRAS (1966) 259 s. y de BROWN (1973) 270-275, así como las anotaciones de las ediciones de STRUVE – FILIPOFF (1967-1981) y de METZ (1995) y el reciente artículo de PÁNOVA (2018).

²⁸ Cf. NADEZHDA MANDELSTAM (2012) 381.

²⁹ Asimismo, en el poema de Mandelstam también se registran ecos griegos, como es la mención a la acrópolis o al Érebo, por ejemplo. Igualmente, TERRAS (1966) 260 advierte rasgos helénicos en la escena de adivinación: "The last stanza is again Greek to the very core: a waxen figurine, a young girl bent over it, seeking to divine the future. [...] We know, from numerous sources, that waxen images of Hecate, of Eros, and of other gods were used in magic and in divination."

rusa³⁰. En el presente caso hemos de tener especialmente en cuenta su breve poema *Delia* (1816), que incluso comparte ecos verbales con *Tristia*, y sus famosos versos *A Ovidio* (1821), donde se recrea el exilio del poeta de Sulmona en la costa del Mar Negro e inspirados por sus estancias en Crimea y en las riberas del Ponto Euxino, tras haber evitado un casi seguro destierro a Siberia gracias a la intercesión de influyentes amigos como el historiador Karamzín o el filósofo Chaadáiév por lo que fue enviado al Cáucaso para alejarlo de la corte petersburguesa³¹.

El poema *Tristia* de Ósip Mandelstam fue escrito en Crimea en 1918 y publicado en 1919 en el almanaque *Hermes* de Kíev y en la revista *Caminos de la creación* (*Puti tvorchestva*), editada en Járkov, ciudad de Ucrania³². Es decir, el texto nació en las tierras del sur que ya habían inspirado en Pushkin el recuerdo de Ovidio y que de nuevo avivaron el estro poético de Mandelstam a través de Pushkin. Se sabe que nuestro poeta había abandonado Moscú y marchado hacia Crimea y Ucrania en época de la Guerra Civil, más movido por el hambre y el miedo que por cuestiones políticas³³. Uno de los motivos

³⁰ Cf. FIGES (2006) 149-169, quien nos ofrece una excelente visión histórica del ambiente sociocultural de las primeras décadas del s. XIX y de los retos que hubo de afrontar Pushkin para dotar al ruso de nuevas palabras y acondicionarlo para la expresión literaria, expresión que en gran parte se había vehiculado en francés durante el s. XVIII.

³¹ Como señala acertadamente GARCÍA JURADO (2014) 4, Pushkin convierte a Ovidio en el paradigma poético del desterrado: “Si de Horacio elige su inmortal poema *exegi monumentum aere perennius*, de Ovidio destaca su figura como solitario exiliado en el Ponto. Pushkin construye de esta forma la imagen romántica de los exiliados al intentar establecer un diálogo más allá del tiempo con el poeta. Por lo demás, era esperable que un siglo tan rico en exiliados como el XIX diera lugar a esta relectura del poeta Ovidio, que también se convierte en uno de los protagonistas de ese nuevo relato que conocemos como Historia de la literatura romana. [...] Ovidio y su melancólico destierro alimentó el imaginario de muchos autores literarios posteriores, incluyendo a grandes poetas románticos, como Pushkin, fundador, a su vez, de la moderna historia de la literatura rusa.”

³² Sería en 1919 en Kíev donde Mandelstam conocería a Nadezhda Yákovlevna Jázina con quien se casaría unos años después. Como señala BROWN (1973) 75: “In Kiev, that spring of 1919, they became ‘man and wife’ —a relationship formalized a few years later—and from then until another May, that of 1938, they were practically never apart.”

³³ Por estas fechas, Mandelstam también recalaría posteriormente en Georgia desde donde retornaría a Moscú. Igualmente se ha barajado la posibilidad de que estando aún en Crimea, Mandelstam se viese tentado a marchar a los Estados Unidos, si bien su apego

de su huida pudo ser quizás un serio incidente que nos cuenta su viuda Nadezhda Mandelstam³⁴ en sus imprescindibles memorias: en una reunión en el Café de los Poetas de Moscú un destacado chequista, un tal Bliumkin, bajo los efectos del alcohol, se jactaba de su poder para disponer de la vida y muerte de quien le viniese en gana y de que se disponía a fusilar a un intelectual, un historiador del arte a quien Mandelstam ni siquiera conocía. En ese momento, el poeta, de manera airada e irreflexiva, se abalanzó sobre la sentencia, la hizo añicos y se marchó ante el desconcierto general.

Al parecer y aunque no se conoce a la destinataria del poema *Tristia*, Nadezhda Mandelstam en la segunda parte de sus memorias, llamadas precisamente *Segundo libro* (París 1972), nos relata que los versos están dedicados a una mujer, de la cual prácticamente no sabe nada, pero que estaba relacionada con el mundo del ballet y que, desde Moscú, echaba mucho de menos su San Petersburgo natal³⁵. Por lo tanto, quizás el tema de la despedida podría en parte retrotraerse al carácter nostálgico de la posible destinataria.

5. La Estética de la Recepción y el poemario *Tristia*

Tras haber desgranado *in extenso* las peripecias relativas al poemario *Tristia* y, en especial, a su título, afrontamos a continuación el intento de glosar hasta qué extremo dicho título ha podido mediatizar y canalizar la recepción de la obra hasta convertirla en casi un texto premonitorio de Mandelstam sobre su propio destino, al poner en relación el exilio de Ovidio, el exilio literario por antonomasia de la literatura occidental, con su serie de destierros a partir de 1934 en varias ciudades rusas, hasta desembocar en su deportación a Kolymá, adonde no llegó pues murió en el camino³⁶. Este

a Nadezhda Jázina fue lo que le hizo desistir de este propósito. BROWN (1973) 81 narra así este posible episodio: "Did Mandelstam also contemplate an escape from what he was later to call 'the black velvet of Soviet night'? The evidence is frail. Mabo, who helped Mandelstam materially with food and shelter, recalled his having often expressed a desire to flee such scenes as he had witnessed in Kiev [...]." Brown se está refiriendo a la represión protagonizada por el ejército blanco tras la expulsión del ejército rojo de Kíev por parte del general Denikin.

³⁴ Cf. NADEZHDA MANDELSTAM (2012) 169-178.

³⁵ Cf. METZ (1995) 553.

³⁶ El detonante de su caída en desgracia fue un poema muy crítico con Stalin, el "montañés del Kremlin". En la noche del 13 al 14 de mayo de 1934 Ósip Mandelstam fue

fenómeno casi profético habría tenido razón de ser, tenue razón de ser ciertamente, si hubiese sido Mandelstam quien hubiese llamado así a su libro, pero sin embargo hemos señalado que no fue hasta la edición de 1928 cuando este optó por asumir la decisión de Kuzmín.

Como supuesto metodológico partimos de la llamada escuela de la Estética de la Recepción, que, a partir de los presupuestos de Hans-Georg Gadamer, postula que son los lectores o los “receptores” quienes realmente ejercen la “influencia” sobre el autor creando nuevos valores e intenciones que el creador no tendría en mente. Así, este acercamiento a los textos, como reflexiona el comparatista García Jurado³⁷, se puede ejemplificar de la siguiente manera:

[...] un autor antiguo, pongamos por caso Virgilio, escribe una obra (la Eneida) con una intención determinada, pero el paso de los siglos ha dado lugar a que a esta intención vengan a añadirse nuevas lecturas o recepciones motivadas por diferentes circunstancias históricas (el cristianismo, la palingenesia...) que permiten crear nuevos sentidos. Frente a las demás interpretaciones [...], los receptores se convierten ahora en los verdaderos protagonistas de la recepción.

De esta manera, en nuestro caso, el nuevo sentido —según el cual Ovidio habría prefigurado y tutelado, por así decirlo, el poemario y su significado— vendría dictado por el título *Tristia* dado a todo el poemario, circunstancia ajena, al menos en un primer momento, a Mandelstam, pero que habría predispuesto al lector en una determinada dirección. Por consiguiente, estamos en condiciones de plantearnos si la crítica, de la cual citaremos algunas voces muy acreditadas, se ha extralimitado un tanto al otorgar en el poemario de Mandelstam una preeminencia a Ovidio y a su destino

detenido en su casa de Moscú. Se le condenó a tres años de destierro en la ciudad de Cherdyn, cerca de los Urales, donde intentaría suicidarse arrojándose desde una ventana. Posteriormente, la pena le sería rebajada por la de confinamiento en la ciudad de Vorónezh gracias a las intensas gestiones de algunos amigos. El 2 de mayo de 1938 es de nuevo arrestado y se le condena a cinco años en un campo de reeducación por sus presuntas actividades contrarrevolucionarias. Es deportado a Siberia donde muere, según los documentos oficiales, el 27 de diciembre de 1938 cerca de Vladivostok de un infarto, su cadáver es enterrado en una fosa común desconocida. En 1987, casi 50 años después de su muerte y ya bajo el gobierno de Mijaíl Gorbachov, el poeta sería rehabilitado; su viuda no vivió para verlo pues murió en 1980. Cf. BROWN (1973) 131-134 y LEKMÁNOV (2003) 219.

³⁷ Cf. GARCÍA JURADO (2016) 39.

trágico, plasmado fundamentalmente en sus *Tristia* y en sus *Cartas desde el Ponto*, que quizá no corresponda al propósito inicial del poeta polaco³⁸.

Sintomáticas respecto a nuestro recelo resultan las palabras con las que Terras (1966), en su artículo fundamental sobre las fuentes clásicas en Mandelstam, al estudiar el poema *Tristia*, deja entrever una suerte de halo profético del poeta, “who may have felt that his fate in Soviet Russia was that of Ovid in exile”³⁹. No obstante, si bien es cierto que las dificultades del poeta con el régimen soviético empezaron ya a partir de los años 20, especialmente a partir de 1923 cuando se inició una persecución en su contra orquestada por Ósip Brik y su grupo de futuristas, congregados en torno a la revista *Leif*⁴⁰, es evidente que en la fecha de redacción del poema (1918) y de la publicación de *Tristia* (1922) Mandelstam aún no había sufrido ningún exilio más allá de su fuga, ya reseñada, de Moscú hacia Crimea y Ucrania en época de la Guerra Civil acuciado más por las carencias de todo tipo y por el miedo que por causas políticas. Sin embargo, como ya se ha puntualizado, en 1923 el poemario *Tristia* volvió a aparecer, esta vez con la aprobación de Mandelstam y con algunas variantes en cuanto a los poemas elegidos, bajo el nombre de *Segundo libro*. Así, podríamos conjeturar que si el poeta en la fase de redacción del libro se hubiese sentido tan identificado con Ovidio por la experiencia del destierro, este habría optado ya por el título de *Tristia* en la edición de 1923, siguiendo la decisión de Kuzmín quien, por otra parte, era un auténtico “exiliado interior” en la sociedad soviética de la época, dada su abierta homosexualidad, opción sexual que en la antigua U.R.S.S. nunca contó con el beneplácito de las autoridades, por lo que incluso fue delito desde 1934 hasta 1993⁴¹.

Por su parte, Brown (1973), autor de uno de los libros imprescindibles sobre el poeta, acepta de manera subjetiva la idoneidad del título ideado por

³⁸ Por otra parte y a diferencia del doliente Ovidio de *Tristia* o de las *Cartas desde el Ponto*, al parecer Mandelstam no soportaba demasiado bien a las personas que se lamentaban de su destino y prefería luchar contra él, por esta razón en algunos poemas reivindica la imagen de un “Ovidius triumphans” más acorde con su propia personalidad y especialmente apreciable en su poema nº 80 ed. Struve-Filipoff / nº 70 ed. Metz, perteneciente a *Piedra*. Cf. a este respecto, PRZYBYLSKI (1995) 43-48.

³⁹ Cf. TERRAS (1966) 259.

⁴⁰ Cf. BROWN (1973) 100.

⁴¹ Cf. PÁNOVA (2013-2014) 53 y supra n. 23.

Kuzmín, señalando que fue una decisión bien adoptada, “happily, I think” según sus propias palabras⁴². Otra vez, la opción de Kuzmín parece haberse asentado firmemente en el imaginario de la recepción y haber calado profundamente como si de la propia voluntad de Mandelstam se tratase con las consecuencias que ya hemos planteado.

Sin embargo, a pesar de la predisposición de la crítica en pos de hallar el elemento romano y, en particular, ovidiano, en el poemario *Tristia*, los propios comentaristas han reparado en que la huella romana es menor en *Tristia* que en su primer libro, *Piedra*. Así Nemirovski (1995), en una monografía de varios autores consagrada a Mandelstam y el mundo clásico, resalta la importancia que revistió Roma en su primera etapa poética, interés que va parejo a su conversión al cristianismo en mayo de 1911, pues el poeta veía en Roma también el orden ante lo que él denominaba el “caos judío”⁴³. De esta manera, el tema de la grandeza de Roma, a la que incluso le dedica el apelativo de “divina”, aparece en no pocos poemas en *Piedra* pero, no obstante, va desapareciendo en *Tristia*, hasta su renuncia definitiva en un famoso poema dedicado a Marina Tsvetaíeva⁴⁴, donde se alude de manera velada al falso Dimitri, quien fingió ser el hijo superviviente de Iván IV, el Terrible, el zarévich Dimitri Ivánovich⁴⁵, y rigió los destinos de Rusia durante menos de

⁴² Cf. BROWN (1973) 99: “[...] Blokh (el editor de la editorial Petrópolis) asked Mikhail Kuzmin to think up a title, which he did —happily, I think— by naming it *Tristia* after one of the greatest poems in it.”

⁴³ A pesar de su pasión por Roma, Mandelstam no se hizo católico sino miembro de la Iglesia Metodista Episcopal y quizás entre los motivos de su conversión, al margen de los religiosos, se encontrase su interés por allanar el acceso a la Universidad Estatal de San Petersburgo. Cf. LEKMÁNOV (2003) 39-41.

⁴⁴ Nos referimos al poema nº 85 ed. Struve-Filipoff / nº 74 ed. Metz que comienza: “En trineos, cubiertos de paja, / apenas tapados por una aciaga arpillera / desde la colina de los Gorrones a la pequeña iglesia conocida / marchábamos por el inmenso Moscú.”

⁴⁵ Se han querido ver en el verso 5 del poema (“En Úglich juegan los niños a las tabas”) alusiones al supuesto asesinato, en la ciudad de Úglich, del zarévich Dimitri (1582-1591), hijo de Iván IV, por orden de Borís Godunov, mientras jugaba a la *svaika*, juego popular ruso consistente en lanzar un clavo de grandes dimensiones de manera que la punta caiga en el interior de un anillo puesto en el suelo a cierta distancia. Cf. STRUVE-FILIPOFF (1967-1981) vol. I, 430. A su vez, FIGES (2002) 243 s. defiende que la implicación de Borís Godunov en la muerte del pequeño Dimitri no está nada clara y que los documentos

un año, a inicios del s. XVII, hasta su asesinato. En este poema, Nemirovski cree apreciar una fusión entre el destino del falso Dimitri, muerto en Moscú, y el del propio Mandelstam, quien, pasados los años, emprendería el camino al cadalso desde esta misma ciudad. Es decir, sobre los versos de la supuesta despedida a Roma se proyecta otra vez la alargada y ovidiana sombra del destierro en un poema escrito en 1916, antes incluso de la Revolución Rusa⁴⁶. Así pues, en el análisis de Nemirovski creemos hallar de nuevo lo que podríamos empezar a considerar casi un don profético en Mandelstam, a la manera de los poetas antiguos inspirados por la divinidad.

La postura de Podossinov (1999) también parece reflejar de manera casi inconsciente el peso de la tradición del exilio en el imaginario creado *a posteriori* por la crítica literaria. Así, refiriéndose a un poema del libro *Piedra* en el que se pueden rastrear alusiones a las *Cartas desde el Ponto*⁴⁷, Podossinov matiza con acierto que en la época de composición de *Piedra* y de *Tristia* no había motivos aún para pensar en el futuro tan aciago de Mandelstam⁴⁸. Sin embargo, no deja de ser representativo cómo, a pesar de esta afirmación por otra parte tan evidente, el influjo del destierro ovidiano sobre la figura de Mandelstam se niega a desaparecer de la biografía del poeta polaco, así el

acusatorios fueron falsificados por la familia Románov, que poco tiempo después se haría con el trono real en 1613 con Miguel I.

⁴⁶ Nemirovski, entre otros factores, defiende el rechazo a Roma basándose en el verso 12 del poema, que reza: “Él jamás amó a Roma”, verso de difícil exégesis y sobre el que los comentaristas no se ponen de acuerdo. Cf. PRZYBYLSKI (1995) 60 s., quien también data por estas fechas el desencanto de Mandelstam con Roma a partir de un pasaje de su ensayo *Scriabin y el Cristianismo* (*Skriabin i Iristianstvo*, 1915) donde califica a lo romano de estéril y asimila a Roma con una Hélade privada de gracia.

⁴⁷ Se trata del poema poema nº 80 ed. Struve-Filipoff / nº 70 ed. Metz, cuyo inicio es el siguiente: “Con alegre relinchar pastan las manadas / y de herrumbre romana se adornaba el valle; / el oro seco de una clásica primavera / se lo lleva la transparente torrencera del tiempo.” Estamos ante un poema cargado de alusiones a Roma, pues en él aparecen el Capitolio y el Foro, así como el mes de agosto, el mes de César Augusto. Igualmente, el verso 14: “Yo nací en Roma y ella a mí retornó” quizá sea una declaración de intenciones del propio Mandelstam más que un error referido al lugar de nacimiento de Ovidio, pues este era de Sulmona, tal y como ha querido ver ZIOLKOWSKI (1995) 69.

⁴⁸ Cf. PODOSSINOV (1999) 1067: “Dieses Gedicht, wie auch ‘Tristia’, schrieb Mandelstam zur Zeit, als sein eigenes Schicksal noch keinen äußeren Anlaß für einen Vergleich mit dem Schicksal Ovids gab.”

título del artículo de Podossinov sucumbe a este *topos* hermenéutico: “Die Exil-Muse Ovids in Russischer Dichtung des XX. Jahrhunderts (Mandelstam und Brodsky)”. Igualmente, la inevitable querencia de la crítica a relacionar a ambos poetas se aprecia en el paralelo que se establece entre los arrepentidos escritos de Ovidio y la *Oda a Stalin* escrita en su exilio en Vorónezh, dando la sensación de que el poemario *Tristia* —como si del adagio *nomen est omen* se tratase— proyecta su sombra más allá de los límites estrictamente literarios prefigurando, de un modo casi oracular, la biografía posterior de Mandelstam a la manera de una profecía autocumplida⁴⁹.

A su vez Ziolkowski (2005), aunque señala que el título *Tristia* corresponde a Kuzmín y que en *Piedra*, el primer libro de Mandelstam, hay una nutrida presencia de Roma a la que dedica varios poemas, sin embargo nos informa de que Mandelstam acabó aceptando el título en 1928, lo cual, para el autor del ensayo *Ovid and the Moderns*, fue una decisión apropiada por múltiples razones, aseveración con la que parece estar reinterpretando el poemario desde la base de la biografía posterior de Mandelstam y de sus exilios a partir de mayo de 1934⁵⁰. Por otra parte, hubiera sido deseable que Ziolkowski hubiese glosado estas razones que alega, si bien parece desprenderse de sus palabras que entre estas causas se encuentra la condición de *outsider* de nuestro poeta. Este halo de incompreensión es una constante en la crítica literaria respecto a Mandelstam; baste con recordar las palabras con las que el poeta y premio Nobel Joseph Brodsky, quien fue “invitado” a salir de la U.R.S.S. por las autoridades soviéticas, lo describe:

Para entender mejor su poesía, el lector [...] tal vez deba tener en cuenta que Mandelstam era un judío que vivía en la capital de la Rusia imperial, cuya religión

⁴⁹ Cf. PODOSSINOV (1999) 1067: “Endlich, wie Ovid im Exil, schrieb Mandelstam in der Woronežer Verbannung einen großen Lobgesang Stalin zu Ehren, in der Hoffnung, dafür Begnadigung zu bekommen und zurück in die Hauptstadt kommen zu dürfen. Wie Ovid, hat auch Mandelstam das Herz des Princeps nicht gerührt.”

⁵⁰ Así ZIOLKOWSKI (2005) 67 argumenta: “His friend Mikhail Kuzmin supplied the name when he arranged for its publication that year (1922) in a Russian émigré press in Berlin. Although Mandelstam called the volume in its second edition simply *The Second Book* (1923), he subsequently reverted to the original title, which for a variety of reasons seems appropriate.”

*predominante era la ortodoxa, cuya estructura política era inherentemente bizantina y cuyo alfabeto había sido ideado por dos monjes griegos*⁵¹.

Partiendo de esta premisa y de su vida posterior no es difícil establecer paralelos entre el poemario *Tristia* y el exilio, lo cual lleva a Ziolkowski, refiriéndose a dicha colección poética, a afirmar que “the fact of his own exile enables Mandelstam to establish parallels between his time and Ovid’s”. Afirmación un tanto atrevida si tenemos en cuenta que Mandelstam por las fechas de composición del poemario no había sufrido ningún exilio en el sentido estricto del término. Finalmente, y a propósito de la sátira contra Stalin, que sería el detonante de la perdición de Mandelstam, Ziolkowski establece una analogía entre Ovidio y nuestro poeta aludiendo al famoso crimen del vate de Sulmona: su *carmen et error*. Así, Ziolkowski parece cerrar el círculo perfecto de la profecía autocumplida⁵², que se inicia con el poemario *Tristia*, sin reparar demasiado en que el título del poemario no fue invención de Mandelstam, poeta aparentemente poco dado a preocuparse por los títulos de sus obras⁵³.

En suma, creemos que estamos capacitados para proponer que, en parte, la crítica se ha dejado llevar un tanto por el deseo de establecer paralelismos, con rasgos premonitorios en no pocos casos, entre el poemario *Tristia*, la propia biografía de su autor (con su serie de penosos exilios) y el destierro pónico de Ovidio⁵⁴.

⁵¹ Cf. BRODSKY (2006) 121.

⁵² Cf. GARCÍA JURADO (2014) 12, quien, también imbuido por esta exégesis, señala con gran acierto que mientras que el exilio era un mero presagio en *Tristia* sin embargo en los *Cuadernos de Vorónezh* nos encontramos ya ante la certeza de un destierro real que conlleva una vivencia equivalente a la de Ovidio.

⁵³ Cf. el apartado 3: Las ediciones del texto y sus títulos.

⁵⁴ No deja de resultar como mínimo curioso y un poco desconcertante que Mandelstam, quien como estamos viendo se ha convertido en la figura por antonomasia del poeta exiliado en la literatura rusa del s. XX, no tuviese sin embargo un especial miedo al destierro sino al fusilamiento. Así su viuda NADEZHDA MANDELSTAM (2012) 169 nos relata lo siguiente: “De entre todas las formas de exterminio de que dispone el Estado, Mandelstam odiaba sobre todo la pena de muerte, o la ‘medida suprema’ como la llamábamos pudorosamente. No es casual, por tanto, que en su delirio hablase con temor del fusilamiento. Reaccionaba con tranquilidad ante el destierro, la deportación y otras formas de convertir al ser humano en polvo del campo: ‘Tú y yo a eso no le tenemos miedo’, me dijo, pero la sola idea de la ejecución le hacía temblar.”

6. A manera de conclusión

Tras haber seleccionado las opiniones de grandes especialistas en la obra de Mandelstam y en la tradición de Ovidio, creemos haber demostrado con un cierto grado de verosimilitud que el título *Tristia*, otorgado por Mijaíl Kuzmín a la primera edición (Berlín, 1922) a partir de un poema homónimo del libro, ha ejercido una notable influencia sobre la manera en que la recepción ha interpretado el poemario llegando casi a conferirle, de manera inequívoca, si nos hemos de fiar de algunas aseveraciones, un valor casi profético, una vez considerada en su conjunto y *a posteriori* la vida de Mandelstam marcada por el destierro, aciago destino que no obstante no empezaría hasta 1934.

Hay varios factores que, sin embargo, habría que considerar en contra de esta tendencia como es, entre otros, el hecho de que, en su conjunto, *Tristia* sea un libro donde el mundo griego prime sobre el romano, como se ha advertido de manera clara por la crítica, a diferencia de *Piedra* donde se da el fenómeno contrario⁵⁵.

Por otra parte, como ya se ha señalado, en la edición de 1923, supervisada por el propio Mandelstam, el poemario llevaba el sucinto título de *Segundo libro*, sobria denominación exenta de cualquier tipo de alusión meta-literaria, lo cual parece corroborar que el poeta no se sintió identificado con el título propuesto por Kuzmín. Sin embargo, y este aspecto merece más detenimiento, en la edición de sus obras que se publicó en 1928 fue Mandelstam quien optó por llamar *Tristia* a la sección que contenía, a grandes rasgos y con algunos añadidos y exclusiones, los poemas correspondientes a *Tristia* de 1922 y a *Segundo libro* de 1923.

Llegados a este punto, quizá sea preciso hacer algunas consideraciones acerca de la biografía del autor que nos podrían servir para explicar este hecho, partiendo siempre de la cautela como eje principal a la hora de extraer conclusiones.

Como ya se ha indicado, la vida de Mandelstam se fue complicando poco a poco y de manera casi imperceptible en lo que a su relación con los órganos administrativos y de poder se refiere a partir de 1923 y, si bien su

⁵⁵ Cf. NEMIROVSKI (1995) y, sobre todo, ÁNGEL Y ESPINÓS (2013).

momento culmen no llegaría hasta 1934, es cierto que en la década de los años 20 su situación se fue haciendo cada vez más insostenible⁵⁶. Prueba de estas dificultades la hallamos en dos poemas fechados en 1924⁵⁷, donde se refleja ya la soledad del poeta ante la multitud y su rechazo ante la nueva realidad impuesta por la era soviética. Así pues, ya en estas fechas sí que podríamos hablar de un incipiente exilio interior, pero recordemos que, sin embargo, Mandelstam al publicar a finales de mayo o inicios de junio de 1923 el poemario *Tristia*, lo llamó *Segundo libro*, a pesar de estar, quizás, ya en los inicios de su progresiva caída en desgracia, lo que indica una ausencia de identificación con el título de raigambre exílica.

A lo largo de la segunda mitad de la década de los años 20 Mandelstam fue subsistiendo a base de traducciones, pues poco a poco fue quedando fuera de los círculos literarios; contemporáneamente, la salud de su esposa, aquejada de tuberculosis, empeoraba. Así pues, cuando en 1928 aparezca su colección de poemas, gracias a las buenas artes de Nikolái Bujarin, será entonces el momento, pero no antes, en el que Mandelstam aceptará el nombre de *Tristia*, vislumbrando quizá ya el hostil futuro que se le avecinaba e identificándose con el título y sus profundas resonancias que en 1922 le había dado su colega Kuzmín. Evidentemente, no podemos tener la certeza total, dado que otra posibilidad pudiera ser que el título *Tristia* ya había calado entre los lectores por lo que Mandelstam simplemente se decidió a incorporarlo como propio.

Sea como fuere, defendemos que el título *Tristia* es más producto de un accidente que de la esencia del poemario por lo que nos atrevemos a proponer que la crítica literaria quizá se haya extralimitado a la hora de interpretar la obra al dejarse llevar por cuestiones metaliterarias que probablemente no estuviesen en la mente del autor en el momento de su redacción.

⁵⁶ Cf. BROWN (1973) 99-120.

⁵⁷ Poemas nº 140 ed. Struve – Filipoff / nº 128 ed. Metz y nº 141 ed. Struve – Filipoff / nº 129 ed. Metz. Cf. BROWN (1973) 113-120, donde, además de la traducción inglesa, se ofrece un interesante comentario de los poemas y de las circunstancias que los rodean.

Bibliografía

- ALVARADO SOCASTRO, S. (2003), *Sobre la transliteración del ruso y de otras lenguas que se escriben con alfabeto cirílico*. Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- ÁNGEL Y ESPINÓS, J. (2013), "El imaginario griego en el poemario *Tristia* de Ósip Mandelstam": *Atene & Roma*, 7 (2013) 119-138.
- BRODSKY, J. (2006), *Menos que uno. Ensayos escogidos*. Traducción de Carlos Manzano. Madrid, Siruela.
- BROWN, C. (1973), *Mandelstam*. Cambridge, CUP.
- BUNATIÁN, G. – CHÁRNAIA, M. (2005), *Literaturnye mesta Peterburga (Lugares literarios de Petersburgo)*. San Petersburgo, Paritet.
- CRISTÓBAL, V. (2012), *Ovidio y su poesía de amor*. Madrid, Gredos.
- DEPRETTO, C. (2000), "L'université de Saint-Pétersbourg et l'Âge d'argent": E. BERARD (dir.) (2000), *Saint-Pétersbourg: Une fenêtre sur la Russie, 1900-1935*. París, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 209-222.
- DUQUE GIMENO, A. (2010), *Ósip Mandelstam. Poesía*. Madrid, Vaso roto.
- FIGES, O. (2006), *El baile de Natacha: Una historia cultural rusa*. Traducción de Eduardo Hojman. Barcelona, Edhasa.
- FIGES, O. (2009), *Los que susurran: La represión en la Rusia de Stalin*. Traducción de Mirta Rosenberg. Barcelona, Edhasa.
- FREIDIN, IU. L. (1990), "Mijail Kuzmin i Osip Mandel'shtam: Vlianie i otkliki" ("Mijaíl Kuzmín y Ósip Mandelstam: Influencia y ecos"): AAVV (1990), *Mijail Kuzmin i russkaia kul'tura XX veka (Mijaíl Kuzmín y la cultura rusa del siglo XX)*. Leningrado, Sovet po istorii mirovoi kul'tury, 28-31.
- GARCÍA GABALDÓN, J. (1998), *Ósip Mandelstam: Tristia y otros versos*. Tarragona, Igitur.
- GARCÍA JURADO, FR. (2014), "Ovidio y sus imágenes: estéticas de la modernidad": Dirección URL: <http://eprints.ucm.es/24821/>
- GARCÍA JURADO, FR. (2015), "Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector": *Nova Tellus*, 33/1 (2015) 1-37.
- GARCÍA JURADO, FR. (2016), *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. México, UNAM.
- LEKMÁNOV, O. A. (2003), *Zhizn' Osipa Mandel'shtama. Dokumental'noe povestvovanie (Vida de Ósip Mandelstam. Relato documental)*. San Petersburgo, Zvezda.
- MANDELSTAM, N. (2012), *Contra toda esperanza. Memorias*. Prólogo de Joseph Brodsky. Traducción de Lydia Kúper. Barcelona, Acantilado.

- METZ, A. G. (1995), *O. Mandel'shtam. Polnoe sobranie stijotvorenii* (O. Mandelstam. Poesías completas), con estudios preliminares de M. L. Gaspárov y A. G. Metz. San Petersburgo, Akademicheski Proekt.
- MNUJIN, L.-AVRIL', M.-LÓSSKAIA, V. (2008-2010), *Rossiiskoe zarubezh'e vo Frantsii: 1919-2000. Biograficheski slovar'* (La emigración rusa en Francia: 1919-2000. Diccionario biográfico), 3 vols. Moscú, Nauka.
- MONAS, S. (1975), "Osip Mandelstam: The Word and Culture": *Arion*, 2/4 (1975) 527-532.
- MOSER, C. A. (1992), *The Cambridge History of Russian Literature. Revised Edition*. Cambridge, CUP.
- NEMIROVSKI, A. I. (1995), "Pogovorim o Rime" ("Hablemos de Roma"): O. A. LEKMÁNOV (ed.) (1995), *Mandel'shtam i antichnost'* (Mandelstam y la antigüedad). Moscú, Radiks, 129-141.
- NERLER, P. ET ALII (1993-1997), *O. Mandel'shtam. Sobranie sochinenii v chetyrioi tomaj* (O. Mandelstam. Obras completas en cuatro tomos). Moscú, Sociedad Mandel'shtam.
- PÁNOVA, L. (2005), "'Zvezda Afrodity' Mijaila Kuzmina: Opyt prochtenia" ("La estrella de Afrodita' de Mijaíl Kuzmín: Ensayo de lectura"): *Die Welt der Slaven*, 50 (2005) 201-214.
- PÁNOVA, L. (2013-2014), "Legitimizing gay relationships: Shakespeare, Wilde and the marriage myths in Mikhail Kuzmin's cycle 'The trout breaks the ice'": *New Zealand Slavonic Journal*, 47-48 (2013-2014) 27-53.
- PÁNOVA, L. (2018), "Magia starinnogo slova: o liubovnoi elegii Osipa Mandel'shtama 'Tristia'" ("La magia de la palabra antigua: Sobre la elegía amorosa de Ósip Mandelstam 'Tristia'"): D. IOFFE, M. LEVITT, J. PESCHIO, Í. PILSHCHIKOV (eds.) (2018), *Essays in Honor of Alexander Zholkovsky*. Boston, Academic Press Studies, 400-418.
- PODOSSINOV, A. (1999), "Die Exil-Muse Ovids in Russischer Dichtung des XX. Jahrhunderts (Mandelstam und Brodsky)": W. SCHUBERT (ed.) (1999), *Ovid: Werk und Wirkung*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1061-1077.
- PRZYBYLSKI, R. (1995), "Rim Osipa Mandel'shtama" ("La Roma de Ósip Mandelstam"): O. A. LEKMÁNOV (ed.) (1995), *Mandel'shtam i antichnost'* (Mandelstam y la antigüedad). Moscú, Radiks, 33-64.
- SESLAVINSKI, M – TARAKÁNOVA, O. (2010), *Knigi dlia gurmanov. Bibliofil'skie izdania kontsa XIX – nachala XX veka* (Libros para entendidos. Las ediciones bibliófilas de finales del s. XIX e inicios del XX). Moscú, Bely Gorod.

- STRUVE, G. P. – FILIPOFF, B. A. (1967-1981), *Osip Mandel'shtam. Collected Works*, 4 vols.; vols. 1-3, edición de G. P. STRUVE – B. A. FILIPOFF. Washington, Inter-Language Literary Associates, 1967-1969; vol. 4, edición de G. P. STRUVE – N. STRUVE – B. A. FILIPOFF. París, YMCA Press, 1981.
- TERRAS, V. (1966), "Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel'shtam": *SEEL*, 10/3 (1966) 251-267.
- ZIOLKOWSKI, TH. (2005), *Ovid and the Moderns*. Ithaca-Londres, Cornell University Press.

* * * * *

Resumo: Neste trabalho analisamos até que ponto o título *Tristia*, atribuído à primeira edição do segundo livro de poemas de Osip Mandelstam, não pelo próprio autor, mas pelo poeta e músico Mikhail Kuzmin, influenciou a recepção e a exegese posteriores desta obra, fazendo com que a crítica procure, talvez em excesso, referências ovidianas.

Palavras-chave: Mandelstam; *Tristia*; Ovídio; estética da recepção.

Resumen: En el presente trabajo analizamos hasta qué extremo el título *Tristia*, otorgado a la primera edición del segundo poemario de Ósip Mandelstam no por el propio autor sino por el poeta y músico Mijaíl Kuzmín, ha podido influir en la recepción y exégesis posteriores de la obra haciendo que la crítica busque, quizás en exceso, referencias ovidianas.

Palabras clave: Mandelstam; *Tristia*; Ovidio; Estética de la Recepción.

Résumé : Dans ce travail, nous analysons à quel point le titre *Tristia*, attribué à la première édition du deuxième livre de poèmes de Ossip Mandelstam, non par l'auteur lui-même mais par le poète et musicien Mikhaïl Kouzmine, influence la réception et l'exégèse postérieures de cette œuvre, faisant en sorte que la critique y recherche, peut être excessivement, des références ovidiennes.

Mots-clés : Mandelstam ; *Tristia* ; Ovide ; Esthétique de la réception.

***Duelo*, de Guimarães Rosa: *moira* em interface com a violência do Sertão**

Guimarães Rosa's "*Duelo*": *Moira*'s interface to the Backwoods' violence

FABRÍCIO LEMOS DA COSTA e MARIA ELIZABETH BUENO DE GODOY¹ (*Universidade Estadual do Amapá — Brasil*)

Abstract: This essay aims at reflecting on the concept of *moira*, referring to destiny according to the Greek tradition, in connection with the journeys and violence of the backwoods, as shown in the short story *Duelo*, the fourth narrative included in Guimarães Rosa's *Sagarana*. The ancient concept of destiny has been adapted to the hardships endured by man in the Brazilian dry hinterland, portrayed as a space of persecution, death and instability. This reflection on Rosa's short story will therefore be carried out by placing the harsh landscape of the backwoods within the context of Greek universalist tradition pertaining to destiny.

Keywords: *Moira*; Duel; Backwoods; Violence; Guimarães Rosa.

Destino, viagem e violência: "o sertão é o mundo"

O livro *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, publicado pela primeira vez em 1946², apresenta-se como uma coletânea de nove contos, os quais se relacionam pelas temáticas de aventuras pelo sertão dos gerais, comprovando-se pelo título da obra, neologismo criado pelo autor mineiro a partir da mistura de saga, de origem germânica, e rana, originária do tupi. A clave dá-se na maneira de aventura, como é possível ler-se nas diversas narrativas que se somam ao conjunto temático do livro. A quarta narrativa, intitulada *Duelo*, texto que iremos abordar, confirma a perspectiva que sublinhamos, isto é, a presença da saga, em que o elemento da violência encontra-se em interface com a vivência dos sujeitos sertanejos. No início do conto, o leitor encontra uma epígrafe, a qual será nossa primeira "parada" de reflexão. Ei-la na íntegra:

Texto recebido em 29.07.2018 e aceite para publicação em 02.02.2019.

¹ fabricao.lemos1987@yahoo.com.br; mariebueno70@gmail.com.

² Cf. WILLER (1984) 321 "*Sagarana* foi publicado em 1946; portanto, uma estreia tardia de João Guimarães Rosa, nascido em 1908, então já com trinta e oito anos. No entanto, também é obra de juventude, pois sua primeira versão é de 1937, demandando sete meses de trabalho. O *Sagarana* que conhecemos é uma segunda versão, refeita em 1945, em outros cinco meses de trabalho."

E grita a piranha cor de palha,
irritadíssima:
— Tenho dentes de navalha, e
com um pulo de ida-e-volta
resolvo a questão!...
— Exagero... — diz a arraia —
eu durmo na areia,
de ferrão a prumo,
e sempre há um descuidoso
que vem se espetar.
— Pois, amigas, — murmura o gimnoto,
mole, carregando a bateria_
nem quero pensar no assunto:
se eu soltar três pensamentos
elétricos,
bate-poço, poço em volta,
até vocês duas
boiarão mortas...
(Conversa a dois metros de profundidade.) (ROSA (1984) 123).

A epígrafe que antecede o conto *Duelo* mostra-nos dois animais aquáticos, a piranha e a arraia, que se desafiam quanto ao poder de ataque, as quais são surpreendidas por um terceiro animal, o peixe elétrico, cuja artimanha de destruição é superior às duas primeiras, pois é capaz de matar apenas pelo pensamento, ou seja, de longe, sem contato físico. O terceiro elemento, entendemos como o destino, implacável, e que se remete à matriz grega antiga, ou seja, naquilo que diz respeito ao lote de cada indivíduo. Na epígrafe o destino é trazido pelo peixe elétrico, fazendo-se interligado com o enredo de *Duelo*, o qual começa com o desentender de dois personagens, Turíbio Todo e Cassiano Gomes, ocasionado pelo adultério cometido entre o último e a esposa do primeiro, dona Silivana, a mulher “que tinha grandes olhos bonitos, de cabra tonta” (*Ibidem*, 127).

O narrador, em terceira pessoa, indica-nos o caráter do personagem Turíbio Todo, detentor, no início do conto, da razão³, pois fora vítima da infi-

³ A razão nas narrativas de Guimarães Rosa são artifícios que não conseguem desenvolver-se como unidade por muito tempo na paisagem do sertão, ou seja, a razão é revestida sempre do caráter da violência e do ilógico, além disso, o sobreviver em ambiente tão inóspito é mais importante que permanecer na racionalidade. Cf. COUTINHO (2013) 30-31:

delidade conjugal da esposa com Cassiano Gomes. O narrador revela a personalidade de Turíbio Todo: “Turíbio Todo, nascido à beira do Borrachudo, era seleiro de profissão, tinha pelos compridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas; palavra por palavra; papudo, vagabundo, *vingativo e mau*⁴. Mas, no começo desta história, ele estava com a razão” (*Ibidem*, 125). Assim, na apresentação do personagem traído, temos o traço que se desenvolverá ao longo do conto, a vingança, a violência e a perseguição no sertão, revestida de caráter maculador das relações conjugais, em um clima de efeito e de causa, como declara o narrador: “E, ainda assim, saibamos todos, os capiaus gostam muito de relações de efeito e causa, leviana e dogmaticamente inferidas.” (*Ibidem*, 125).

A violência faz-se em todos os movimentos dos personagens, sobretudo quando após o conhecimento da traição, Turíbio Todo resolve vingar-se, mas acaba assassinando por engano Levindo Gomes, irmão de Cassiano Gomes. A partir do engano, é traçado o duelo, marcado pelas andanças e tempo decorrido, mais de cinco meses que um ficara na procura do outro. Turíbio Todo esperou, organizou o plano, segundo a frieza do espírito capiau: “Turíbio Todo não ignorava isso, nem que o Cassiano Gomes era inseparável da parabéllum, nem que ele, Turíbio, estava, no momento, apenas com a honra ultrajada e uma faquinha de picar fumo e tirar bicho-de-pé.” (*Ibidem*, 126).

Nesse sentido, as andanças representam a viagem ao longo do conto, a qual os sujeitos estão imersos em uma paisagem que os coloca no plano da sorte, onde tudo é incerto e nada pode ser corrigido, isto é, os sertanejos cometem os erros e iniciam seu percurso em uma viagem infindável e emaranhada de obstáculos, no qual o destino afasta-os da certeza, muitas vezes, acreditada pelo sujeito, inserindo-os, por outro lado, no panorama da existência, cuja travessia é humana, ou seja, dá-se no próprio ser⁵. Benedito Nunes em *O dorso do tigre*, capítulo “Guimarães Rosa”, sublinha que: “é essa atividade temporal

“o questionamento da lógica racionalista é, sem dúvida, um dos traços mais significativos da obra rosiana e se expressa, além dos aspectos citados, pela simpatia que o autor devota a todos aqueles seres que, não encarando a vida por um óptica predominantemente racionalista, inscrevem-se como marginalizados na esfera do ‘senso comum’.”

⁴ O grifo é nosso.

⁵ Cf. NUNES (2009) 171: “Vê-se, então, que o significado final desse motivo afasta-se da ideia cristã do *homem viator*, segundo o qual o homem apenas transitaria no mundo, que não corresponde nem à sua origem nem ao seu verdadeiro destino.”

da existência, fulcro da *poiesis* originária, que constitui, na obra de Guimarães Rosa, o último horizonte simbólico da viagem.” (NUNES (2009) 171).

Os personagens do conto *Duelo* emaranham-se pelo interior do sertão, na “caça do outro”, mas não permanecem os mesmos ao longo da viagem, pois as travessias de rios e caminhos perpassam em suas modificações internas, porque estão na força temporal, cuja mudança perfaz o ser do sujeito, como menciona o narrador: “Saltou do trem também com uma piteira, um relógio de pulseira, boas roupas e uma nova concepção do universo.” (ROSA op.cit., 146). Entretanto, o destino parece “costurar” a vida de todos ao decorrer da existência, um tecer que se realiza em sobe e desce, em queda e caminhada, convergindo-se ou “são encontros e desencontros, são equívocos aparentes, que um recuo no espaço e no tempo transforma em certeza, ou em certezas que a distância neutraliza.” (NUNES (2009) 169).

Assim, verifica-se que a narrativa move-se na força do destino, que é externa ao indivíduo, colocando-o na paisagem, isto é, na vivência, a partir da incerteza e da incapacidade de pensar um desfecho em uma exatidão, pois onde tudo parece convergir para a felicidade e a vitória, encontra-se a derrota e a queda, em uma situação, muitas vezes, inesperada e em total rapidez, não podendo o homem agir, já que é sempre capturado em momentos de distração ou que não pede desconfiança. Então, como apontamos, o destino está imerso nas atitudes não previsíveis, “mola propulsora” da própria vida. Segundo Nunes: “É o desenho completo da trajetória da vida, o diagrama do movimento da existência no tempo, cujo processo de avanço e recuo, por meio de atos e gestos, de que se originam efeitos imprevisíveis, materializa-se nos tópicos da travessia.” (*Ibidem*, 171).

Luiz Costa Lima em *Por que Literatura* argumenta que o sertão não se caracteriza apenas como paisagem geográfica, como fora formulado no chamado regionalismo de 30^o da literatura brasileira, que tinha como lugar

⁶ Cf. COUTINHO (2013) 54: “Na ‘nova narrativa’, entretanto, iniciada por volta do final da década de 1930 ou princípios da de 1940, a oposição representada por essas duas linhas de ficção — ‘a regionalista’ e ‘a universalista’ — neutraliza-se no contexto da literatura latino-americana. Por essa época, o centro de gravidade do romance regionalista desloca-se da natureza para o homem, e o núcleo desse tipo de ficção passa a ser formado por uma rede intrincada de relações humanas. Agora o homem é, também nessa linha de

principal o nordeste para onde tudo se revestia em uma espécie e fotografia objetiva, exótica e pitoresca. Em Guimarães Rosa, o ser-tão é cósmico, paisagem ideal para manifestações universais, inclusive, das mais antigas tradições antigas, como a grega, por exemplo, as quais se climatizam no sertão, na dimensão do sertão-mundo. De acordo com Lima:

O sertão então se transmuda. Ele não é apenas a geografia em que pisara, mas a geografia ao dispor do homem. O sertão não é apenas mineiro, é o caminho da criatura. É o cosmos humanizado. Cosmos que não se vê ou se imagina de fora, pois que é dito por alguém cercado por ele, nele submerso e procurando direção. Cosmos, portanto, de que não se afastaram o muito perigoso, o incerto, o que é potencia danosa na vida. Este perigo e incerteza, esta presença não selecionada da própria vida são localizados pela palavra e por ela levados de volta à geografia sertaneja. As coisas que aí se passam encerram conhecimento e mistério, certeza e engano. (LIMA (1969) 75).

Então, compreendemos a presença do tecer do destino, de uma divisão das partes, que não para, desenvolvendo-se interligada ao homem que se encontra em viagem, em trânsito, caso sempre ligada à violência e ao perigo, como em *Duelo*. Benedito Nunes em *Guimarães Rosa quase de cor: lembranças filosóficas e literárias*, afirma que “quase sempre escalando o Sertão-mundo de que não saem. Por isso, nos textos de Rosa, o cômico e o trágico, o reles e o sublime, passam-se a céu aberto”. (NUNES (2013) 274-275). O destino, tecido pelas moiras, vigia o sertanejo e coloca-o em apuros e vitórias momentâneas, de acordo com seu lote. Em *Duelo*, o destino dá-se desde o início da narrativa, por exemplo, quando Turíbio Todo achara que baleara Cassiano Gomes, no entanto, o acaso leva-o para baixo, pois atingira o irmão do outro valentão:

Bem, quinta-feira de-manhã, Turíbio Todo teve por terminados os preparativos, e foi tocar a casa de Cassiano Gomes. Viu-o à janela, dando as costas para a rua. Turíbio não era mau atirador: baleou o outro bem na nuca. E correu em casa, onde o cavalo o esperava na estaca, arreado, almoçado e descansado. (ROSA (1984) 127).

O destino em *Duelo* acompanha os personagens, é a matriz da cultura antiga grega que se perfaz no sertão, ambiente onde coexiste com a universalidade e a diversidade das mais remotas civilizações. “Ele [o sertão] é do tamanho do mundo” (ROSA (2001) 89), mote de Riobaldo, personagem do romance

ficção, o elemento nodal, e a paisagem, em vez de se colocar em oposição superior a ele, passa a ser abordada por intermédio da figura humana, ou, em outras palavras, torna-se humanizada.”

Grande Sertão: veredas, obra máxima do autor mineiro, a qual nos mostra o grande leque universal que se encontra nos enredos das várias narrativas de Sagarana e todas as outras “estórias” de Guimarães Rosa. Em *Duelo*, a Moira (Μοῖρα) transforma tudo em perigo e instabilidade, é a síntese maior da humanidade que se dá no “sertão-mundo”, em que nada pode ser calculado a partir da exatidão:

E Cassiano Gomes tinha acertado, em parte⁷. Turíbio Todo viera mesmo para Piedade do Bagre, justo como um catingueiro à frente do latido de dez trelas e mais a buzina do perreiro; e bastara-lhe um dia de repouso, para compreender que estava nun fundo-de-saco, pois que aquele lugarejo era a boca do sertão.

Mas não voltou como onça na ânsia da morte: baldeou do matungo ajumentado e estrompado, para um ruço-picaço quatrolho e quatralvo, e fez que vinha e não veio, e fez como o raposão. Obliquou a rota para nor-nordeste, demandando as alturas do morro do Guará ou do morro da Garça, e aí houve que foi onde Cassiano tinha descalculado, mancando a traça e falseando a mão.

— Tem tempo... — disse. E continuou a batida, confiado tão-só na inspiração do momento, porquanto o baralho fora rebaralhado e agora tinham ambos outros naipes a jogar⁸. (Ibidem, 129).

Em *Duelo*, assim como outros contos e romances de Guimarães Rosa, o *lógos* convive com o *mýthos*, inter cruzando-se na impossibilidade da existência de apenas uma perspectiva na vivência dos sertanejos. Assim, entendemos as convergências que se colocam na narrativa, ou seja, a presença do mito das irmãs fiandeiras do destino, com a violência que exige, em alguns momentos, algum “fio” de racionalidade, sobretudo para calcular, pensar a estratégia de ataque e não permanecer somente no desastre da *hýbris* (ὑβρις): “É... Desse jeito eu não arranjo nada, e fico me acabando à toa... É melhor eu voltar p’ra casa e deixar passar uns tempos, até que ele sossegue e pegue a relaxar...” (Ibidem, 136). De acordo com Eduardo F. Coutinho: “O *mýthos*, na obra de Rosa, não é um elemento *per se*, mas parte do contexto mental do sertanejo, e, como tal, não exclui o *lógos*, infringindo as leis da verossimilhança. Estes dois elementos, o *mýthos* e o *lógos*, longe de excludentes, convivem o tempo todo.” (COUTINHO (2008) 373).

⁷ O grifo é nosso.

⁸ O grifo é nosso.

A *moira* na *Enargeia* homérica

À justa apreensão das categorias de destino assim interligadas à morte e ao fio cardado pelas ‘irmãs’ que distribuem devidos lotes a cada um dos perecíveis mortais, faz-se mister uma digressão aos antigos, neste estudo representados pela tradição homérica.

Derivado do epíteto ἐναργής, e, segundo George A. Gazis, “utilizado em Homero sobretudo para denotar o brilho da epifania divina na perspectiva humana” (GAZIS (2018) 1), à *enargeia* subentende-se o caráter vívido e pulsante de sua narrativa, fazendo desta “uma peça visual” sem precedentes. Em seu estudo intitulado *Homer and the Poetics of Hades*⁹, Gazis demarca tal discussão teórica que vai de Lessing, no século XVIII, a Erich Auerbach, no XX (GAZIS (2018) 2). Digressão que não contempla nosso objeto, não obstante sua valia aos estudos clássicos. Entretanto, no que concernem as recorrências e interpretações da *moira*, sobretudo na *Iliada*, a apreensão de tal caracterização à epopeia enriquece o seu justo significado entre os antigos. Há na *moira* homérica a vívida experimentação do destino humano em toda a sua inexorável tragicidade.

Partindo de uma modesta etimologia a contrapelo, Hesíodo, na *Teogonia*, se refere à *moira*, ou às μοιράι, em duas passagens dignas de nota: primeiramente, àquela que trata da gênese de Caos (*Kháos*), que por cissiparidade gera Érebo e Noite negra (*Nýx*), por sua vez, genitora de “hediondo Lote, Sorte Negra e Morte”, e também de “Sono e a grei de Sonhos” (*Teogonia*, vv. 211-213). Note-se que “hediondo Lote”, Μόγος, advém assim daquilo que Jaa Torrano denota como a descendência de potências tenebrosas que pertencem à esfera do não-ser, forças de negação da vida e da ordem (TORRANO (2003) 44). Associada a Lote, porção que cabe aos seres (deuses e homens), na referida gênese, encontra-se *thánatos*, morte. Associação que na narrativa homérica, precedente à epopeia hesiódica, faz-se intrínseca.

Na sequência, já na descrição da gênese dos *Olímpios*, o poeta narra a divisão das honras entre os divinos Cronidas, além das peripécias amorosas de Zeus, que muitas deusas, ninfas e mortais seduziu, com elas gerando divinos e heróis. A passagem dos versos 901 a 906 indica nova recorrência à distribuição de partes, ou lotes, neste caso exclusivo aos mortais:

⁹ GAZIS (2018).

Após desposou Têmis luzente que gerou as Horas (Horái), Equidade, Justiça e Paz viçosa que cuidam dos campos dos perecíveis mortais, e as Partes (Moiras) a quem deu mais honra o sábio Zeus, Fiandeira, Distributriz e Inflexível, que atribuem aos homens mortais os haveres de bem e de mal¹⁰. (Teogonia, vv.901-906).

Teria Hesíodo descrito em sua obra o já contemplado na tradição, via Homero, mesmo que a epopeia não estabeleça qualquer detalhamento etimológico sobre as recorrências e arrazoamentos da *moira*? Poder-se-ia sugerir, destarte, que uma tradição comum abarcasse em seu horizonte mítico dois tipos de relação, ou, melhor dizendo, duas imanências para o conceito entre os gregos: uma que se refere ao lote associado em direta gênese à ideia de morte, portanto, destino ou condição intrínseca aos *mortais* e perecíveis; outra como destino, sorte ou parte atribuída pelas *moiras*, assim cumprindo o determinado por Zeus tronante. Ambas recorrências presentes na *Ilíada*, assim como também no poema da *Odisseia*, do qual não iremos tratar neste estudo.

No que concerne aos cantos da *Ilíada*, faz-se breve consideração às referidas recorrências ilustrativas ao argumento, em três episódios específicos: primeiramente, no que se refere à própria centralidade da obra, cujo objeto em seus primeiros doze cantos gira em torno da ira e retirada de Aquiles, “o melhor do aqueus”, das linhas de combate, pela ofensa imposta pelo rei Atrida, Agamêmnon. Em segundo lugar, a breve preleção de Heleno a Heitor, antes do singular combate contra Ajax. E, finalmente, duas belíssimas passagens da *Patrocléia*, na queda de Sárpedon, preferido de Zeus, e, em seguida, de Pátroclo. Todas as passagens contribuem para a justa compreensão daquilo que atribui à *moira* o caráter de instável condição atrelada às vicissitudes da sorte, do destino e da própria morte no conto roseano aqui estudado.

E. R. Dodds estabelece em estudo da obra *Os Gregos e o Irracional*¹¹ a proposta de leitura que suscita o liame conceitual entre as potências de *áte* (cegueira), *moira*, o quinhão de cada mortal, e as ações perpetradas por homens títeres da vontade divina, caídos em assombrosa *hýbris* (funesta errônea). O ponto de partida para sua análise perfaz o caminho tomado por (ou, imposto a) Agamêmnon a compensar a perda de sua cativa de guerra, Criseida, pelo arbitrário roubo daquela outra presa, Briseis, cativa do Peleide Aquiles. A passagem

¹⁰ O grifo é nosso.

¹¹ DODDS (2002).

narrada no Canto XIX da *Iliáda* destaca o reconhecimento da falha, não obstante desprovida de culpa, suscitando curiosa interpretação:

*“Bravos heróis aqueus, Ares-adictos!
É uma bela conduta ouvir quem se levanta,
sem perturbá-lo; mesmo o orador mais exímio
se deixa perturbar. Como ouvir ou falar
no tumulto? Ainda que eloquente, se embaraça.
Quero justificar-me junto ao Peleide. E vós,
Aqueus, compreendei bem, pesai minhas palavras.
Muitas vezes os Dânaos fizeram-me amargas
censuras, reprovando-me. Não sou o culpado,
mas Zeus, a Moira e a negroctâmbula Erínia;
na ágora, eles cegaram-me o siso, funestos,
no dia em que tomei o prêmio do Aquileu.” (Iliada, 19, 86, sg)*

Títore, pois, dos ardis de Zeus que distribui os lotes, Agamêmnon afasta a culpa, justo atribuída à cegueira que se lhe impôs através da Erínia que caminha na escuridão, consorte em nefasto cortejo. Ora, o que poderia ser feito para evitá-lo, se a divindade — neste caso, Zeus — tem seus artifícios próprios, distribuindo males aos falíveis mortais? Para Dodds, as palavras proferidas pelo Atrida não podem ser interpretadas como fuga à responsabilidade no sentido jurídico, já que o rei oferece abundante recompensa e bens como proposta de paz (DODDS (2002) 11). Tratar-se-ia de uma recorrência em Homero em que à ação injustificada e intempestiva dos homens esteja associada a suspensão de seu juízo, estado mental de confusão e ausência de consciência (DODDS (2002) 13).

Contudo, o herói menciona na passagem em questão funesta tríade de responsáveis por sua *áte*: primeiramente, Zeus, entendido como espécie de “primeiro motor” (Ibid. (2002) 14), divindade a quem se credita a imposição de tal estado de confusão mental; e a *moira*, que Dodds nota como o discernimento entre os mortais do “quinhão” que lhes cabe, não raro associado às vicissitudes da sorte e à morte propriamente dita, que, neste caso, ganha contornos de personificação quando identificada por Agamêmnon como agente de sua falha.

O que se reconhece é a distinção entre ações normais e ações executadas em estado de áte. Com relação às ações deste último tipo, pode-se indiferentemente vinculá-las à moira ou à vontade de um deus, de acordo com o modo pelo qual as olhamos — de um ponto de vista subjetivo ou objetivo. (Ibid. (2002) 15)

Já à terceira componente da analogia Zeus-*moira*-Erínia cabe o caráter de agente iminente no caso de Agamêmnon, no episódio da ofensa perpetrada contra Aquiles. A Erínia, diz-nos Dodds, é o agente pessoal (personificado) que cumpre a *moira*, assim determinada por Zeus. Da tradição, Hesíodo refere sua origem à mácula de Cronos contra seu genitor, Uranos, pois da castração do pai “quantos salpicos respingaram sanguíneos, a todos recebeu-os a Terra; com o girar do ano gerou as Erínias duras, os grandes Gigantes, rútilos nas armas, com longas lanças nas mãos, e Ninfas chamadas Freixos sobre a terra infinita.” (*Teogonia*, v. 183, sg.) Doravante potestades vingadoras do sangue derramado em família, da ofensa de pais contra filhos, de filhos contra pais, as duras Ἐρινῖες executam a vingança contra toda a sorte de mácula.

É do estudo de James Duffy, “Homer’s conception of Fate”¹², que se admite a concepção de destino em Homero ser a mesma tanto no poema da *Iliada* quanto da *Odisseia*, não obstante paire sobre a mesma a dúvida sobre sua preeminência sobre os divinos, ou se apenas uma extensão da vontade de Zeus. Na esteira dos estudos que defendem a subjugação, mesmo dos *Olímpicos*, ao jugo da *moira* Duffy elenca os de Nägelsbach e Lehrs (DUFFY (1947) 1), além da leitura de Francis M. CORNFORD, na obra intitulada *Plato’s Cosmology*¹³:

Desde Homero, Zeus e os outros Olímpicos são confrontados com um poder que eles não podem subordinar, chamado Destino ou Fortuna. Como o Demiurgo de Platão, os deuses homéricos não são onipotentes; e parece impossível deduzir de Homero qualquer suposição coerente sobre a relação entre as vontades dos deuses e a oblíqua oposição do Destino. (CORNFORD apud DUFFY (1947) 2)

Todavia, Homero não explicita uma dissociação do poder da *moira* daquele de Zeus, o que se pode observar nas passagens seguintes, exceto a que se refere à morte de Sárpedon, preferido de Zeus. Vejamo-las, a começar pela preleção de Heleno a Heitor antes do combate contra Ajax:

Heleno Priâmide sentiu o desígnio dos deuses no coração. De Héctor se acerca e lhe diz: “Héctor, ó filho de Príamo, símile a Zeus no engenho, escuta teu irmão. Faze que Aqueus e Tróicos se assentem. Um repto então lança ao mais forte dos Gregos: duelar

¹² DUFFY (1947) 477-485.

¹³ CORNFORD (1937).

*contigo, cara-a-cara, áspera luta a dois.
Não arriskas morrer, a Moira não te assina com
esse destino agora, avisam-me os Perenes". (Ilíada, 7, 44-sg)*

Pois, singular combate anunciado pelos divinos dar-se-ia entre Heitor e Ajax, "muralha dos Aqueus", do qual ambos sairiam ilesos e louvados, trocando após reconhecido empate, dons memoráveis: a Ajax, a espada Tróica, cravejada em prata; a Heitor, o cinturão de cor púrpura do gigante Telamônio. A *moira* de Heitor era outra; portanto, guardado sob os divinos auspícios proferidos pelo irmão, revela-se na narrativa a onisciência divina sobre os destinos de heróis, em oportuno instante revelada a Heleno, que garantisse o singular combate para o deleite dos Cronidas. Como sabê-lo? Se destino já conhecido pelos deuses, de que não caberia a Heitor perecer sob a espada de Ajax, ou, se desígnio mesmo divino, dispensador do lote de cada um?

É da queda de Sárpedon, "o mais caro entre os humanos", episódio narrado na *Patrocléia*, no Canto XVI, que se revela na *enargeia* homérica a singular descrição da dor de Zeus, constrangido a *não* decidir, *não* alterar, ou mesmo *não* evitar a sorte e o destino de seu dileto herói, assim corroborando com o estudo de Cornford:

*Sárpedon, quando viu os couraça-sem-cinto,
seus camaradas, mortos pela mão de Pátroclo
Menécio, reprovou os Lícios quase-deuses:
"Que vergonha! Para onde fugis, Lícios, à hora
de mostrar a que viestes? Vou ao encontro eu
mesmo desse homem. Quero saber quem é o forte
que a tantos causou males e quebrantou joelhos!"
Disse. E saltou do carro ao solo, todo-em-armas.
Pátroclo apeia da biga, ao vê-lo; feito abutres,
garras-em-gancho, bicos recurvos, brigando
num rochedo elevado, aos guinchos, eles dois,
opostos um ao outro, embatem-se, gritando.
Viu-o o Croníade, mente-aguda, e teve pena.
E a Hera, sua esposa-irmã, se voltou e lhe disse:
"Dói-me que o mais caro entre os humanos, Sárpedon,
a Moira-Morte o dome sob as mãos de Pátroclo.
Meu coração se agita entre dois pensamentos:
se o retiro da lágrima luta com vida,
e o reponho na terra opulenta dos Lícios,
ou se deixo que o braço do Menécio o dome."*

*Então, olhos-de-toura, Hera augusta, lhe torna:
 “Que palavras são essas, ó terribilíssimo
 Croníade? Um ser mortal, fado há muito traçado,
 tencionas sequestra-lo à morte dolorosa?
 Que o faças! Mas irás de encontro aos deuses todos!
 Outra coisa direi, guarda-a dentro da mente:
 se quiseres enviar Sárpedon, vivo, ao lar,
 atenta que os outros deuses podem intentar
 livrar seus filhos caros do embate violento;
 dos que lutam em torno à cidade de Príamo,
 os filhos de imortais são muitos; seus pais-numes
 hão de ficar furiosos. Se o dileto choras
 deixa que ele pereça no violento embate,
 domado pelas mãos de Pátroclo Menécio.
 Assim que a psiquê e o éon vital dele despeguem,
 manda que a Morte, Tânatos, e Hipnos, o sono,
 o transportem de volta ao vasto país dos Lícios,
 onde a família e amigos lhe darão sepulcro,
 tumba e estela, o tributo devotado aos mortos.” (Ilíada, 16, 419-sg.)*

Destarte, também Zeus está sujeito à imanência da moira, que pelo fio do respeito (*aidós*) à ordem cósmica se lhe impõe como limite às preferências e penúrias. À sequência do Canto, dá-se, em hora certa, a queda do próprio Pátroclo. Já atingido por Euforbo e Apolo, tomba sob a lança de Heitor, não sem antes clamar. De seu curto apelo, antes que a *moira* lhe colha, faz alerta: que ele, Heitor, não deixe de atentar ao seu lote o qual não tarda a impor-lhe a queda:

*“Blasonas, Héctor! Grande vantagem” Zeus Pai
 e Apolo concederam-te a vitória! Fácil,
 para eles dominar-me! A armadura, dos ombros
 eles próprios tiraram-me. Vinte guerreiros,
 iguais a ti, comigo se entestando, a todos
 alancearia. A Moira atroz matou-me e o filho
 de Latona, e um humano, Euforbo. És o terceiro
 a me dar fim. Mas algo mais direi (e que o graves
 na mente!): Muito não viverás. Já emparelham
 contigo a morte e a Moira acerba. Às mãos de Aquiles
 morrerás, o Eácide sem mácula.” Falava
 ainda, quando, extremado-se, a morte eclipsou-o.
 A psiquê se evolou dos seus membros. Baixou
 ao Hades deplorando a juventude e a força
 perdidas. (Ilíada, 16, 844-sg.)*

Moira esti. Está fadado. Uso que Duffy reconhece impessoal em ambas as epopeias de Homero, aplicado à ideia já referida de lote, destino, e, mesmo, *morte*. Significa, portanto, morte se pronunciada como cumprimento de um destino; e à estreita ligação entre morte e *moira* Duffy atribui a expressão *thánatos kai moira* (DUFFY (1947) 3).

No estudo da tragédia de Sófocles, *Ajax*¹⁴, Flavio Ribeiro de Oliveira indica, na clivagem do herói homérico ao *deinós* (sujeito trágico), o caráter de fragilidade e de transitoriedade de tudo que se refere ao humano, entre os antigos. Paira sobre o destino do herói trágico a máxima dos limites de sua ação e a instabilidade dos caminhos que percorre, sempre a ele vedadas a arrogância e vanglória, pois “as coisas humanas (*tanthropéia*) estão sob o domínio da fragilidade” (OLIVEIRA (2008) 15), em que reinam, absolutas, a vontade divina e a imanência da *moira*.

Considerações finais

Poder-se-ia tratar os personagens do conto *Duelo* como sujeitos ligados à matriz grega antiga, sobretudo na particularidade dos seres que agem pelo tecer do destino, assim como relacionados aos heróis trágicos, que quando agem de acordo com a *hýbris*, afastam-se da comunidade e da política da *pólis*. De acordo do Jacqueline de Romilly: “Enfin la guerre et ses problèmes, quando ils ne sont pas au centre même de l’action, lui servent souvent de toile de fond”. (ROMILLY (1997) 124). É o *páthos* do herói trágico, o qual se emaranha no cumprimento do seu destino, como argumenta Rachel Gazolla em *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*: “O herói, porque herói deve ficar aquém dos argumentos; ele tem a força de afirmar-se como recolhedor de seu *daímon*, sem medo da morte, sem medo das consequências, pois é esse o sentido de sua vida. Sua fragilidade é a força” (GAZOLLA (2011) 78-79).

O agir no sertão, portanto, pede Ser-tão, isto é, pensar racionalmente o mínimo possível, porque as ações são quase sempre rápidas, não podendo perder-se tempo demais nas conjecturas dos planos e estratégias, por outro lado, a rapidez nos acontecimentos far-se-ia elemento formador das atitudes que o leva ao erro, à queda, segundo o fiar da roda da fortuna e da necessidade, como viés ligado à matriz trágica. Segundo Jaeger: “Está intimamente

¹⁴ SÓFOCLES (2008).

vinculada à experiência humana que os mortais denominam sorte, pois esta se transforma facilmente na mais profunda dor, assim que os homens se deixam seduzir pela *hýbris*.” (JAEGER (1995) 302). O homem move-se pelo seu *páthos*, que o descontrola, mas o insere na mais pura humanidade. Dessa forma, ao extrapolar os limites, à justa medida, o sujeito cai no erro, levando consigo os outros, interligados no tecer do destino. Ainda de acordo com Raquel Gazolla:

Assim, se um homem comum extrapola seus limites como se fosse herói, sabemos qual será seu destino: é previsível uma finalização ao estilo trágico-heroico. Ser herói revela-se, se tem razão, um modelo de força do que queremos e uma negação para as ações que praticamos. Hoje, sem a larga incidência do sagrado, podemos dizer que, na rede de causas e efeitos em que está mergulhado o homem já é previsível o final, mas disso saberemos somente depois que pudermos desenrolar os fios que teceram essa rede, na conclusão do processo. (Ibidem, 79).

Portanto, a rede que tece o destino dos personagens que viajam pelo interior do sertão em busca do outro, no desejo da vingança, recobre uma paisagem onde tudo parece contribuir para o desfecho, nos encontros entre pessoas de caráter e necessidades que se inter cruzam com a história inicial: o adultério, o tiro por engano e o início do duelo. Assim, nesse inter cruzar, Cassiano Gomes ao descobrir-se com um prazo mínimo de vida, encontra em uma aldeia antiga o pequeno Vinte-e-Um, sujeito carente, com muitos filhos e esposa, mas sem recursos para tratar da doença do filho mais novo e alimentar os outros. Cassiano Gomes, em repouso na aldeia, pois não conseguira mais continuar a caminhada para finalizar o duelo, resolvera ajudar o pobre rapaz sanar suas necessidades, fazendo-o a partir de ações imorais, já que sua ajuda implicaria a interferência do outro no desfecho da vingança:

Então, Cassiano, por sua vez muito bem comovido, porque é melhor a gente ser bondoso do que ser malvado, puxou-o para si, num abraço, dizendo:

— Maior paga do que essa não tem, meu compadre Vinte-e-Um... (ROSA (1984) 145).

Dessa forma, a rede que tece o destino em *Duelo* não abre mão de fazê-la de acordo com a sorte que cabe a cada um, cuja existência é marcada não apenas de glórias, mas também de infortúnios e máculas. No conto roseano, a moira climatiza-se e as irmãs fiandeiras levam os sertanejos, segundo a necessidade, aos desfechos mais inesperados. Os envolvidos no duelo imaginam-se vitoriosos ou em uma situação favorável, entretanto, logo desco-

brem que os “ventos” mudaram e que não se encontram em boa condição ou, ainda, que ambos estão na má sorte, ou seja, ao acaso, como cita Aristóteles em *Física*:

Dizemos “bom acaso” quando algo bom resulta, mas se diz “acaso ruim” quando resulta algo ruim, assim como se diz “boa fortuna” e “infortúnio” quando essas coisas têm grandeza; por isso quase apanhar um grande bem ou um grande mal é ter boa fortuna ou ser desafortunado, porque o pensamento os afirma como se estivessem presentes, pois aquilo que quase ocorreu parece não estar nada distante. (ARISTÓTELES, *Física* I, 197^a 25).

A roda da fortuna é inconstante como o é a geografia do sertão, em que nada foge ao perigo, à violência e à fragilidade humana, como é possível perceber no conto *Fatalidade*, do livro *Primeiras estórias*: “E... foi: fogo, com rapidez angélica: e o falecido Herculínio, trapuz, já arriado lá, já com algo entre os próprios e infra-humanos olhos, lá nele — tapando o olho da rua — Não há como o curso de uma bala; e — como és bela e fugaz, vida!” (ROSA (2001) 111). A maior inconstância dá-se na figura humana, sempre a marcar território pelo poder, vingança, traições e tentativas de acertos. O acaso é inconstante, assim como a roda da fortuna. Ainda segundo Aristóteles: “Além disso, é de esperar que a boa fortuna seja inconstante, pois o acaso é inconstante; pois nenhuma das coisas que são por acaso pode ser sempre ou mais das vezes.” (ARISTÓTELES, *Física* I, 197^a 30).

Os valentões de *Duelo*, ao saírem em busca do outro, esperam que a sorte esteja em algum momento ao seu lado, devendo ser aproveitada qualquer chance, já que tudo muda o tempo todo: “... ‘Es-te den-tro e es-te fora!’ ...Turíbio Todo tinha pulado fora da roda, e não mais brincou.” (ROSA (1984) 139). Turíbio Todo e Cassiano Gomes sabiam que o perigo “rondava” a geografia do sertão, e tentam aproveitar-se de artifícios para o alcance de qualquer vitória momentânea ou um desfecho final, como é possível perceber nas “ajudas” de Cassiano Gomes ao pequeno Vinte-e-Um¹⁵. Depois das “ofertas” dadas ao último, Cassiano morre, por outro lado, sua vingança continua ou se estende por meio do capiau auxiliado, o qual sai na tentativa de um encontro com

¹⁵ Cf. NUNES (2009) 169: “As linhas do Fado, que no processo da viagem se desenrolam, mais flexíveis do que o *fatum* da tragédia grega, também podem cruzar-se devido à intervenção inopinada e casual de terceiros.”

Turíbio Todo: “Chegou o cavalo para a beira da estrada, parando à frente de uma sucupira, e espiou e esperou. Era um cavalinho ou égua, magro, pampa e apequenado, de tornozelos escandalosamente espessos e cabeludos, com um camarada meio-quilo de gente em cima.” (*Ibidem*, 146).

Vinte-e-Um, movido por sentimento de gratidão, resolvera vingar-se pelo seu benfeitor, agindo com cautela e cuidado, como a necessidade pedira. Assim, conversaram sobre São Paulo, cidade onde Turíbio Todo esperava a já morte certa de Cassiano Gomes por motivo de doença: “— Ainda que mal pergunte, o senhor será mesmo o seu Turíbio Todo, seleiro lá na Vista Alegre, que está chegando das estranhas?... — Sou sim. Vim do São Paulo...” (*Ibidem*, 147). Cassiano Gomes aconselhara Vinte-e-Um a mudar-se para São Paulo, lugar de oportunidades, segundo o narrador, e ainda, mostrara felicidade, pois encontraria com a dona Silivana, sua esposa, no entanto, não sabia que seu desfecho já fora decidido, as moiras não permitiriam tal encontro.

O destino responde pela boca de Vinte-e-Um: “Com perdão da palavra, mas este mundo é um estrume! Não vale a pena ficar alegre... Não vale a pena, não.” (*Ibidem*, 149). O Rapaz cumpre o destino, mata Cassiano Gomes, de acordo com a divisão dos lotes, no intercruzar dos envolvidos na teia da roda da fortuna, que realiza encontros e desencontros, desenvolvendo-se desfechos distantes do tradicional “foram felizes para sempre”, mote impossível onde é necessário sempre Ser-tão. Vinte-e-Um interpreta o sertão: “— A gente vive sofrendo... Todo o mundo é só padecer... Não vale a pena! E depois a gente tem de morrer mesmo um dia...” (*Ibidem*, 149).

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES, *Física I e II*. Prefácio, introdução, tradução e comentários de Lucas Angioni. Campinas, Editora Unicamp, 2009.
- CORNFORD, Francis M. (1937), *Plato's Cosmology*. London.
- COUTINHO, Eduardo (2008), *Discursos, fronteiras e limites na obra de Guimarães Rosa: A poética migrante de Guimarães Rosa*. Organização de MARLÍ FANTINI. Belo Horizonte, Editora UFMG, 365-378.
- COUTINHO, Eduardo (2013), *Grande sertão: veredas. Travessias*. São Paulo, É Realizações.
- DOODS, E. R. (2002), *Os Gregos e o Irracional*. Tradução de PAULO DOMENECH ONETO. São Paulo, Escuta.

- DUFFY, James (1947), "Homer's Conception of Fate": *The Classical Journal* 42.8 (May 1947) 477-485.
- GAZIS, George Alexander (2018), *Homer and the Poetics of Hades*. Oxford University Press.
- GAZOLLA, Rachel (2001), *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo, Editora Loyola.
- HESÍODO, *Teogonia. A Origem dos Deuses*. Estudo e tradução JAA TORRANO. São Paulo, Iluminuras, 2003.
- HOMERO, *Ilíada*. HAROLDO DE CAMPOS. Organização TRAJANO VIEIRA. São Paulo, ARX, 2002.
- JAEGER, Werner (1995), *Paidéia. A formação do homem grego*. Tradução de ARTUR M. PARREIRA. 3ª edição. São Paulo, Martins Fontes.
- LIMA, Luiz Costa (1969), *Por que Literatura*. Petrópolis, Vozes.
- NUNES, Benedito (2009), *O dorso do tigre*. São Paulo, Editora 34.
- NUNES, Benedito (2013), *Guimarães Rosa quase de cor: rememorações filosóficas e literárias: A Rosa que é de Rosa: Literatura e Filosofia em Guimarães Rosa*. Organização de Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro, Editora Difel, 267-278.
- OLIVEIRA, Flávio Ribeiro (2008), "Apresentação": SÓFOCLES, *Aias*. São Paulo, Iluminuras, 7-52.
- ROMILLY, Jacqueline de (1997), *La tragédie grecque*. 6ª édition. Paris, PUF.
- ROSA, Guimarães (1984), *Sagarana*. São Paulo, Círculo do livro.
- ROSA, Guimarães (2001), *Primeiras Estórias*. 15ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- ROSA, Guimarães (2001a), *Grande Sertão: veredas*. 19ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- SÓFOCLES. *Aias*. Apresentação e tradução FLAVIO RIBEIRO DE OLIVEIRA. São Paulo, Iluminuras, 2008.
- WILLER, Claudio (1984), "Guimarães Rosa e 'Sagarana'": ROSA, Guimarães, *Sagarana*. São Paulo, Círculo do livro, 321-331.

Resumo: Este ensaio tem objetivo de refletir sobre a *moira*, destino ligado à matriz grega, em interface com as viagens e a violência do sertão a partir do conto *Duelo*, quarta narrativa do livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa. Trata-se de uma espécie de aclimação do destino antigo à vivência do sujeito sertanejo, sobretudo no espaço de perseguição, morte e instabilidade nos gerais. Assim, esta reflexão em torno do conto do autor mineiro faz-se na leitura que instala a paisagem do sertão ao plano universalista da tradição grega: o destino.

Palavras-chave: *Moira*; Duelo; Sertão; Violência; Guimarães Rosa.

Resumen: Este ensayo tiene el objetivo de reflexionar sobre la *moira*, destino conectado a la matriz griega, en interfaz con los viajes y la violencia del sertão a partir del cuento *Duelo*, cuarta narrativa del libro *Sagarana* de Guimarães Rosa. Se trata de una especie de aclimatación del destino antiguo a la vivencia del sujeto *sertanejo*, sobre todo en el espacio de persecución, muerte e inestabilidad en los *gerais*. Así, esta reflexión en torno al cuento del autor de Minas Gerais se hace en la lectura que instala el paisaje del *sertão* en el plano universalista de la tradición griega: el destino.

Palabras clave: *Moira*; Duelo; Sertão; violencia; Guimarães Rosa.

Résumé : Cette étude a pour but de soulever des interrogations au sujet des *Moirs*, dont le destin, lié à la genèse grecque, s'entremêle aux voyages et à la violence du *sertão* dans le conte du *Duelo*, quatrième récit du livre *Sagarana*, de Guimarães Rosa. Il en ressort une certaine transposition du destin antique dans le quotidien du paysan *sertanejo*, essentiellement en ce qui concerne l'espace de persécution, mort et instabilité dans la région de Minas Gerais. Aussi cette réflexion autour du conte de l'auteur de Minas Gerais part-elle d'une lecture où le paysage du *sertão* se trouve inséré dans un plan universaliste de la tradition grecque : le destin.

Mots-clés : *Moira* ; Duelo ; Sertão ; violence.

Eneias no cinema

Aeneas at the cinema

NUNO SIMÕES RODRIGUES¹ (CH-ULisboa/CEC-ULisboa/CECH-UC; Universidade de Lisboa —Portugal)

Abstract: Although Aeneas has not yet received the same attention as other classical heroes from film directors, particularly those from Hollywood, he has been the object of cinematic representation. Interestingly, it was the Italian cinema that showed greater interest in the hero of the *Aeneid*. This essay intends to re-examine some previous research on this topic and to analyse and outline the guidelines that film directors, such as G. Ferroni, G. Venturini and F. Rossi, followed in order to retell the myth of the Virgilian hero. We, thus, seek to provide further information on the reception of this theme in contemporary culture.

Keywords: Aeneas; Vergil; *Aeneid*; cinema; *Peplum*; reception.

Ao contrário do que acontece com figuras como Héracles, Ulisses, Aquiles, Jasão, Teseu e Perseu², Eneias não tem sido um herói muito popular no cinema. Este não deixa de ser um dado intrigante, pois, se a *Eneida* é o poema que mais influenciou a cultura europeia/ocidental (sobretudo a literatura, a pintura e a música³), não é isso que parece suceder no que ao cinema diz respeito. A razão para esta discrepância poderá estar no facto de a língua da *Eneida* ser o latim e de esse ter sido o idioma franco e culto da Europa medieval e renascentista, e até neoclássica, enquanto, para o mesmo período, o grego se viu confinado à Europa oriental ou às mais altas elites cultas do Ocidente.

Texto recebido em 09.01.2018 e aceite para publicação em 11.12.2018. Este estudo é financiado por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UID/ELT/00019/2013 do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, UID/ELT/00196/2013 do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra e UID/HIS/04311/2013 do Centro de História da Universidade de Lisboa

¹ nonnius@fl.ul.pt; orcid.org/0000-0001-6109-4096.

² Com efeito, vários são os casos de produções cinematográficas em que estes heróis mitológicos são as personagens centrais. A título de exemplo, para cada um deles, podemos citar: *Hercules* de BRETT RATNER (2014), *Ulisse* de MARIO CAMERINI (1954), *Troy* de WOLFGANG PETERSEN (2004), *Jason and the Argonauts* de DON CHAFFEY (1963), *Teseo contro il Minotauro* de SILVIO AMANDIO (1960) e *Clash of the Titans* de LOUIS LETERRIER (2010).

³ Vide e.g. MARTIN (1990); HARDIE (2016).

Este factor terá favorecido uma mais fácil e natural utilização do poema de Vergílio como fonte de inspiração das criações artísticas pós-antigas. No tempo da invenção do cinema, todavia, o conhecimento e a divulgação do grego e dos textos gregos tinham-se já alterado, bem como as respectivas vias de transmissão, o que de certo modo já era anunciado pela recepção dos temas helénicos na cultura setecentista e oitocentista. O gosto pelos tópicos gregos impôs-se e esse factor começou a manifestar-se também na nova expressão artística que, a partir dos irmãos Lumière (1895), se difundiu pela Europa e pelos EUA.

Desde o seu início, o cinema mostra apetência pelo tratamento de temas da Antiguidade. Episódios bíblicos são recriados ao mesmo tempo que motivos greco-romanos, sobretudo os de ambiência cristã⁴. Neste contexto, também os heróis mitológicos encontram o seu lugar na Sétima Arte. Ao contrário do que sucedera nos séculos anteriores, porém, parece ser Eneias quem agora é deixado para trás⁵. Ainda assim, em 1910, o realizador italiano Luigi Maggi estreia uma *Didone abbandonata*, episódio baseado na *Eneida*, naturalmente, mas sobretudo focado na figura de Dido, na sequência das composições operáticas dos séculos anteriores⁶. Na mesma época, em 1913, o norte-americano Colin Campbell realizou *The Story of Lavinia*. No entanto, tal como acontece com o filme italiano *Didone non è morta* de Lina Mangiacapre (1987), trata-se de uma produção com argumento contemporâneo, em que os tópicos vergilianos surgem como mero mote para o enredo.

Com efeito, mesmo em filmes sobre Tróia, e na sequência da presença que a personagem tem na *Iliáda*, quando aparece, Eneias é quase sempre uma figura apagada e nem sempre imediata ou facilmente identificável⁷. Assim acontece com *Helen of Troy* de Robert WISE (1956) e *Troy* de W. PETERSEN

⁴ Vide e.g. SOLOMON (2001); DUMONT (2009).

⁵ Não obstante o carácter cinematográfico da *Eneida* já sublinhado por autores como LEGLISE (1957).

⁶ MARTIN (1990) *passim*; AZIZA (2009) 29; AUBERT 2009 (230-231). Os temas da *Eneida* foram representados operaticamente por autores como F. CAVALLI (*La Didone*, 1641), H. PURCELL (*Dido and Aeneas*, 1688), P. METASTASIO (*Didone abbandonata*, 1724), H. BERLIOZ (*Les Troyens*, 1858). Sobre o tema na ópera, vide NÉRAUDAU (1990).

⁷ Vide resenha de ELOY (1990).

(2004), em que o carácter é praticamente um elemento figurante (respectivamente interpretado por Ronald Lewis e Frankie Fitzgerald). Na mesma linha, vai *The Private Life of Helen of Troy* de Alexander Korda (1927), filme baseado no romance homónimo de John Erskine, em que um fugaz Eneias é interpretado por Constantine Romanoff.

Na série *A. D. Anno Domini*, de S. COOPER (1985), justamente assinalada por F. Lillo Redonet a propósito de Vergílio no cinema⁸, a figura do príncipe troiano é recordada de modo fugaz, mas ainda assim pertinente para o espectador mais avisado. Na sequência do incêndio de Roma em 64 a.C., a câmara foca um rapaz que carrega um velho às costas. Numa outra cena, enquanto contempla o fogo a partir do Palatino na companhia de Tigelino (Jonathan Hyde) e Acte (Akousa Busia), Nero (Anthony Andrews) recupera o quadro antes mencionado, referindo-se a Eneias como aquele que corre para salvar o pai⁹. A cena parece evocar o passo em que Suetónio afirma que Nero cantava o saque de Tróia enquanto Roma ardia (Suet. *Nero* 38.2). O mesmo tipo de comportamento do *princeps* é referido por Tácito, ainda que associado a outras ocasiões (Tac. *Ann.* 15.33-34). A série televisiva de S. Cooper redescobre este tema e integra-o na sequência mencionada, baseada no que um dos argumentistas, A. Burgess, escreveu no romance que deu origem ao argumento¹⁰. A visão e referência a Eneias é, todavia, fugaz.

Muito recentemente, a série *Troy: Fall of a City* (2018), produzida pela BBC One/Netflix e realizada por Owen Harris e Mark Brozel, dá algum protagonismo mais ao herói de Vergílio, contudo sem uma Creúsa, Anquises ou Ascânio que lhe dê um sentido poético (em substituição destes, o Eneias da BBC One/Netflix fica em mãos com um pequeno Evandro e uma Briseide que se lhe juntam no final pouco esperançoso). O protagonismo relativo a que nos referimos não é, porém, inocente. Com efeito, a personagem é vivida

⁸ LILLO REDONET (2003) 446-448.

⁹ Como nota LILLO REDONET (2003) 446, a sequência aparece no final do episódio 11 da série televisiva.

¹⁰ A. BURGESS, *The Kingdom of the Wicked*, London, Allison & Busby, 1985, 258-260, seguiu as fontes antigas, nomeadamente Tácito, que localiza o episódio em Neápolis. Já a série fundiu os vários elementos e transferiu-os para o momento do incêndio de Roma. Este aspecto foi notado por LILLO REDONET (2003) 447.

por Alfred Enoch, actor afro-britânico, através do qual se introduz uma leitura contemporânea do tema, na linha do que se convencionou chamar “multicultural” ou “culturalmente diversificado”, “socialmente inclusivo” ou ainda “politicamente correcto”. Aliás, o mesmo acontece com algumas outras personagens, como “Zeus” e “Aquiles”, interpretados pelo nigeriano Hakeem Kae-Kazim e por David Gyasi, outro afro-britânico¹¹. A proposta tem méritos sócio-políticos, evidentemente, mas não deixa de constituir uma bizarria histórica, que diz mais sobre 2018 e a necessidade de ir ao encontro de algumas audiências contemporâneas (aquilo a que se convencionou designar por *blackwashing*) do que sobre a Grécia dos séculos XIII-XII a.C. ou sobre a Roma do século I da nossa Era.

De qualquer modo, é também justo que se diga que o processo que agora reconhecemos em produções como a da BBC/Netflix em pouco diverge do que se verifica ao longo da História da recepção dos temas clássicos. Com efeito, não foi algo semelhante a isso o que os homens do Renascimento ou do Maneirismo fizeram quando vestiram Marte e Vénus com as roupagens dos séculos XV e XVI, por exemplo? Na verdade, nem será necessário chegar tão longe, pois quando os Gregos dos séculos V-IV a.C. representaram os seus mitos sobre cerâmica já os redefiniram com trajes e características que estavam longe de corresponder aos das populações da época micénica ou da chamada Idade Média grega ou período homérico. Assim sendo, não será a proposta da BBC/Netflix um processo de reescrita do mito tão legítimo quanto outros?

Apesar destas reflexões, contudo, o facto é que a figura de um Eneias protagonista no cinema não mereceu, até agora, grande entusiasmo. Conhecemos apenas três casos em que a personagem exaltada por Vergílio obteve destaque pelo lugar que lhe foi dado em produções cinematográficas. O primeiro desses casos data de 1961. Trata-se do filme *La guerra di Troia*, realizado por Giorgio Ferroni, sendo Eneias interpretado por Steve Reeves. O segundo filme data de 1962 e é uma produção italiana, realizada por Giorgio Venturini (*aka* Giorgio Rivalta), chamado *La leggenda di Enea*, em que a personagem titular é interpretada pelo mesmo Steve Reeves. O terceiro caso

¹¹ É também o que acontece com Pátroclo (Lemogang Tsipa), Nestor (Peter Butler), Atena (Shamilla Miller) e Ártemis (Thano Bulane-Hopa), personagens interpretadas por actores africanos ou afro-descendentes.

é *L'Eneide*, uma adaptação do poema vergiliano para a RAI, a TV italiana, produzida entre 1971 e 1972 e dirigida por Franco Rossi, realizador que viria a dedicar à Antiguidade quatro das suas obras cinematográficas¹².

O Eneias de Franco Rossi

Relativamente à produção de Rossi, devemos notar que, na origem, se trata de uma série televisiva dividida em sete episódios, tendo mais tarde sido feita uma versão mais curta, para ser exibida em salas de cinema, sob o título *Le avventure di Enea* (1974). Neste filme, sobretudo na versão televisiva, há uma clara preocupação didáctica que se verifica no facto de o argumento incluir uma introdução de dez minutos em que o narrador assume o papel de um arqueólogo/filólogo/historiador com o objectivo de contextualizar historicamente e em termos de documentário a narrativa metatextual a que iremos assistir e, depois, acompanhar *pari passu* o poema de Vergílio. Neste sentido, inclui-se mesmo a leitura de passos originais do poema (em latim) por parte do narrador que, de certo modo, funciona como o próprio poeta augustano¹³. Winkler escreve que, “rather than turning the ancient epics standard mythological cinema... Rossi and his screenwriters took pains to render Homer and Virgil in a way that does justice to the ancient works, if with some unavoidable differences and omissions.” O investigador vai mais longe, afirmando mesmo que as duas adaptações de Homero e de Vergílio “are labors of love” e “notable achievements, even milestones, in the history of screen adaptations of classical literature.”¹⁴

¹² *Odissea* (1968); *Eneide* (1971); *Quo Vadis?* (1985); e *Un bambino di nome Gesù* (1987). As séries televisivas tiveram a produção de Dino de Laurentiis. Sobre estas produções, vide BOZZATO (2005); WINKLER (2005); POMEROY (2008) 67-73; WINKLER (2009) 295-296; POMEROY (2017b); WINKLER (2017) 315-316.

¹³ O método tinha sido já ensaiado na versão que Rossi fez da *Odisseia*, ao introduzir versos de Homero, todavia ditos em italiano; POMEROY (2017) 255, 267. Este mesmo autor salienta a preocupação historiográfica da produção, referindo a forma como o tópico histórico-arqueológico da Idade do Ferro é relacionado no filme com o da Idade do Bronze, através da chegada dos Troianos ao Lácio (mais concretamente através da sequência em que a espada de Eneias corta literalmente a arma de Turno).

¹⁴ WINKLER (2017) 316, 340.

Não obstante a preocupação didáctica e os justos elogios tecidos por Winkler, falta à produção, naturalmente, capacidade para transpor para o ecrã a essência poética de alguns dos momentos fulcrais da *Eneida*, como por exemplo os que lemos nos cantos VI (catábase) e VIII (écfrase do escudo), que corresponde ao que vários autores desde Gransden chamam de “coração augustano do poema”¹⁵. Haverá eventualmente que recordar, com P. L. Cano, que aqui “no se busca poesia sino historia”¹⁶.

Por outro lado, o enredo filmado aproveita praticamente todos os elementos narrativos em que se reconhecem momentos de acção, incluindo os episódios troianos (a *Ilioupersis* e as deambulações marítimas dos troianos sobreviventes) narrados em *flashback* por Eneias a Dido, nos cantos II e III do poema. Isso deverá justificar o facto de quatro dos sete episódios da série serem preenchidos com o argumento dos quatro primeiros cantos da *Eneida* (essencialmente o episódio de Dido e Eneias) e os outros três, mais concentrados, narrem os restantes oito cantos da epopeia¹⁷.

Tal como no poema latino, Eneias (Giulio Brogi) é o fio condutor da diegese, secundado nos primeiros quatro episódios por Dido (Olga Karlatos), a quem Winkler considera aqui uma *pia Dido* e *donna molto forte* que quase eclipsa a personagem titular da acção/ecrã¹⁸, e assistido nos restantes três por várias outras figuras, de que se destacam, naturalmente, Latino (Janez Vrhovec), Amata (Anna Maria Gherardi) e Turno (Andrea Giordana).

Havendo intenção de adaptar de forma quase literal o poema, o realizador deste *L'Eneide* também não prescinde do maravilhoso divino, fazendo com que os deuses da *Eneida* sejam integrados na narrativa fílmica, quer de forma evidente (como acontece com a sequência da consumação dos amores de Dido e Eneias, presenciada por Juno e Vénus), quer de modo subliminar, como

¹⁵ GRANSDEN (1976) 24; e e.g. ROCHA PEREIRA (2002) 304; sobre a importância da catábase na *Eneida*, vide e.g. TEIXEIRA (2007) 161-198. Na adaptação de Rossi, no entanto, não se prescinde da catábase de Eneias, sendo reconfigurada e refundida com outras partes do poema original; vide CANO ALONSO (2014) 203; POMEROY (2017) 267.

¹⁶ CANO (1981) 179.

¹⁷ Sobre a concentração da segunda parte do poema nesta adaptação, vide WINKLER (2017) 332.

¹⁸ WINKLER (2017) 332, 334-335.

quando se associa Vénus a Ana, irmã de Dido. Desde logo, esta é uma diferença significativa relativamente às outras adaptações conhecidas, exigindo também um público mais bem preparado para compreender o produto final¹⁹.

Em relação ao estilo adoptado pelo cineasta, há nesta produção de 1971 grande proximidade com as realizações feitas por Pasolini, sobretudo com *Edipo Re* (1967), *Medea* (1969, filmados em Marrocos e na Turquia) e *Mille e Una notte* (1974), e por Fellini, com *Satyricon* (1969)²⁰. Essa proximidade, e por vezes até semelhança, verifica-se no tom étnico-antropológico dado por Franco Rossi ao filme, sobretudo ao nível dos cenários, ambientes, banda sonora e guarda-roupa, e que contribui para o que alguns designam por “hiper-neo-realismo”²¹. Existe, inclusive, a coincidência, intencional ou não, de associar Cartago e o reino de Dido ao universo médio oriental, de tonalidade “exótica” pérsico-árabe, que também reconhecemos nos filmes dos cineastas mencionados, e que se concretiza através do facto de a acção a essas partes correspondente ter sido filmada no vale de Bamyan, no Afeganistão, junto aos malogrados budas helenísticos, exemplares únicos da arte gaudárica, dinamitados em 2001 pelo grupo extremista conhecido como *taliban*. Esta paisagem contrasta acentuadamente com o ambiente ítalo-europeu (filmado na Itália e na antiga Jugoslávia) que reconhecemos nas sequências dedicadas ao Lácio e os budas são utilizados para marcar a diferença cultural entre Troianos e Cartagineses. São eles, aliás, que são mostrados no filme, na vez das cenas de batalha junto a Tróia representadas na pedra, que Eneias contempla no templo cartaginês dedicado a Juno, em construção, logo no início da *Eneida* (1.441-493). A importância que o realizador lhes atribui é tal que sente a necessidade de justificar a presença das figuras colossais no cenário. Num ineditismo relativamente ao poema de Vergílio, a Dido de Rossi explica a Eneias que o buda gigante que contemplam representa um

¹⁹ WINKLER (2017) 333-334, 337.

²⁰ WINKLER (2017) 333; POMEROY (2017) 253-254; sobre a amizade de Rossi e Fellini, vide POMEROY (2017) 254.

²¹ POMEROY (2017) 254, 258-259, 267. Este autor realça ainda a influência da obra de J. Frazer na película. Note-se como ao nível do guarda-roupa, por exemplo, se prescinde do “estilo greco-romano clássico”, preferindo-se um “estilo étnico-oriental” ou até mesmo “exótico”.

deus e que aquele era um lugar abandonado quando ela e o seu povo o encontraram e ali se instalaram. Assim se explica de forma genial a estranheza que aquele cenário traz a um ambiente que deveria integrar-se no imaginário que o homem ocidental associa ao universo greco-romano²².

Parece-nos importante destacar ainda a banda sonora desta produção, da autoria de Mario Nascimbene, mais especificamente a composição intitulada *Canto di Didone* (a que Winkler chama *Dido's Theme*), também cantada pela própria Olga Karlatos, a actriz que interpreta a rainha cartaginesa. Um dos aspectos a referir é o facto de, como nota a arguta perspectiva de Winkler, a tonalidade do tema anunciar a tragédia que se aproxima e remontar ao clássico de Purcell, *When I am laid in Earth*, comumente conhecido como *Lamento de Dido*²³. Este tipo de erudição coaduna-se com a forma como Rossi trata o poema de base e é enriquecido com episódios de intertextualidade, como o que o espectador tem oportunidade de reconhecer na sequência em que Dido conta a Eneias o mito de Orfeu e Eurídice. Evidentemente, a inclusão deste mito no filme funciona como leitura complementar do destino reservado às próprias personagens da epopeia. Mas uma audiência mais informada ou atenta perceberá que Rossi está a recorrer às *Geórgicas* do mesmo Vergílio para delas recolher o mito que a rainha de Cartago conta ao príncipe troiano (Verg. *Georg.* 4.453-527)²⁴.

Esta produção insere-se num momento criativo dos anos 70-80 do século passado, particularmente intenso no meio televisivo, que viu estreiar uma quantidade significativa de realizações, na sua maioria co-produções europeias, de natureza histórica e literária (vulgarmente conhecidas como

²² POMEROY (2017) 255, 261; WINKLER (2017) 333, 335. Apropriadamente, Winkler refere a intencionalidade tanto de Pasolini como de Rossi de aproximarem os mitos fundacionais de uma paisagem mais estranha ao espectador ocidental, de modo a acentuar a natureza arcaica das narrativas em causa.

²³ WINKLER (2017) 336-337, 340; POMEROY (2017) 255.

²⁴ Aspecto também notado em WINKLER (2017) 338. O mesmo método é adoptado numa outra sequência, quando o herói depara com o nascimento de uma criança, depois de visitar Evandro, e a abençoa com os votos de um tempo de paz e de justiça. As palavras de Eneias ressoam os versos de Vergílio na *Écloga* IV. Sobre esta questão, vide POMEROY (2017) 267.

séries de época)²⁵. No caso de *L'Eneide*, porém, é incontornável referir o carácter internacional, mas essencial e intrinsecamente italiano da produção²⁶. Este, por um lado, manifesta-se na já mencionada introdução do filme, que funciona como espécie de proposição metatextual do poema, que, além da contextualização histórico-arqueológica que apresenta, faz com que toda a acção convirja para o Lácio primitivo (mais concretamente para a cidade de Laurento) e para os primeiros povos (em especial os indo-europeus, explicitamente referidos num tom académico-científico) que ali terão habitado. Por outro lado, revela-se uma preocupação em reclamar a origem “italiana” do poema, entendido como um clássico da literatura universal, apresentando-o por isso como fazendo parte de uma espécie de cânone escolar, particularmente valorizado pelos passos ditos/ouvidos em latim.

Apesar do peso do nome de Rossi nesta adaptação, o que faz com que alguns investigadores não hesitem e classificá-la como uma obra de cinema de *auteur*, há que salientar, como faz A. J. Pomeroy, que este é, na verdade, um produto de equipa, para o qual contribuíram vários nomes, do argumentista aos cenógrafos, dos estilistas ao director de fotografia e ao compositor²⁷. Foi sem dúvida esse trabalho de equipa que possibilitou a criação do que se pode considerar uma autêntica epopeia cinematográfica²⁸.

Eneias, superstar de Peplum

No que diz respeito às produções de 1961 e 1962, estas são filmes originalmente concebidos para salas de cinema e deverão ser aquelas que, apesar da sua origem também italiana, mais terão contribuído, até hoje, para divulgar Eneias e a *Eneida* no cinema, ainda que, como nota M. M. Winkler, “neither... qualifies as Virgilian in any meaningful sense of the term.”²⁹ Ainda assim, neles, sobretudo no segundo, podemos vislumbrar algo do verso vergiliano: *tantae molis erat Romanam condere gentem* (Verg. A. 1.33).

²⁵ POMEROY (2017) 254-255.

²⁶ Recordamos que a adaptação de Rossi é também uma co-produção com a Alemanha e a antiga Jugoslávia.

²⁷ POMEROY (2017) 255, 269.

²⁸ CANO ALONSO (2014) 203.

²⁹ WINKLER (2017) 315.

Tendo ambas o mesmo argumentista, Ugo Liberatori (também autor do argumento do filme *The 300 Spartans*, de Rudolph Maté, 1962), estas são produções que se inserem no chamado género *peplum*. Os filmes alinhados sob esta categoria, também conhecidos como *Roman Movies* ou *Sword and Sandal Movies*, foram produzidos durante as décadas de 50 e 60 do século passado, constituindo um quase sub-género dos *Epic Movies*. Este era constituído por produções de origem europeia (maioritariamente italiana), destinadas a um público pouco exigente ou erudito e que se caracterizavam por baixos orçamentos, elencos alheios ao *Main Stream Star System* e mais preocupados com o aspecto físico dos actores do que com as suas capacidades artísticas, gosto pelo espectáculo fácil proporcionado por representações de desastres e catástrofes, e ainda pelo uso de imagens recicladas e pelos enredos românticos, tentando imitar desse modo os grandes épicos de Hollywood³⁰.

La guerra di Troia e *La leggenda di Enea* têm como intérprete principal Steve Reeves. Apesar de norte-americano e originário do Montana (fiscultu-rista, *Mr. America* em 1947 e *Mr. Universe* em 1959), Reeves foi um dos grandes representantes desse género cinematográfico³¹. Como nota Pomeroy, porém, “The casting of bodybuilders in the lead roles... is no longer indicative of physical strength, as, for instance, displayed by the semi-divine Hercules, but a sign of the strength of leadership as provided by idealized American males.”³² O facto é que o Eneias destes *pepla* não se enquadra no típico herói desse género de filmes. Este Eneias é um herói mais cerebral do que físico, apesar da sua aparência hercúlea³³. Com efeito, se, no primeiro filme, o tom se anuncia, no

³⁰ O termo apareceu pela primeira vez na edição de maio de 1962, da revista *Cahiers du Cinéma*, no artigo “L’âge du péplum”, do crítico francês Jacques Siclier. Sobre este género, vide também AZIZA (1998); POMEROY (2008) 29-59; AZIZA (2009); POMEROY (2017c). Sobre estes dois filmes em concreto, vide LILLO REDONET (2003), que faz também uma síntese das produções do mesmo tipo centradas em temas romanos pré-imperiais.

³¹ Entre os filmes de tipo *peplum* que protagonizou, encontram-se: *La fatica di Ercole* (1958), *Ercole e la regina di Lidia* (1959), *Gli ultimi giorni di Pompei* (1959), *La battaglia di Maratona* (1959), *La guerra di Troia* (1961), *Romolo e Remo* (1961), *Il figlio di Spartacus* (1962) e *La leggenda di Enea* (1962).

³² POMEROY (2017) 256. Sobre o uso do corpo nestas produções, c ainda O’BRIEN (2014).

³³ Na composição deste Eneias, há como que uma sobreposição da figura de Hércules com a do príncipe troiano, como nota CANO (1981) 172-173; CANO ALONSO (2014) 200.

segundo confirma-se a definição de um Eneias representado como *pioneer settler*, enquanto líder que conduz o seu povo à terra prometida, à maneira dos *westerns* norte-americanos clássicos³⁴. Aliás, o final do segundo filme, em forma de duelo entre protagonista e antagonista, remete para a mesma fórmula do *western*, em que o herói acaba por se consagrar vencedor.

Juntos, estes filmes funcionam como duas partes³⁵, em que a primeira, apesar do título, se foca nos acontecimentos do ciclo troiano após a morte de Heitor (final da *Iliada*, portanto) até à *Ilioupersis*, construindo-se em torno do protagonismo de Eneias, sem que, no entanto, lá deixem de figurar personagens como Páris (Warner Bentivegna), Helena (Hedy Vessel), Príamo (Carlo Tamberlani), Cassandra (Lidia Alfonsi), Andrómaca (Luciana Angiolillo), Aquiles (Arturo Dominici), Ájax (Mimmo Palmara), Ulisses (John Drew Barrymore), Agamémnon (Nerio Bernardi), Menelau (Nando Tamberlani), Hécuba (atriz não creditada) e, claro, Creúsa (Juliette Mayniel). De igual forma, a sensibilidade narrativa dos argumentistas consegue integrar nesta adaptação tópicos reconhecidos da literatura antiga, como o da morte traiçoeira de Aquiles às mãos de Páris e a *teikhoskopia*, ou de algo a que a isso se assemelha, agora protagonizada não por Helena, mas por Creúsa (cf. Il. 3.121-244).

Dado o tema, poderá pensar-se que o argumento do filme de 1961 se baseia em fontes como as *Pós-Homéricas* de Quinto de Esmirna, sobretudo os cantos XI e XII, dedicados a Eneias e ao dolo do cavalo. Esta é uma possibilidade, mas não a única. De facto, o coração da narrativa está no episódio do cavalo, convergindo para aí toda a acção, partindo esta, portanto, do que lemos no canto II da *Eneida*. Note-se como a versão inglesa do filme se chamou pertinentemente *The Trojan Horse*, por se achar ser esse o tema estruturante da diegese. Momentos marcantes do poema, contudo, como o episódio de Laocoonte, são deixados de fora. Não deixa por isso de ser irónico

³⁴ POMEROY (2017) 257: “This version of the *Aeneid* has become a Western, with Aeneas leading a wagon train of settlers to a new life.” O carácter *western* desta produção foi também já salientada por CANO (1981) e por LILLO REDONET (2003) 445.

³⁵ LILLO REDONET (2003) 439 chama-lhes “díptico”.

que a famosa fala do sacerdote *timeo Danaos et dona ferentes* (Verg. A. 2.49) seja, como notou Lillo Redonet, o verso vergiliano mais citado no cinema³⁶.

Mas parte considerável do argumento resulta de uma recriação moderna e inédita da figura e mito de Eneias ainda em Tróia, havendo, por isso, liberdades poético-narrativas absolutamente alheias às fontes antigas, ainda que nelas radicadas³⁷. A estrutura essencial que modela os caracteres assenta na antinomia criada entre um Páris efeminado e um Eneias másculo e entre as respectivas parceiras femininas, uma Helena cínica e *vamp*³⁸ e uma Creúsa doce. Tal como P. L. Cano faz para o filme de 1962, é possível catalogar esta relação como um esquema de tipo maniqueísta que estrutura todo o filme³⁹. Assim, se, seguindo modelos antigos, Páris e Helena são as personificações da cobardia, da vaidade e da futilidade, Eneias e Creúsa são exemplos de lealdade, dignidade e sobretudo verdadeiro amor⁴⁰. Aliás, várias sequências no filme sugerem a transferência do tema homérico de Heitor e Andrómaca (e.g. a despedida, *Il.* 6.461-600) para Eneias e Creúsa.

Outros tópicos são particularmente inovadores na leitura do mito de base. Referimo-nos por exemplo à sobreposição da figura de Cassandra à irmã Creúsa. Outro caso é o do destino dado à princesa troiana e mulher de Eneias, que no filme morre ao dar à luz Ascânio, depois de ser feita refém pelos Aqueus. De igual modo, reconhecemos inovação na reelaboração dos jogos em honra de Pátroclo, em que Eneias se destaca, valorizando-se assim as competências atléticas do actor Steve Reeves, e de que faz parte o que mais parece ser uma justa medieval realizada sobre quadrigas (aquilo a que poderíamos classificar como um “efeito *Ben-Hur*”) sincretizada com uma cena de *western*. A estes exemplos podemos ainda acrescentar a encenação da morte de Páris às mãos de Menelau. No filme, o príncipe troiano é obrigado pelo rei de Esparta a colocar sobre a cabeça a tiara de Helena e a deitar-se sobre a cama em que alegadamente se consumou o adultério, sugerindo-se assim a

³⁶ LILLO REDONET (2003) 439. Sobre os nomes que o filme assumiu noutras línguas, vide também LILLO REDONET (2003) 443.

³⁷ Aspectos também notados por LILLO REDONET (2003).

³⁸ ELLEY (1984) 61.

³⁹ CANO (1981) 179, 183.

⁴⁰ Vide RODRIGUES (2012).

humilhação de Páris por parte do seu rival. Na verdade, esta sequência traduz uma releitura do mito, feita através da sobreposição do tema da morte de Deífobo, esse sim morto por Menelau segundo o próprio Vergílio (Verg. A. 6.520-527; e também Apollod. *Epit.* 5.22; Q. S. 13.354-357), com o da de Páris. Recordamos que, segundo a mitologia, Páris morreu na sequência de um ferimento infligido por Filoctetes (Soph. frags. 697-703 Radt; Apollod. *Bib.* 3.12.6). Também podemos referir os avanços amorosos de Helena sobre Eneias, que confirmam o carácter adulterino e negativo da personagem feminina e a personalidade nobre do herói masculino; e o carácter anacrónico de Sínon, aqui transformado num actor, profissão mais adequada à Grécia clássica do que ao mundo de Homero. Ou ainda a absoluta ausência de Anquises do enredo cinematográfico, o que, associado a um Ascânio/Iulo recém-nascido, leva à obliteração da sintomática cena vergiliana das três gerações, na qual se percebe a essência de valores romanos como o *mos maiorum* e a *pietas* (Verg. A. 2.690-710)⁴¹. Com efeito, a audiência desta forma de arte não é de todo coincidente com a do poema de Vergílio.

No âmbito da análise destas produções, estes tópicos devem ser associados a uma cenografia e a um guarda-roupa de má qualidade e de rigor científico ainda pior, sugerindo misturas de imagens saídas de filmes B de ficção científica com elementos a recordar de forma remota a civilização minoica, numa Tróia localizada numa planície sem mar à vista — filmada na antiga Jugoslávia —, ou a arte geométrica grega, como acontece com o *design* do cavalo utilizado pelos Aqueus no dolo⁴². O conjunto destes elementos acaba por reconfigurar o mito de tal forma, que parte da sua essência original, designadamente na sua *interpretatio latina et augustana* e no que à questão da *pietas* e *mos maiorum* romanos diz respeito, se perde. Aliás, como assinalámos, nestas versões, os deuses não têm sequer lugar⁴³. A solução foi aqui huma-nizar alguns dos episó-

⁴¹ Retomamos a feliz expressão “cena vergiliana das três gerações”, usada por LILLO REDONET (2003) 443.

⁴² ELLEY (1984) 61; CANO (1981) 177.

⁴³ A representação dos deuses nas adaptações cinematográficas das epopeias e das tragédias gregas é sempre um dos temas de maior discussão, que motivou inclusive o argumento de um filme, *Le Mépris*, de GODARD (1963). Vide POMEROY (2017) 260.

dios atribuídos à acção dos deuses, tal como assinala P. L. Cano a propósito da produção de 1962⁴⁴.

Nada de novo, portanto, no reino do *peplum* e há que dizer que as características que acabámos de enunciar e que provocam reacções de rejeição por parte de algumas elites intelectuais desde a sua realização são exactamente as mesmas que hoje fazem destes mesmo filmes objectos de culto em alguns círculos culturais.

O tipo de críticas enunciado para esta película é igualmente válido para aquele que funciona como a sua segunda parte, o filme de 1962, então dirigido por G. Venturini. Também aqui encontramos surrealidade cenográfica que funde um palácio do período fundacional com pintura de tonalidade pompeiana, e.g., e guarda-roupa anacrónico, já para não mencionar fragilidade artística e performativa. Tal como o filme anterior, *La leggenda di Enea* é essencialmente um *peplum*, estando próximo da neo-mitologia e distante do chamado épico museológico ou arqueológico⁴⁵. Mas nem por isso deixa de ser passível de leituras subliminares, as quais nos parece pertinente salientar.

Desde logo, há que notar o facto de o filme começar com a chegada dos Troianos sobreviventes ao Lácio e consequente instalação no território. Um Ascânio, agora Iulo, já adolescente deixa perceber que passaram anos entre a fuga de Tróia e a chegada à Itália. Este argumento continua, portanto, o do filme de 1961, mas omite por completo o episódio de Cartago⁴⁶. Em termos práticos, isso significa que o filme de G. Venturini assenta sobretudo nos cantos VII a XII da *Eneida*. Dido, Ana, Anquises e os episódios odisseicos da deambulação são aqui completamente omitidos. Por conseguinte, tudo se encaminha para girar em torno do enredo amoroso entre Eneias e Lavínia (Carla Marlier) e do confronto entre o herói troiano e Turno (Gianni Garko), aqui assumidamente transformado num anti-herói, naquilo a que hoje se poderia chamar um *bully*. Ao lado destas personagens, ganham ainda relevo Latino (Mario Ferrari), Amata (Lulla Selli), Palante (Robert Bettoni) e a *bellatrix* Camila (Liana Orfei)⁴⁷, que se

⁴⁴ CANO (1981) 179.

⁴⁵ Sobre a neo-mitologia, vide CANO ALONSO (2014) 205-243.

⁴⁶ CANO (1981) 175 refere ser este um caso em que o cinema bebe nas suas próprias fontes.

⁴⁷ ELLEY (1984) 77.

alinham, uns em favor de Eneias, outros em apoio de Turno, tal como, em parte, no poema vergiliano. Com efeito, assim como acontece com a produção de 1961, também esta assenta numa estrutura de tipo maniqueísta, em que de um lado estão os bons e do outro os maus⁴⁸. Essa oposição, contudo, é agora mais clara e definida do que no poema de Vergílio, em que nem sempre se toma partido de modo fácil pelas facções em oposição. E se o Eneias vergiliano é acima de tudo um herói de missão, o de Venturini, por sua vez, é sobretudo um homem de carácter nobre e de trabalho que, apesar do seu físico trabalhado, age em equipa e em prol da paz e da concórdia entre os povos⁴⁹.

Não obstante, tal como o primeiro filme, também este encontra espaço para inovação narrativa, como a sequência do ataque dos touros de Evandro ao acampamento troiano, que se desenrola em paralelo com sequências estruturalmente fiéis às fontes clássicas, de que a de Niso e Euríalo deverá ser a mais significativa. Ainda assim, não passa despercebido o facto de Euríalo morrer como se de o mártir São Sebastião se tratasse (com efeito, se o tema é vergiliano, há muito no seu tratamento épico que é absolutamente esquecido na adaptação cinematográfica, cf. Verg. *A.* 9.176-445)⁵⁰.

Entre esta amálgama, há ainda lugar para a recriação da essência do episódio da écfrase do canto I, em que Eneias contempla as representações que no templo de Juno em Cartago se fazem da guerra e dos heróis de Tróia (1.441-493) e das quais se destacam as representações de Aquiles e Heitor⁵¹. O cenário, todavia, é agora transferido para o palácio de Latino, sendo Lavínia a figura feminina que aqui acompanha o herói, em detrimento do patrocínio de uma eventual Dido⁵².

⁴⁸ CANO (1981) 179-180; CANO ALONSO (2014) 201 faz alinhar do lado dos bons: Eneias, Lavínia, Latino, Palante, os Teucros, os Laurentinos, os Árcades e os Etruscos; e do lado dos maus: Turno, Amata, Mezêncio e os Rútulos.

⁴⁹ LILLO REDONET (2003) 440. Sobre Eneias como herói de missão, vide ROCHA PEREIRA (1992).

⁵⁰ Um outro tema presente em Vergílio e no filme de Venturini (e que se confunde com o tema de Ifigénia em Áulis) é o da morte do cervo sagrado de Sílvia; o filme, porém, reformula e renova o enquadramento do episódio; cf. Verg. *A.* 7.475-551.

⁵¹ Vide e.g. PUTNAM (1998) e RODRIGUES (2004).

⁵² Sobre esta cena, CANO (1981).

A produção de 1962 mantém a atitude de “des-sacralizar” a narrativa, omitindo o papel dos deuses enquanto caracteres explicitamente activos. Algumas das suas prerrogativas ou atitudes, contudo, são assumidas por personagens humanas. É assim quando Amata apela à abertura e abre o templo de Jano para que se inicie a guerra entre Troianos e Latinos e Rútulos. Na verdade, a cena recupera o tópico que lemos na *Eneida*, em que é Juno quem abre as portas do mesmo templo de Jano, perante a incapacidade moral de Latino para o fazer, marcando assim o início das hostilidades (7.620-622)⁵³.

Ao contrário da adaptação de Rossi, que considerámos uma epopeia fílmica, os *pepla* dedicados a Eneias são sobretudo contos cinematográficos⁵⁴.

Em conclusão

Apesar de realizados já nos anos 60 do século XX, e de se inserirem na categoria do *peplum*, é impossível não reconhecermos nestes filmes algo do nacionalismo que predominara décadas antes, em vários países europeus, entre eles a Itália. Faladas em italiano, estas produções são também encomiastas de Roma e da civilização romana, nas quais a Itália encontra as suas raízes profundas. Os finais de ambos os filmes são particularmente elucidativos quanto a esta questão. Na produção de 1961, é a profecia colocada nas palavras de Cassandra acerca da missão de Eneias (que se confunde com a que no texto vergiliano é dita pelo fantasma de Heitor, Verg. A. 2.289-295), que se revela pertinente, não só por em parte ir ao encontro do espírito da *Eneida*, mas também por fazer o encómio da personagem que representa a fundação de Roma e do povo romano, aqui também tipologia do italiano.

Diz a personagem: “My victory is in your Destiny!”. No filme de 1962, a escolha das imagens da famosa maquete conhecida como *Plastico di Roma Imperiale*, estrutura encomendada por Benito Mussolini em 1933 ao arqueólogo Italo Gismondi, e que hoje pode ser contemplada no Museu da Civilização Romana, para encerrar a película parece confirmar e apontar para essa ideia de nacionalismo, que de facto seria mais facilmente compreensível em 1933 do que

⁵³ Sobre este processo, vide CANO (1981) 178-179.

⁵⁴ Retomamos a expressão de CANO (1981) 183.

em 1962⁵⁵. Na Itália fascista de Mussolini, uma associação das profecias/promessas feitas por Júpiter a Vénus, por Fauno a Latino, e até por Ascânio e Heitor a Eneias na *Eneida* (1.254-296; 7.98-101; 7.107-127; 2.289-295) foi do maior interesse político-ideológico⁵⁶. A História mostrou, porém, o desaire que foi essa leitura. O facto, contudo, não obstava a uma actualização e readaptação da mensagem histórico-literária passível de ser entendida nas palavras de Vergílio.

Com efeito, há que recordar que, em 1957, na sequência da II Guerra Mundial, parte dos países europeus ocidentais, entre os quais uma vez mais a Itália, assinara o Tratado de Roma, criando a CEE, com vista a uma harmonização e revitalização dos povos da Europa do pós-guerra, mas também a resistir à ameaça que se vislumbrava para lá da Cortina de Ferro. Apesar dos ideais de união, contudo, a CEE não deixava de pôr em causa as ideias de identidade nacional e de individualismo cultural, as quais havia também que erguer como bandeira de oposição ao comunismo soviético e à sua forma de imperialismo. Ao se reclamar a herança clássica como patrona da Europa e do Ocidente, impunha-se não deixar esquecer que parte desses mesmos ideais se deviam à Roma Antiga e à civilização romana. Portanto, ao mesmo tempo que se evocava a matriz europeia, não se deixava esquecer que a Itália estava no centro dessa origem. Neste contexto, Lillo Redonet fala mesmo de “um certo chauvinismo” patente nesta adaptação⁵⁷.

Por outro lado, a Europa renascida das cinzas da II Grande Guerra devia a sua liberdade aos EUA, pelo que uma aproximação da que se afirmara como uma das grandes potências do século XX era não só interessante como desejável e fundamental. Ter uma “estrela” norte-americana a interpretar neste quadro um Eneias paternalista e essencialmente pacifista e que

⁵⁵ POMEROY (2017) 257 considera que a escolha destas imagens para o final do filme pretende reflectir o caminho para a urbanização que se seguiu à colonização do oeste americano. Parece-nos, porém, que a mensagem faz mais sentido se lida em contexto europeu do pós-guerra e dos pós-nacionalismos e fascismos.

⁵⁶ POMEROY (2017) 266.

⁵⁷ LILLO REDONET (2003) 441.

age sobretudo em equipa e como se de um *cowboy* se tratasse, como é o destes filmes, fazia, portanto, todo o sentido⁵⁸.

Acrescente-se que, em contexto italiano, esse sentido era ainda mais significativo, na medida em que os EUA eram, desde o final do século XIX e início do século XX, uma das terras prometidas para os emigrantes italianos. Por isso, também nesse domínio o protagonismo de Reeves era muito bem-vindo⁵⁹.

Talvez assim se entendam melhor as mensagens que Ferroni e Venturini inserem nos conteúdos e nos finais dos seus filmes. De igual modo, também a adaptação de inspiração pan-europeia de Rossi se reconfigura neste contexto, indo ao encontro de uma mensagem de identidade cultural europeia, todavia centrada num foco italiano de onde parece irradiar⁶⁰.

Em síntese, apesar de Eneias não ser o herói mais retratado pelo cinema, sobretudo pelas produções contemporâneas, ele não deixa de nelas marcar presença e de forma pertinente para o seu tempo, como tentámos salientar.

Bibliografia

- AUBERT, N. (2009), *Un cinema d'après l'antique: Du culte de l'Antiquité au nationalisme italien*. Paris, L'Harmattan.
- AZIZA, C. (1998), "Le mot e la chose": AA.VV. *Le peplum: l'Antiquité au cinema*. Condé-sur-Noireau, Éditions Corlet, 7-11.
- AZIZA, C. (2009), *Le peplum: un mauvais genre*. Paris, Klincksieck.
- BOZZATO, A. (2005), "L'occhio del Ciclope: Momenti di cinema nell'Odissea di Franco Rossi": E. CAVALLINI (ed.), *I Greci al cinema: Dal peplum "d'autore" alla grafica computerizzata*. Bologna, Dupress, 2005, 27-39.
- CANO, P. L. (1981), "Una versión cinematográfica de *La Eneida*": *Faventia* 3/2 (1981) 171-183.
- CANO ALONSO, P. L. (2014), *Cine de Romanos. Apuntes sobre la tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico*. Madrid, Centro de Lingüística Aplicada ATENEA.

⁵⁸ CANO (1981) 172, 180; Cano destaca a cena em que Eneias liberta um veículo do atolamento num lodaçal com a ajuda de outros troianos e não sozinho, como faria um herói de tipo meramente hercúleo; de modo pertinente, LILLO REDONET (2003) 442, 444, 446, relaciona o Eneias deste filme com o verso vergiliano *Aeneas tristi turbatus pectora bello* (Verg. A. 8.29).

⁵⁹ POMEROY (2017) 256, 258, onde se podem ler alguns aspectos relacionados com a Europa do pós-guerra e eventuais simbolismos a ela associados nestas produções.

⁶⁰ POMEROY (2017) 259.

- DUMONT, H. (2009), *L'Antiquité au Cinéma. Vérités, légendes et manipulations*. Paris/Lausanne, Nouveau Monde Éditions/Cinémathèque Suisse.
- ELLEY, D. (1984), *The Epic Film. Myth and History*. London, Routledge & Kegan Paul.
- GRANDSEN, K. W. (ed.) (1976), *Virgil. Aeneid. Book VIII*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ELOY, M. (1990), "Énée et Didon à l'écran et dans la bande dessinée des années 50 et 60": R. MARTIN (ed.), *Énée et Didon: Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*. Paris, Éditions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 289-298.
- HARDIE, P. (2016), *The Last Trojan Hero. A Cultural History of Virgil's Aeneid*. London, I. B. Tauris.
- LEGLIESE, P. (1957), *Une oeuvre de pré-cinéma, L'Eneide*. Paris, Debresse.
- LILLO REDONET, F. (2003), "Virgilio y Catulo en el cine y la television": *Cuadernos de Filología Clásica – Estudios Latinos* 23 (2003) 437-452.
- MARTIN, R. ed. (1990), *Énée et Didon: Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*. Paris, Éditions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique.
- NÉRAUDAU, J.-P. (1990), "Énée et Didon dans l'opéra des XVIIe et XVIIIe siècles": R. MARTIN (ed.), *Énée et Didon: Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*. Paris, Éditions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 299-306.
- O'BRIEN, D. (2014), *Classical Masculinity and the Spectacular Body on Film*. New York, Palgrave MacMillan.
- POMEROY, A. J. (2008), *Then it was Destroyed by the Volcano. The Ancient World in Film and on Television*. London, Duckworth.
- POMEROY, A. J. (2017b), "The Peplum Era": A. J. POMEROY (ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*. Malden, Wiley-Blackwell, 145-159.
- POMEROY, A. J. (2017c), "Franco Rossi's Adaptations of the Classics": A. J. P. POMEROY (ed.) (2017), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*. Malden, Wiley-Blackwell, 253-270.
- PUTNAM, M. C. J. (1998), "Dido's Murals and Virgilian Ekphrasis": *HSCP* 98 (1998) 243-275.
- ROCHA PEREIRA, M. H. (2002), *Estudos de História da Cultura Clássica. Vol II – Cultura Romana*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ROCHA PEREIRA, M. H. (1992), "Virgílio, poeta da paz e da missão de Roma": AA. VV., *Estudos em Homenagem a Jorge Borges de Macedo*. Lisboa, Instituto

Nacional de Investigação Científica, Centro de Arqueologia e História da Universidade de Lisboa, 73-86.

RODRIGUES, N. S. (2004), "Vt pictura poesis: A Guerra de Tróia numa *ekphrasis* vergiliana (*Aeneidos liber I*, 453-493)": *Artis* 3 (2004) 13-34.

RODRIGUES, N. S. (2012), "Helena de Troya en el séptimo arte": D. ROMERO GONZÁLEZ (coord.), *El mundo clásico en el cine. Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* 27 (2012) 27-37.

SICLIER, J. (1962), "L'âge du peplum": *Cahiers de cinéma* 131 (1962) 26-38.

SOLOMON, J. (2001), *The Ancient World in the Cinema*. Yale, Yale University.

TEIXEIRA, C. (2007), *Estrutura da viagem na épica de Virgílio e no romance latino*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

WINKLER, M. M. (2009), *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*. Cambridge, Cambridge University Press.

WINKLER, M. M. (2005), "Leaves of Homeric Storytelling: Wolfgang Petersen's *Troy* and Franco Rossi's *Odissea*": E. CAVALLINI (ed.), *I Greci al cinema: Dal peplum "d'autore" alla grafica computerizzata*. Bologna, Dupress, 153-177.

WINKLER, M. M. (2017), *Classical Literature on Screen. Affinities of Imagination*. Cambridge, Cambridge University Press.

Resumo: Apesar de, até hoje, não ter tido a mesma atenção por parte dos cineastas que outros heróis da cultura clássica, Eneias também teve tratamento cinematográfico. É interessante que tenha sido sobretudo o cinema italiano aquele que até hoje se interessou pelo herói da “Eneida”. Este texto retoma trabalhos prévios sobre o tema e analisa e sistematiza linhas de força que os cineastas G. Ferroni, G. Venturini e F. Rossi utilizaram para recontar o mito do herói vergiliano, avançando assim para propostas de leitura complementar da recepção do tema na cultura contemporânea.

Palavras-chave: Eneias; Vergílio; *Eneida*; Cinema; *Peplum*; recepção.

Resumen: A pesar de no haber merecido hasta hoy la misma atención por parte de los cineastas que otros héroes de la cultura clásica, Eneas ha sido objeto también de un tratamiento cinematográfico. Es interesante que haya sido sobre todo el cine italiano el que se ha interesado hasta la fecha por el héroe de la *Eneida*. Este texto retoma trabajos previos sobre el tema y pretende analizar y sistematizar las líneas de fuerza que usaron los cineastas G. Ferroni, G. Venturini y F. Rossi para volver a contar el mito del héroe virgiliano, avanzando así hacia propuestas de una lectura complementaria a la recepción del tema en la cultura contemporánea.

Palabras clave: Eneas; Virgilio; *Eneida*; cine; *Peplum*; recepción.

Résumé : Bien qu’Enée n’ait pas encore reçu, de la part des cinéastes, principalement ceux d’Hollywood, la même attention que d’autres héros de la culture classique, il a tout de même été incarné au cinéma. Mais c’est surtout le cinéma italien qui, jusqu’aujourd’hui, s’est intéressé au héros d’Énéide. Ce texte fait un état de l’art du sujet, analyse et systématise les lignes de force que des cinéastes, tels que G. Ferroni, G. Venturini et F. Rossi, ont utilisé pour raconter le mythe du héros virgilien, le but étant de présenter des suggestions de lecture complémentaire de la réception du thème dans la culture contemporaine.

Mots-clés : Enée ; Virgile ; *Enéide* ; cinéma ; *Peplum* ; réception.

Tiago Rodrigues: esquecimento e resgate. *Ifigénia, Agamémnon, Electra* ou o poder do mito em cena
Tiago Rodrigues: oblivion and rescue. *Iphigenia, Agamemnon, Electra* or the power of myth on stage

MARIA DO CÉU FIALHO¹ (*Universidade de Coimbra — Portugal*)

Abstract: In 2015, Tiago Rodrigues staged his trilogy. An anonymous all-female choir echoes the millenary multiplicity of tragic voices. Memory makes explicit the relationship of the trilogy on stage with the tradition that rewrites the primordial tragedy. Euripides and Aeschylus are coalesced as archetypes, but give rise to an interpellation of the spectator that shatters scenic illusion and causes tragedy and tradition to overflow into life. The metatheatrical discursive level regulates the communication established between stage and audience. By the hand of Orestes, Electra becomes the true matricide. He will depart. He takes guilt with him, thereby restoring possible normalcy in the household.

Keywords: *Iphigenia; Agamemnon; Electra; tradition; oblivion.*

Introdução

O século XX deixou-nos um único exemplo de trilogia sobre o mito de Tróia, dos anos sessenta, de João de Castro Osório, de escrita ideológica e contexto político claramente marcado². Dificilmente representável, ela constitui um precioso documento da influência Nietzsche-Wagner na dramaturgia portuguesa.

A segunda década do século XXI, em contrapartida, marca já a dramaturgia portuguesa com uma trilogia sobre o mito da casa dos Atridas de natureza bem diversa: trata-se de uma produção genuinamente para o palco ou a partir do palco para a memória do mito e da tradição dramática grega à volta dele. Reconhece-se, em síntese, o tratamento dramático de diversos momentos do mito por Ésquilo, Sófocles e, sobretudo, Eurípides, unidos por renovados fios condutores. A tradição e a memória dela são convertidas em instrumento de interrogação dramática e posicionam o espectador como testemunha e participante de um processo que envolve a evocação dos parâmetros da sua

Texto recebido em 29.07.2018 e aceite para publicação em 05.02.2019.

¹ mcfialhofluc@gmail.com.

² Refiro-me apenas a *A Trilogia de Tróia*. Para além desta, CASTRO OSÓRIO compôs outra trilogia de inspiração clássica: *A Trilogia de Édipo*.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019) 361-388 — ISSN: 0874-5498

própria memória cultural. Trata-se da ‘Trigédia’, *Ifigénia, Agamémnon, Electra*, do dramaturgo, actor e encenador Tiago Rodrigues, um dos talentos que, desde muito jovem, se havia já afirmado, pelo seu corte com o figurino de formação artística tradicional, pelo seu arrojo e originalidade, pelo seu incansável espírito de criador no panorama do teatro português contemporâneo.

Tiago Rodrigues, nascido em 1977, ingressa na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa. Aos 21 anos interrompe o seu curso para iniciar, além-fronteiras, o seu trabalho com a companhia belga de teatro STAN, com a qual manteve posterior e contínua colaboração. Esta traduziu-se na criação conjunta e na participação em encenações em inglês e francês, num universo internacional de cerca de quinze países. No seus primeiros anos como actor, colaborou também com os Artistas Unidos, com SubUrbe, trabalhou como produtor e argumentista televisivo (e. g. *Produções Fictícias*). Foi cronista dos periódicos Diário de Notícias, Expresso e A Capital. Na Bélgica, ainda muito jovem, com 26 anos, foi convidado a leccionar na PARTS, escola de dança contemporânea de Bruxelas e, mais tarde, num programa de mestrado em Estocolmo (“The Autonomous actor”). Entretanto, leccionou e lecciona, em Portugal e no estrangeiro, em escolas de teatro e dança (Universidade de Évora, Balletteatro, Escola Superior de Dança, em Lisboa).

A sua experiência teatral fortemente internacional, o seu contacto e trabalho em correntes e contextos diversificados da produção e representação levam-no à criação da produtora Mundo Perfeito (2003), juntamente com Magda Bizarro. O projecto tem características em comum com o grupo STAN. Inicialmente sem financiamento estatal, a sobrevivência deste projecto, no seu período inicial, é assegurada por parcerias celebradas com teatros municipais. Na sua base está um trabalho profundamente inspirado nos processos colectivos de criação e na colaboração artística.

Esta foi uma forma de ultrapassar a dificuldade de obtenção de financiamento estatal. É que a capacidade de o Estado financiar as actividades artísticas, considerável no fim da década de noventa, decresceu na entrada do novo milénio e o crivo para financiamento privilegiava gerações que já se

havam afirmado no mundo do espectáculo, não as ‘novíssimas’ gerações³. Só mais tarde o Mundo Perfeito consegue aceder a suporte financeiro estatal.

A inesgotável energia do jovem dramaturgo, encenador, actor, professor é responsável por uma extraordinária actividade de criação: entre 2003 e 2014 criou mais de trinta peças (e. g., *Tristeza e alegria na vida das girafas*, *Três dedos abaixo do joelho*, *Coro dos Amantes* — publicadas pela Imprensa da Universidade de Coimbra em 2014 —, *Se uma janela se abrisse*, *By Heart*, *Bovary*, *António e Cleópatra*). Encenou um elevadíssimo número de espectáculos, quer em Portugal, quer em digressão pela Europa, EUA, Líbano, Singapura, bem como de criações conjuntas com o grupo STAN e com artistas libaneses. Para além de ter encenado inéditos de autores estrangeiros, encenou diversos inéditos de autores portugueses contemporâneos, dando assim visibilidade e trazendo ao espaço público a riqueza dramática e os talentos teatrais dos nossos dias. Assim, Tiago Rodrigues impõe um panorama rico e pleno de potencialidades do teatro contemporâneo entre nós. Entre os autores encenados, contam-se, a título de exemplo, José Luís Peixoto, Jacinto Lucas Pires, José Maria Vieira Mendes, Miguel Castro Caldas⁴. *Se uma janela se abrisse* foi a sua primeira peça. Foi nomeada para Melhor Espectáculo do Ano pela Sociedade Portuguesa de Autores. Em 2012 outra das suas criações, *Três dedos abaixo do joelho*, foi duplamente laureada como o Melhor Espectáculo de Teatro 2012 pela Sociedade Portuguesa de Autores e pelos Globos de Ouro.

Entretanto, Tiago Rodrigues continuou com o seu trabalho como actor e argumentista para cinema e televisão, colaborando com diversos realizadores, de que se destaca o realizador cinematográfico João Canijo, entre outros. Precisamente a película *Mal Nascida*, de João Canijo, foi seleccionada para o Festival de Veneza, e a interpretação de Tiago Rodrigues mereceu-lhe o Prémio de Melhor Actor Secundário de 2008. Desenvolveu, também, vários projectos artísticos comunitários, com menores detidos em centros educativos, com estudantes do ensino secundário, como coordenador da peça colectiva *Governar*, em colaboração com o Teatro Maria Matos; desenvolveu um projecto com actores e bailarinos seniores; escreveu *Coro dos maus alunos*,

³ LOPES (2013) 14-15.

⁴ <https://escritores.online/escritor/tiago-rodrigues/>: consulta 08. 2017.

para o projecto PANOS, da Culturgest. O texto foi levado à cena por uma diversidade de grupos de teatro escolar em Portugal e no Brasil, onde obteve um prémio. “Profundamente enraizado numa tradição de teatro colectivo, as suas últimas peças destacam-se pela forma como manipulam documentos com ferramentas teatrais, combinando as vidas pública e privada e desafiando a nossa percepção de fenómenos históricos e sociais”⁵.

Desde 2014 Tiago Rodrigues desempenha o cargo de Director Artístico do Teatro Nacional D. Maria II, em cuja internacionalização tem apostado fortemente, mediante uma estratégia e um plano de actividades inteligentemente estabelecidos⁶. A trilogia *Ifigénia*, *Agamémnon*, *Electra* é publicada em 2015, Lisboa, pelo Teatro Nacional D. Maria/Bicho-do-Mato. Profundo conhecedor da tradição trágica grega, o dramaturgo joga com essa tradição, sem deixar de a respeitar.

Ifigénia

A abertura da primeira peça põe no palco um Coro anónimo, constituído por três elementos femininos, que ocupa em exclusivo as duas primeiras cenas. Essa coralidade anónima faz ecoar a multiplicidade de vozes que a tragédia fez soar, ao longo de séculos, e de projecções sobre vivências históricas contemporâneas dessas vozes, para que a tragédia se disponibilizou como instrumento de reflexão⁷. Esta personagem colectiva assume-se como Coro, a partir da memória de existência de um Coro na tragédia de *Ifigénia*. Essa memória traduz a relação da peça em palco com a milenar tradição que reescreve a tragédia primordial porque os homens reincidentem, ao longo da História, na mobilização para a guerra. Helena constitui o motivo que leva Menelau a convocar toda a Hélade; por Helena celebraram os seus antigos pretendentes um pacto de defesa — mitema que o autor colheu em Eurípides.

Mas quem é Helena? Interroga-se o Coro. Essencialmente a figuração de um pretexto para a guerra que se deixa contar em versões diversas,

⁵ <https://escritores.online/escritor/tiago-rodrigues/> : consulta em 08. 2017.

⁶ SALEMA <https://www.publico.pt/2017/06/26/culturaipsilon/noticia/tiago-rodrigues-quer-internacionalizar-o-d-maria-nao- apenas-com-as-suas-pecas-1777010>: consulta em 08.2017.

⁷ Lopes (2013) 15 sqq.

versões que nascem da projecção dos móveis bélicos de cada contador sobre este mito: Helena raptada, Helena apaixonada, ou Helena mera ideia que estimula a libido do combate e do ouro? O Coro euripídiano canta, de modo recorrente, o eros da guerra, a par da força de eros que originou a ida de Helena para Tróia, raptada ou por vontade própria. Consoante o Coro em Tiago Rodrigues a define (Cena 2):

*Helena é o que quiser e o que cada um quiser que seja
Helena nunca aparece*

Em boa verdade, Tiago Rodrigues propõe esta *Ifigénia* a partir de uma consonância com Eurípides na focalização do mito, que traduz para o contexto de representação dramática no Ocidente contemporâneo, saturado de guerras e de pretextos expansionistas. Do mito faz parte, no seu tratamento trágico, o sacrifício de Ifigénia, imposto ou não por Ártemis, mas assim entendido por Agamémnon, como condição para que ventos favoráveis tornem possível a navegação até Tróia e a consequente prossecução da empresa.

Assim, do fundo da sua memória do mito dramatizado, o Coro revê e antecipa movimentos e falas em cena, que as personagens, como é o caso de Agamémnon, proferem de seguida. Consoante lembra Lehmann, e a sua referência aplica-se à presente criação, “Kantor souligne que ‘les scènes de cette action réelle du spectacle’ doivent apparaître ‘comme si eles étaient aincrées dans le passé (...), comme si le passé se répétait, mais en des formes transformées de manière étrange’”⁸:

CORO
*Agamémnon, o general desta guerra, olha o mar e diz
E agora não há vento
Agamémnon sabe que está prestes a cometer um crime e diz
E agora não há vento
Lembro-me que Agamémnon olha para as Plêiades
E repete
E agora não há vento*

⁸ LEHMANN (2002) 112.

Cena 3

AGAMÉMNON *E agora não há vento.*

CORO *Lembro-me de que uma de nós decide falar sozinha*

AGAMÉMNON *E agora não há vento*

Esta memória mantém viva no espectador a consciência de que se reinventa uma tradição milenar mas que, simultaneamente, ela se converte em teatro puro, em que a interpretação de cada personagem corresponde à vontade de cada actor em participar nesse ritual performativo. Assim se interroga o Coro sobre Helena: motivos porque partiu? mulher perfeita? imperfeita? mera ideia que deu azo à guerra (“uma ideia pura e intocável”)?

Se estes encadeamentos comportamentais colectivos andam associados ao fenómeno de causalidade da guerra, em tempos diversos, há que reconhecer a proximidade deste Coro, na sua polifonia, ao episódio relatado em Eurípides, *Ifigénia em Áulide*, do juramento dos pretendentes de Helena, exigido por seu pai humano, Tíndaro (IT, 49-71).

As duas primeiras Cenas da *Ifigénia* contemporânea têm, contudo, um carácter diverso. Na primeira reconhecem-se traços funcionais dos antigos prólogos — situação da acção no tempo e no espaço, mas construída aos poucos, pelo pacto de confiança entre palco e público:

*E quando dizemos que aquilo ali no alto são as Plêiades
Uma constelação de estrelas ainda visível à luz da alvorada
Vocês sabem perfeitamente que não é verdade*

... ..

*Quando dizemos que Menelau trouxe mil navios
E Agamémnon outros tantos
Vocês sabem, e podem vê-lo, é evidente
Que nada disso é verdade
E mesmo assim vocês confiam no que vos dizemos
Porque se lembram como nós nos lembramos
Não confiam nas luzes, que são a memória das Plêiades
Não confiam nos panos, nos corpos, no espaço
Que são a memória de Áulis e dos gregos
Confiam na tragédia
Confiam no que se lembram da tragédia
Confiam porque a tragédia é de confiança
Acaba sempre mal*

Ou seja: mudam-se as ‘vestes’ da tragédia, a sua roupagem exterior, composta por todas as releituras e encenações, mas a sua natureza é sempre a mesma, imutável, que toca o âmago de cada homem e o cerne da acção e tempo humanos, traduzindo, em linguagens diversas, a sua finitude. Por isso a tragédia acaba sempre mal; não há margem, diversamente do que entende Aristóteles, para tragédias de final feliz.

A Cena 2, mais expandida e marcada por interrogações que traduzem envolvimento emocional com a acção, aproxima-se de um párodo trágico. Em ambas as Cenas (1 e 2) o Coro move-se entre o esquecimento e a lembrança que vai despertando do mito dramatizado por Eurípides — o arquiteceto ‘esquecido’ e ‘relembrado’ é o de *Ifigénia em Áulide*, assumido como texto do paradigma trágico:

*Sabemos que a tragédia vai acabar mal
E isso dá-vos confiança, porque se lembram
Podem mudar as luzes, os panos, os corpos, o espaço
Podem mudar os detalhes, as palavras, os sorrisos e as vozes
Mas a tragédia termina como sempre: mal
E assim, confiantes, começamos*

Este é o desfecho da Cena 1, a partir do qual a ilusão cénica se poderia construir, não fora esse constante jogo de esquecimento e lembrança que vincula as personagens aos seus papéis como uma função a cumprir no espectáculo, no mito em cena, que parte de um texto-modelo para ganhar nova vida. E o cerne dessa nova vida, como, de resto, o espectador pode perceber desde o início, situa-se na constante ‘frontalidade’ do Coro⁹, que se assume como desempenhando o papel de Coro e se dirige, enquanto tal, ao público, convidando-o a um pacto de convenção cénica. A garantia para esse pacto ultrapassa o plano da cenografia e da palavra no palco, que a sanciona, e que ambas as partes sabem não ser verdade, para atingir o verdadeiro cerne que dá vida ao teatro e que reside numa peculiar riqueza da tradição: a tragédia, “a tragédia é de confiança”, desvela a finitude humana nos seus limites — “sabemos que a tragédia vai acabar mal” — e tal consciência une a cena ao público e alicerça a construção do espectáculo. A tragédia toca a natureza e a situação humana, vista as roupagens que vestir da ficção e da convenção.

⁹ É usada a conceptologia aplicada por LOPES (2013) na sua tese.

É essa consciência, motora da narrativa dramática, que alimenta a tradição e a faz vir à cena, reinventando-se. Essa construção vai-se fazendo até ao desfecho final.

Na ‘Cena 2-párodo’, que assenta sempre sobre o esforço de recuperação da memória do mito em Eurípides — o que mantém desperta a consciência da convenção cénica e da ‘generosidade’ dos actores, ao aceitar fazer parte dela — o Coro autocaracteriza-se e amplifica-se: as três actrizes são um grupo vasto e heterogéneo de mulheres que têm em comum o facto de estarem zangadas. A zanga ficcional dá expressão a uma revolta real e antiga, que se repete, tanto quanto a ficção a que dá origem: a guerra, a antemanhã da guerra, com todos os seus preparativos, entrecortados por esperas, por tensões, pelo circular de motivos e causas fabricados pelos homens para sancionar essa guerra. Dos motivos fabricados à pura ideia construída, as mulheres interrogam-se sobre Helena — quem é ela? o que é ela? uma teia de promessas e de ideias que leva um exército a dispor-se a morrer?

O motivo dramático da ausência de ventos que propiciem a navegação para Tróia e que há-de levar, como uma prova suprema que Agamémnon e demais senhores da guerra não superam, à decisão de sacrificar Ifigénia, é introduzido pelo Coro como um refrão, quatro vezes repetido, no final da Cena 2, como uma espécie de abertura musical em que uma linha temática é introduzida e a ela sempre voltam as personagens da Trigédia, com variações, como uma obsessiva referência na história dos Atridas. Assim, enquanto os elementos do Coro retomam a sua identidade de actores em cena e a mantêm, com uma função performativa que requer o esforço de uma memória do mito dramatizado por Eurípides, lentamente recuperada, que antecipa reacções de personagens, como Agamémnon, este centra-se na sua obsessão: “não há vento”, quatro vezes repetida, como um eco do Coro, no início da Cena 3.

Trata-se do momento em que o Atrida se debate com as suas indecisões e angústias, perante o plano do dolo com que pretende atrair Ifigénia para o sacrifício. A primeira carta seguiu o seu destino; agora Agamémnon debate-se com a decisão de escrever uma segunda, a denunciar a maquinação. A contradição ganha vida mediante os propósitos confessados pelo Atrida e a memória factual do Coro (Cena 3):

CORO *Lembro-me de que Agamémnon tapa a cara com as mãos*
AGAMÉMNON *Não vou chorar*
CORO *Lembro-me de que Agamémnon chora*
AGAMÉMNON *Não vou chorar. Não vou chorar. Vou fazer qualquer coisa. Vou dizer-lhes que não venham. Vou salvar Ifigénia. Será traição à Pátria?*
CORO *Lembro-me de que Agamémnon pergunta: o que é traição?*
AGAMÉMNON *Sim, o que é traição? Traição não é apenas escolher a quem se é leal? Quem se ama?*
CORO *Lembro-me perfeitamente que Agamémnon chora*
AGAMÉMNON *Não. Agamémnon não chora. Agamémnon não tem por que chorar. Ele muda de ideias. O que é que ele faz? Não me lembro.*
CORO *Escreve outra carta*
Lembro-me de que agora Agamémnon escreve outra carta
Uma carta que salva Ifigénia
... ..

Entre esquecimento e lembrança, o Coro denuncia a dificuldade de Agamémnon em aderir à sua função — dificuldade análoga à do Atrida, na parte inaugural da peça de Eurípides, em concatenar afectos, deveres familiares e de chefia à volta de um eixo pragmático pautado pela ética. Assim, para além de não assumir as suas lágrimas, Agamémnon ‘descola-se’ da sua ‘personna’, referindo-se a ela na terceira pessoa, ao Coro, num segmento de comunicação metadramática. Tudo se passa como se a re-criação/re-presentation da tragédia comesse de novo, a partir da memória recuperada sob a ‘régie’ de um Coro que resgata do esquecimento as demais personagens e as reconduz ao guião trágico. Assim acontece com a escrita e o envio da segunda carta, com a disputa entre os dois Atridas e a denúncia mútua de maquinações e fraquezas, pautadas pela sede do poder ou pelas manobras de Ulisses, o grande manipulador de sempre. Fica, então, ao Coro espaço aberto para cumprir a sua genuína função de Coro trágico, amplificando a acção, as memórias, os nexos temporais, comentados num tom gnómico com vivacidade plástica — é o caso da Cena 4:

... ..
A luz muda enquanto os irmãos se olham
A madrugada torna-se manhã
Ao crescerem, Agamémnon e Menelau
Aprenderam a dissimular este ódio fraternal
Disputas violentas e egoístas que apenas irmãos nutrem
E agora, enquanto a luz muda

*E começa a passear por toda a casa
Enquanto os irmãos se olham
Estes dois irmãos amam-se de verdade
Fizeram-no em nome do amor fraternal
Mais depressa do que na natureza
Mas, na mesma casa onde mora o amor
Mora também o ódio
Numa divisão escondida e silenciosa
O ódio sai do seu quarto
Reacendem raivas antigas*

Esta cena antecede o diálogo de acusações mútuas que constitui a Cena 5 e que Tiago Rodrigues concebeu muito próximo do diálogo correspondente em Eurípides, *Ifigénia em Áulide*, e que versa uma questão candente na época de profunda crise da comunidade grega: a demagogia e a mudança de comportamento dos candidatos à chefia, com o objectivo de captar o voto popular — neste caso, o voto do exército.

O processo de despertar memórias e recriar amplos cenários para a acção através da palavra, por parte do Coro, vem a repetir-se, com recorrência, mais tarde. No final da Cena 9, já chegadas Clitemnestra e Ifigénia, já confrontadas com Aquiles e com a suspeita, por ele partilhada, de que tudo é um equívoco ou um ardil, o Velho começa a desmontar a mentira, mas é o Coro quem toma voz, a partir de uma visão alargada de toda a paisagem, exterior e interior dos intervenientes, e relata, num tom lírico e compassivo, toda a trama, no centro da qual está Ulisses — um Ulisses que Menelau estaria disposto a liquidar, na Cena 7 (p. 26), na sequência da *metabole* que sofre, ao reconhecer a insensatez da guerra e da vingança por Helena, que arrasa famílias — a família de seu irmão. As palavras e a atitude de Menelau andam próximas das de Eurípides, *IA* 485 sqq.

Ao identificar-se com a dor dos inocentes, o Coro reconhece a disposição emocional que dele se vai apoderando: a raiva. Reitera: “Estamos zangadas e impotentes/ Porque também nos lembramos”. A memória move à denúncia. É que, além do mais, o Coro de mulheres não pode ter deixado de sintonizar com a incompreensão e abandono votados por Agamémnon a Clitemnestra, ainda que esta se não tenha dado conta, ao fugir da sua presença para evitar o confronto com a verdade: trata-se de um diálogo aparente, com natureza de monólogo, que o Coro compreende e sublinha (Cena 8, p. 31-32):

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019)

CLITEMNESTRA Não. Não preciso de me ajoelhar. Digo: os teus lábios.

AGAMÉMNON Os teus lábios.

CORO Agamémnon não a ouve

CLITEMNESTRA A tua língua.

CORO Agamémnon não a ouve

AGAMÉMNON A tua língua

CORO Agamémnon não a ouve

AGAMÉMNON Tenho de ir.

CORO Agamémnon sai

Agamémnon sai

Agamémnon sai

A acentuar a trama de interesses políticos que leva ao sacrifício as mulheres, o autor põe Ulisses em cena. Na peça euripidiana ele está presente, mas apenas na boca e na mente dos intervenientes, no estreito círculo dentro e à volta da tenda de Agamémnon. O dramaturgo-encenador português ‘importa’ de peças do mesmo círculo mitológico, como *Hécuba*, a presença e acção insidiosa do demagogo por excelência.

A sua entrada em cena opera um brutal confronto com a realidade iminente dos intervenientes numa história que poderia ter acontecido, de natural e verosímil (e essa possibilidade assoma nos diálogos de Aquiles e Ifigénia na Cena 11 e no final da Cena 14, como se ambos se descobrissem), mas que foi inventada, ao serviço de um ardil, cujo motor foi Ulisses: a das núpcias entre Aquiles e Ifigénia. Ulisses é a personagem catalisadora da acção, mais do que pela persuasão, pela pressão fria e intransigente. O próprio Coro, testemunha da cena e de memória dramática desperta, aponta a Agamémnon a resposta que este, mais cedo ou mais tarde, há-de dar aos demais senhores da guerra: “sim” (Cena 10, p. 38). A “dança zangada” do Coro, que constitui a brevíssima Cena 12, evoca a vigorosa crítica dos vv. 1089-1094 da tragédia euripidiana.

Finalmente, o véu de toda a ilusão cai por terra e deixa que Clitemnestra veja claro: ‘ver’ corresponde, neste caso, à memória totalmente recuperada da acção dramática em Eurípides. O processo opera-se pela interacção de personagens no palco e afecta esta mesma interacção, já que contribui para definir papéis, afirmar autonomias e rebeldias. Clitemnestra cresce e afirma-se, desenhando a sua própria ‘performance’ (Cena 13, p.40):

CORO Clitemnestra senta-se junto a Agamémnon

CLITEMNESTRA Não. Fico de pé.

A rainha cresce para se converter numa dura antagonista de seu marido, quer pela denúncia, quer pela vigorosa argumentação, em planos diversos, que desmonta a do rei mas que não o demove dos seus propósitos. Esta competência retórica, subitamente revelada e accionada pelo desespero materno em Eurípides, incide nos vãos motivos da guerra, numa vingança que cabe a Menelau, nos laços de sangue que unem Agamémnon a Ifigénia, na capacidade já mostrada por Clitemnestra para perdoar e reconstruir um lar onde desempenha o seu papel de esposa e mãe, bem como no limite que existe para esta capacidade. Em Tiago Rodrigues, porém, este domínio da cena, por parte de Clitemnestra, vai mais longe: ela desconstrói a imagem que Agamémnon quer dar de si mesmo para o reduzir, como companheira que o conhece demasiado bem — e este conhecimento equivale a domínio —, à dimensão modesta de um homem que apenas faz o que pensa ser correcto, porque é honesto: não se trata de um Agamémnon com dimensões de tirano, nem tão-pouco de uma personagem trágica ofuscada pela ambição de glória ou riqueza. Esta imagem contradiz a que Menelau dera antes, concordante com a do texto euripídiano, de seu irmão como ambicioso demagogo.

Agamémnon não consegue libertar-se de um sentido de dever de horizontes estreitos, marcado por chavões e conceitos prévios, como o de ‘honra dos gregos’. Os nexos entre sacrifício e honra são impalpáveis na acção, nesta versão dramatizada do mito, entre esquecimento e memória. O Coro é a memória que desperta, revoltada, de uma tragédia que seguiu seu rumo até ao desfecho errado — acabou mal; Clitemnestra, por seu turno, descobre, no seu desespero, o poder apaziguador do esquecimento. Assim propõe a Agamémnon que desista e esqueça: o sacrifício, a guerra, o seu estatuto, o espaço e o tempo — enfim, o mito. Clitemnestra, aquela que foi capaz de reescrever a sua história pela capacidade de perdoar/esquecer, afirma agora a sua disponibilidade e capacidade para saltar para fora do mito e levar Agamémnon consigo, já que só fora do mito e do palco é possível salvar Ifigénia e encontrar algo que se assemelhe a felicidade.

Adensa-se a tensão, sublinhada por silêncios e verbalizada pela belíssima intervenção do Coro (Cena 13, pp. 43-44):

*Lembro-me de que aqui há um longo silêncio
Tão longo que a luz muda*

*Agamémnon pensa
Clitemnestra espera
Um longo silêncio em que tudo é pesado e medido
Uma vida inteira colocada num prato da balança
Outra vida imaginada no outro prato
O delicado jogo dos pesos dessa balança invisível
Lembro-me de que se ouvem os pássaros
Corvos marinhos e andorinhas das falésias
Que se animam ao final do dia
E rasgam o céu sobre os coros imóveis
Que pesam o futuro na balança
Lembro-me de que Agamémnon é o primeiro a falar*

Este é, em suma, o momento de clímax, a partir do qual tudo se desagrega. Clitemnestra sente que a torrente da catástrofe os arrasta a todos. Diversamente do que ocorre em Eurípides, esta mulher, ‘partida por dentro’, como diz o Coro (Cena 13, p. 45), ‘parte-se também por fora’, e dá largas à expressão do seu desespero materno. A partir da morte de Ifigénia, a dinâmica do esquecimento não é mais possível, mas a da lembrança cultivada, sinónimo de vingança futura. Essa vingança inscreve-se, para Clitemnestra, na consequência inevitável das leis que regem a acção humana: Clitemnestra denuncia o que significa a irredutibilidade de Agamémnon (Cena 13, p. 44):

Estás prestes a ultrapassar um limite. Tu sabes que o limite existe. Nunca o ultrapassaste. Não tens memória de alguma vez outro rei o ter feito. Também não fazes ideia do que vais encontrar do outro lado desse limite... ... O que te esqueces é que não vais ultrapassá-lo sozinho. Nós vamos contigo. Todos nós.

Esse limite é o da moderação e transgredi-lo representa a *hybris* ancestral da personagem trágica. E as palavras de Clitemnestra anunciam as consequências dessa *hybris*: a vingança futura, mas, mais do que esta, um processo de encadeamento hibrístico que arrastará toda a casa: ‘Todos nós’. Mas ‘todos nós’, em contexto pós-dramático, envolve literalmente a totalidade dos que estão no mito representado, dos que o representam e dos que se deixam envolver na representação enquanto espectadores: todos os que, numa cadeia longa de tempo, repetem o ritual da infracção do limite, ao aderirem ou consentirem a guerra e o sacrifício de inocentes. Por outro lado, esta cadeia afasta-se de Eurípides e recupera a visão esquiliana da culpa que se arrasta e avulta na culpa subsequente.

No quase-sacrifício, o quase-vento se faz e não faz sentir. O cerco aperta-se. A presença de Ulisses, como a encarnação da força da própria demagogia e interesses da guerra, provoca como que um entrecocar de vontades: *metabolai* em sentidos contrários, que dominam a Cena 14. Menelau rende-se à inevitabilidade do sacrifício, bem como Aquiles, ainda que tente resistir (evocando o perfil da personagem euripidiana). Agamémnon, por sua vez, deixa perceber laivos de instinto paterno que despertam e denuncia, num gesto de derradeiro de desespero, como que a pedir desculpas, a construção de um edifício de mentiras que se desmorona e que consiste no ‘bem dos gregos’, na quimera do Pan-helenismo e da vingança colectiva.

É neste caos de emoções, sentimentos e interesses que se ergue a voz de Ifigénia, tal como na tragédia grega, disposta a avançar para uma morte voluntária — uma morte gratuita, que a distanciará daquele cenário humano e a autonomizará no esquecimento (“Não pertenço à vossa memória. Pertenço a mim. Morro para ser esquecida”). Porquê? Certamente porque Ifigénia encontra na morte o meio de quebrar vínculos com o mito, por acção do esquecimento, e recolher a si, intacta e impoluta. A sua fala, no final desta cena, lembra a atitude da Políxena de Hécuba, no momento do sacrifício. Uma vida por viver perpassa na singular despedida de Aquiles, que fecha a cena:

IFIGÉNIA *Os teus olhos.*

AQUILES *Os teus olhos.*

IFIGÉNIA *Os teus olhos.*

AQUILES *Os teus olhos.*

IFIGÉNIA *Os teus olhos.*

AQUILES *Os teus olhos.*

IFIGÉNIA *Os teus olhos.*

AQUILES *Os teus olhos.*

No desfecho da acção, o Coro remete-se ao silêncio. O Mensageiro que chega di-lo e explica: o Coro faz agora o movimento mental contrário àquele com que iniciou a sua representação em palco: esforça-se por esquecer, acompanhando o propósito de Ifigénia. Consegui-lo-á? A raiva e o esquecimento não se conjugam. De qualquer modo, distancia-se da narrativa da salvação miraculosa da jovem. Ifigénia desapareceu, salva por uma deusa. O sangue que resta é de um veado. Tudo é confuso, de imagens soltas. Mas a versão deixa os gregos exultantes. É a versão que convém, desculpabilizante. Só

Clitemnestra a não aceita, céptica como em Eurípides, num universo masculino de mentira. Óbvio é que o caminho para a guerra está aberto. Todos se hão-de mover como um só, na ilusão alimentada de que os deuses estão com eles e de que a guerra é justa — sopra o vento, finalmente.

Agamémnon

A segunda peça inicia-se *ex abrupto*, sem vigias que manifestem o júbilo do povo ao saber que o soberano está de regresso, mas também sem a sombra que cresce por entre os silêncios daquilo que cala, em Ésquilo. Aqui Clitemnestra e Agamémnon são postos frente-a-frente, como que retomando uma conversa suspensa há mais de uma década, no contexto do banquete de celebração do regresso do herói. Ao hiato de tempo é subtilmente conferida uma continuidade surda e de prenúncio ambíguo — a substituir a ambiguidade das palavras do Vigia esquiliano. A ponte entre Áulis e o presente é feita pelo Coro (Cena 4), que lembra uma Clitemnestra destrozada, no seu regresso a casa, movida pelo juramento de vingança, conforme o público a deixara em Áulis. Para o Coro, Clitemnestra não tem ilusões: Ifigénia morreu. Ao projecto de vingança vem juntar-se Egisto, movido por ódios antigos. Ambos se instalam como os amantes tiranos, impondo o terror e o silêncio na cidade. O palácio está em festa, mandada organizar por Clitemnestra, ao saber do regresso do rei. Se o esperava? “Não fiz outra coisa durante dez anos”, responde (Cena 1, p.55). O espectador pressente que essa tarefa contínua remete para a promessa feita em Áulide (*Ifigénia*, Cena 13, p. 46):

... ... Se Ifigénia morrer hoje, eu não vou esquecer. Os teus filhos não vão esquecer. Ninguém vai esquecer. Será proibido esquecer. Lembraremos durante milhares de anos. Se matas Ifigénia, estas mãos serão a tua morte.

Agamémnon, cego, não apreende a carga de ódio e ressentimento por detrás das aparentes boas-vindas. Clitemnestra joga com essa cegueira e adensa-a ainda mais, com palavras de lisonja que recordam a cena da passadeira vermelha em Ésquilo (A.908 sqq.): ela convida Agamémnon a ultrapassar a justa medida, ao excesso: “Não tenhas medo dos excessos”, em claro contraste com a advertência feita na peça anterior (Cena 13, p. 44): “Estás prestes a ultrapassar um limite... ... não fazes ideia do que vais encontrar do outro lado desse limite.” O espectador sabe-o, pois já conhece o mito e as

tragédias gregas que dele nasceram. Como refere Kantor, citado por Lehmann¹⁰, “les scènes de cette action réelle du ‘spectacle’ doivent apparaître comme si elles étaient ancrées dans le passé (...), comme si le passé se répétait, mais en des formes transformées de manière étrange”.

O rei está, pois, prestes a encontrar, por incentivo e intervenção de Clitemnestra, o que o espera do outro lado do limite. Nada lhe é negado, como ao condenado à morte no seu último dia de vida. É o próprio Agamémnon quem formula o desejo de um banho — o banho fatal, que o espectador identifica a partir do mito - após o sono reparador. Finalmente, o sacrifício de Ifigénia torna-se inevitável motivo de diálogo entre o casal, pela referência indirecta do rei. Clitemnestra responde evasivamente. Deixa perceber que se alimentou do propósito de vingança ao longo dos dez anos que passaram: “...ganhei um novo sentido na vida.” (Cena 1 p. 58). Toda esta feroz duplicidade de sentido é palpável na peça homónima de Ésquilo (e. g. A.895 sqq.), mas é reforçada no presente drama (“A minha felicidade dependia do teu regresso”...”vai ser um dia inesquecível”, garante Clitemnestra no final da Cena).

Diversamente do que ocorre em Ésquilo, Cassandra surge após a entrada do par real no palácio. A razão da sua presença, só verbalizada na Cena 3, é por demais conhecida pelo espectador para quem o mito é familiar. A Cena 2 é ocupada totalmente com o seu monólogo, sozinha em palco, de modo semelhante ao que ocorre em Ésquilo, após Clitemnestra entrar no palácio, depois de ter tentado, em vão, quebrar o silêncio da cativa troiana. O movimento aqui, é inverso: Clitemnestra sai do palácio e tem lugar um diálogo entre ambas, desconcertante para a rainha. A estratégia do discurso de duplo sentido não resulta com Cassandra, que sempre o desconstrói, com a sua reiterada afirmação de que conhece o futuro e que o futuro lhe trará a morte. É este excesso de conhecimento que provoca o mesmo efeito que o silêncio esquiliano: Clitemnestra entra no palácio, impacientada com Cassandra, tal como em Ésquilo (A. 1064-1068), que abandona a um destino que em breve virá ter com a cativa troiana — aquele futuro que a rainha pensa tecer com autonomia (Cena 3).

Esta Cassandra não é possuída por delírios — é lúcida, como Egisto reconhecerá na Cena 5. Conta a sua história e de como foi tomada pelo dom da

¹⁰ LEHMANN (2010) 112.

profecia — uma profecia em que ninguém acredita e que não logrou salvar Tróia. No futuro, comprovada a eficácia profética de Cassandra, acreditarão nela os espectadores? Por isso se dirige aos espectadores envolvidos no drama, lançando essa ponte da tradição ao presente, de modo a que a ilusão cénica não domine todo a acção — trata-se de um teste crucial, este de dar crédito à profetisa: algo equivalente a dar crédito à tragédia e a tragédia, como afirmara o Coro no início da trilogia, “é de confiança/acaba sempre mal”. Tal como Cassandra.

A intervenção do Coro ocupa toda a Cena 4 e constrói a ponte entre Áulis e o momento presente: um tempo longo, condensado pela obsessão da vingança, que leva Clitemnestra a confessar, com toda a violência contida, a partir das suas entranhas feridas (Cena 5, p. 68):

...eu não estou aqui. Estou em Áulis e sou a mãe de Ifigénia. Estou sempre em Áulis... ...O meu tempo é Áulis

O perfil de tiranos do par Clitemnestra-Egisto e o terror que reina em Argos perpassam toda a peça de Ésquilo. Tiago Rodrigues importa o espírito e o efeito da imagética animal utilizada por Ésquilo¹¹, ainda que a transforme e renove, fazendo vénia a reescritas que fazem parte da história de leitura dramática do mito. Aqui se denuncia a de *Électre*, de Giraudoux. Electra identifica-se com os pobres de Argos, que estão presentes na peça homónima, e que ela considera os verdadeiros cidadãos. Pois o Coro de Tiago Rodrigues autoidentifica-se com a franja mais frágil da população de Argos — velhos e crianças — e que, mesmo assim, denuncia a execrável dupla: Egisto é um abutre indomesticável que Clitemnestra pensa, contudo, ter domesticado. O abutre está presente na peça de Giraudoux, ainda que mais como prenúncio da morte do tirano que como seu ícone animalizado¹².

Aqui, o abutre é a ave de rapina que sobrevoa o palácio e se prepara para atacar Cassandra, como sua presa, sobrevoando já o cadáver antecipado de Agamémnon. Cassandra sabe que vai morrer. O Coro manifesta particular proximidade a Cassandra: é que também o Coro conhece o mito e a tradição, que pesa como um destino (“Também nós lemos o livro”, Cena 6, p. 68).

¹¹ FIALHO (2010) 113-121.

¹² BRILHANTE (2003) 225.

Agamémnon, porém, na sua cegueira, está mergulhado na ilusão dramática e é conduzido à armadilha sem o saber.

Quanto ao espectador, esse, é conscientemente situado na diacronia dos receptores do mito e, em simultâneo, dentro do espectáculo, repartido entre o conhecimento prévio, que as personagens lhe fazem assumir, e as emoções trágicas de um espectáculo sempre novo e original. Assim, Egisto, o abutre, ‘desce’ até à vítima para, na criação de Tiago Rodrigues, interagir à vista com ela, num diálogo a três, marcado pela hipocrisia e por um cruel jogo de máscaras: Egisto vem para uma pretensa reconciliação familiar, Clitemnestra, como esposa dedicada, intervém no papel de moderadora, postergando a aproximação entre ambos para a ‘festa’.

O relato do banho e assassinato extra-cénico de Agamémnon cabe a Cassandra, sob a forma de antevisão (Cena 9, p. 83), sem delírios, “lúcida”, tão lúcida que a sua antevisão a converte numa entidade que narra a acção do mito antecipada, como se se diluíssem, uma vez mais, as fronteiras da convenção dramática. Cassandra move-se entre universos: o de Tróia destruída, a que pertence e que determinou a sua condição e natureza, um universo de que restam destroços e cativos, mortos e memórias, e um universo a que é estranha: o da constelação familiar da casa de Agamémnon, constelação mortífera a que sabe, por antecipação, caber a morte do rei e a sua. Assim, Cassandra move-se entre o passado e o futuro, entre a traição e a morte, a que, em boa verdade, pertence já. A cena final, de novo no domínio do relato do extra-cénico, traz ao espectador cenas da festa da vingança, macabra, com o par de assassinos brindando e dançando à volta do cadáver do rei, e entrelaça tempos: presente e futuro, pois Cassandra relata, como uma sequência de nexos, a sua própria violação e morte, às mãos de Egisto. É neste momento que Egisto surge, de dentro do palácio, para retomar o curso do tempo e se ocupar da cativa troiana.

Kantor, de acordo com o seu ‘Teatro da Morte’, recorre, na época que se segue à Segunda Guerra¹³, ao mito central do regresso de Ulisses, regressado simbolicamente do reino dos mortos. Este mito anima e serve de modelo às

¹³ (1983) 81 sqq.

suas personagens dramáticas posteriores. Nota Lehmann¹⁴: “Tous les ‘personnages’ semblent eux-mêmes être déjà des revenants”. Não é o caso em Tiago Rodrigues, mas não deixa de parecer eco inspirado nesta realidade teatral contemporânea o aparecimento de Electra, não de além-túmulo, mas de ‘além-futuro’, um futuro marcado por mais execuções de vingança. Porque Electra não pertence ao presente dramático nem ao espaço pisado pelos do palácio, Agamémnon não a pode ouvir (apenas vê sombras), nem às suas queixas e denúncias — só Clitemnestra e o Velho, que acompanha toda a trilogia dramática, como um fio do destino. Electra é como um fantasma antecipado e impotente, incorpóreo, limitada pelo seu próprio tempo: o tempo futuro, que se anuncia e em que a filha de Agamémnon terá primazia na acção¹⁵.

Electra

A abertura da terceira peça dá o tom sobre o arquétipo escolhido para a reescrita dramática: a peça homónima de Eurípides. É que o espaço inicial da acção situa-se no campo, na floresta, e a personagem que apresenta a acção é o Lavrador, casado com Electra por decisão política de Egisto.

Partindo da velha ambiguidade sobre o destinatário dos prólogos monológicos de Eurípides, Tiago Rodrigues opta pela interpelação dos espectadores a partir do palco. Tal como em Eurípides, *El.* 1-53, o Lavrador dá a conhecer os antecedentes da acção que ligam o assassinato de Agamémnon à situação presente, mas não o faz de modo expositivo, antes sob a forma de interpelação interrogativa sistemática, que se percebe crescer para o espectador. O motor da interpelação reside, de novo, no binómio esquecimento/memória (Cena 1, p.93):

Quem se lembra de Agamémnon? Quem se lembra de que Agamémnon, depois de regressar vitorioso da guerra de Troia, foi assassinado por sua mulher, Clitemnestra, e por Egisto, que usurpou o lado da cama onde dormia Agamémnon? Quem se lembra

¹⁴ LEHMANN (2010) 108-109.

¹⁵ Não pode deixar de ser sublinhada estratégia análoga, na tessitura do drama, em HÉLIA CORREIA, *Perdição. Exercícios sobre Antígona*, em que o par Antígona-Ama interage, em universos paralelos, o dos vivos e o dos mortos, sem que estes comuniquem ou mutuamente interfiram, de modo a que o conhecimento global da existência como um destino, por parte da dupla *post mortem*, não possa levar a qualquer advertência aos vivos — apenas à contemplação, comentário, explicação.

*de que Orestes foi expulso do país antes que pudesse crescer e vingar a morte do pai?
Quem se lembra de que Electra foi obrigada a casar-se comigo, um estrangeiro pobre,
para que dela não pudesse advir também qualquer perigo? Todos se lembram?
E porque não falam? Porque se calam? Porque vêm para a floresta gritar o vosso ódio,
tal como eu o faço agora? Que medo é esse que enche as nossas florestas de gritos de
ódio?... ..*

No ‘vosso’/‘nossas’ se confirma o pacto entre o palco e o público. As personagens irmanam-se, nos medos e na revolta impotente, aos espectadores de hoje; estes, por sua vez, participam dessa vivência da opressão e do grito abafado a que o mito deu e dá voz, em cena.

Tiago Rodrigues carrega os traços da situação, em relação a Eurípides. O Lavrador euripídiano possui a cidadania, enquanto filho de gente de Micenas (v. 35); o do drama contemporâneo é pobre e estrangeiro. Apoia Electra, com amizade. Nada indica explicitamente que a manteve intocada, mas a força do mito permite que se adivinhe tal situação no implícito nas palavras trocadas entre o par.

Este Lavrador faz seu um ódio gritado, que evoca traços da personagem Electra em Sófocles — traços que se fundem com os do seu homónimo euripídiano: a amizade e o respeito confessados por *Electra* (cf. *El.* 67), a vontade de a resguardar de trabalhos que não correspondem ao seu estatuto (cf. *El.* 64-66). Esta personagem é de breve presença em palco — mais breve ainda que em Eurípides, pois não volta a aparecer para além da Cena 2, enquanto em Eurípides está em cena no episódio I. Quanto a Electra, o dramaturgo português exacerbou-lhe ainda mais os traços que já se percebem em Eurípides: o lamento constante, porventura exagerado quanto à sua situação e à sua figura; lamento centrado em si, que é definido, na *Electra* portuguesa, como um prazer (Cena 1, p. 94):

*...Não posso tirar algum prazer, o único prazer que me resta, de mostrar ao mundo
aquilo em que a minha mãe me tornou: uma escrava? Faço mal em entregar-me à
volúpia das lágrimas?...*

Sucede que esta solução, a do casamento com o Lavrador, representa o único recurso encontrado por Clitemnestra para poupar Electra das mãos

sangrentas de Egisto. A existência de Electra convertida numa espera incessante leva, por sua vez, a marca sofocliana¹⁶.

A chegada do par Píades-Orestes dá-se de seguida. Só depois o Coro intervém (Cena 3). Da assertividade discursiva os dois amigos passam para uma singular forma de comunicação, por interrogações, como parece ser uso daquela terra — fica, pois, esclarecida a razão por que Electra e o lavrador também se exprimem assim. Será o medo que faz evitar um discurso assertivo?...

Para o Coro, na Cena 3, animada por um notável virtuosismo lírico-dramático de jogo entre a tradição, um modelo contemporâneo de crítica política genérica à opressão e pela proposta metadramática do silêncio, a chave desta forma de discurso parece residir no facto de a cidade ser um lugar sem respostas. E sendo a cidade um lugar sem respostas, talvez o regresso de Orestes nada mude, talvez o destino da Casa dos Atridas seja a fonte de todos os problemas, por uma questão de identificação do Coro (e do espectador) com ele. A acção irá encaminhar-se para um cruel desfecho e o Coro parece propor — ou, pelo menos, formula a hipótese — o distanciamento e quebra de identificação com a acção trágica. Daí a quase-resposta do silêncio, sob a forma de pergunta, alargado do palco e da ficção à vida, por um processo peculiar ao dramaturgo: a repetição (“E se ficássemos em silêncio?/ E se ficássemos em silêncio?/ E se ficássemos em silêncio?”.)

É a mera intuição que leva Orestes a reconhecer a irmã na primeira mulher que encontra naquela terra — “nas tragédias, estas coincidências acontecem”. De resto, em Eurípides, Orestes havia também reconhecido previamente Electra, sem que esta suspeitasse da identidade do irmão. Só mais tarde o identifica. Em ambas as peças este reconhecimento desencontrado cria margem para um tempo de dolo que põe Electra à prova. E em ambas as peças será uma terceira pessoa — o Velho, de quem Tiago Rodrigues tira partido dramático tão eficaz — quem reconhece Orestes. Não o faz sobre o modelo de reconhecimento homérico de Ulisses pela Ama, na *Odisseia* (19, 392 sqq.), a partir de uma cicatriz, tal como ocorre em Eurípides 567 sqq., mas também por sinais físicos, de modo mais vago.

¹⁶ Cf. e. g. Sófocles, *El.* 207-208; 257-306 et passim. Vide FIALHO (1992) 158 sqq.

A hesitação de Orestes, perante a expectativa feroz de Electra, assenta na proposta eurípidiana, que Tiago Rodrigues trabalha no contexto global da trilogia, criando nexos e alusões que recuperam momentos anteriores da acção trágica. Pela forma de comunicação por perguntas, o Coro — e o seu silêncio toma, afinal, a forma de distanciamento — e Pílates enveredam por um processo que evoca a maiêutica, uma maiêutica falhada, que tenta conduzir Electra à consciência de que um matricídio sangrento se situa para além da vingança tolerável, a que decerto não Orestes não adere. Trata-se de um limite que nenhum homem deveria ultrapassar, de acordo com a reflexão de Pílates, proposta a Electra (Cena 4, p.101). E esta reflexão recupera a advertência de Clitemnestra a Agamémnon, na primeira peça (Cena 13, p.44):

Estás prestes a ultrapassar um limite. Tu sabes que o limite existe.

O que logo a rainha contradiz, propositadamente, na cena inaugural da segunda peça, de modo a que Agamémnon justifique, pelo seu próprio excesso, a morte que o espera (“Não tenhas medo de excessos”). Excesso e transgressão parecem, pois, fazer parte da natureza desta família. Orestes mantém, ainda, a consciência das fronteiras da vingança; em Electra, por seu turno, essa consciência está ausente. Ela rejubila ao segurar a cabeça de Egisto morto às mãos de Orestes — um Egisto cuja alucinação apavorada, em cena¹⁷, perante os fantasmas do passado e os seus descendentes vivos do presente, a reclamar vingança, encontrará de seguida, no domínio do extracénico, relatado pelo Coro, o termo da vida, o seu “ponto final” pela faca de um Orestes frio e determinado. No entanto, não basta a Electra esta retaliação. O foco maior do seu ódio centra-se em Clitemnestra.

Tal como em Eurípides, Electra não leva em conta que Clitemnestra só ajudou a montar a armadilha fatal, mas que foi Egisto quem desferiu o golpe mortal sobre Agamémnon (Eur. *El.* 9-12). Egisto intentava matar Electra, mas, pelo casamento que afastou a princesa do palácio, a mãe salvou-lhe a vida (*El.* 25-28). A “sombria Electra”, consoante o Coro a designa (Cena 10, p.110)

¹⁷ Vide DESERTO (2017) 212: esta cena parece ter sido construída a partir dos versos de Eurípides, *El.* 323-331, em que Electra refere a embriaguez de Egisto, junto ao túmulo de Agamémnon, a proferir injúrias contra o morto e contra Orestes. Egisto, todavia, não vem ao espaço de representação no tragediógrafo grego. E a ele são feitas referências sobre a sua amabilidade de hospedeiro, perante os dois estranhos (*El.* 779-789).

suspende um caudal de insultos e manifestações de júbilo dirigidas à cabeça mutilada do defunto, para aguardar por Clitemnestra, que vem chegando. O engodo é idêntico ao de Eurípides, e o Coro não alimenta ilusões — lê com toda a clareza distanciada o procedimento de Electra: esta explora o “resíduo de bondade de Clitemnestra” (Cena 10, p.112) e atrai-a, manipulando o seu instinto materno, com a notícia de que está prestes a dar à luz. Brilhante e horrível, comenta o Coro — sórdido e demasiado próximo do procedimento de ódio condensado e simulado, sob o discurso irónico e dúplice, de Clitemnestra ao receber Agamémnon. Mas Clitemnestra havia deixado claro que o sacrifício de Ifigénia representaria a morte de Agamémnon às suas mãos (*Ifigénia*, Cena 13, p.46). O tempo de Clitemnestra, porque Clitemnestra não esquece, é o tempo de Áulis, assim o declarara a rainha, na noite fatídica. O tempo de Electra, assim esta o declara a sua mãe (Cena 11, p.115), é o passado, porque ela não esquece, porque modela a sua memória à medida do seu rancor. Ainda que o negue, Electra revela-se similar a sua mãe, no passado em que esta vivia para a vingança. Porém, a filha é mais sombria ainda.

Com a pronta vingança exercida por Orestes sobre Egisto, contrasta a reacção daquele, que o Coro regista: Orestes esconde-se, enquanto o Coro se remete ao silêncio de espectador, tomado pelo genuíno sentimento de *phobos*.

Um poderoso efeito de diálogos paralelos se desenrola ao longo da Cena 11: Electra e Clitemnestra trocam palavras tensas — de ódio dissimulado, por parte de Electra, de ansiedade, tímido afecto e insegurança, por parte de uma Clitemnestra humanizada e arrependida de acções cometidas, tal como se apresenta também em Eurípides, *El.* 1109-1110. Tiago Rodrigues apresenta uma Clitemnestra que chega só, sem qualquer séquito ou pompa; por seu turno, Orestes, nitidamente atraído pela figura materna, nota a Pílades a beleza de sua mãe, o cheiro que reconhece, da sua infância, tudo o que lhe anula qualquer impulso de vingança. Pílades, de acordo com o seu conhecido papel nas *Coéforas* de Ésquilo, denuncia o momento em que Orestes hesita. Electra, por sua vez, ao fazer entrar Clitemnestra na sua humilde casa, detém-se cá fora, ébria do cheiro iminente de sangue materno derramado, certa de que dominará a vontade de seu irmão e feliz, como se afirma, por essa felicidade “alimentada a sangue” (Cena 11, p.119), como se fosse uma Erínia.

Do seu horror, o Coro, incrédulo perante um espectáculo imaginado de sangue e ferocidade que tudo ultrapassa, proclama, para que haja conhecimento disso e a tragédia se possa escrever, reescrever, a fúria assassina de Electra, o arrependimento confessado de Clitemnestra e a manifestação da sua fragilização de carácter, nas mãos de Egisto, ainda que, timidamente, nutrisse afecto maternal. É esta Clitemnestra que, à imagem da sua homónima em *Coéforas*, 896-898, desnuda o seio perante Orestes, de acordo com o relato do extracénico. O acto de desnudar o seio e o seu efeito sobre Orestes assumem uma perceptível carga freudiana, no contexto da peça e na complexidade relacional destes irmãos entre si e aos seus progenitores. O seio representa o sinal visível, físico, da ligação vital entre filho e mãe. Orestes não pode matar, ainda que segure a sua faca. É Electra quem se apossa do seu braço paralisado e quem entrelaça a sua mão na de Orestes para descarregar o golpe fatal.

Afinal, é Electra quem, verdadeiramente, mata Clitemnestra. Em Sófocles, Electra, à porta do palácio, apropria-se, pela emoção, do matricídio cometido a frio por Orestes; em Eurípides, pelo contrário, é Electra quem pressiona um Orestes relutante a cumprir a vingança por ela preparada. A partir deste modelo, o autor sublinhou os traços mais sombrios da sua personagem, enquanto apresenta um Orestes mais frágil ainda — um Orestes que lembra o protagonista da peça homónima de Eurípides.

A cena final da peça põe frente a frente os dois irmãos, livres da sua tarefa já cumprida. Electra feliz, naquilo que considera a sua liberdade após um acto que entende ter sido justo, Orestes desvinculado de um futuro no seio da sua casa e da cidade. Num gesto final de resgate, Orestes desculpabiliza Electra e assume sobre si o peso de uma culpa que arrasta para fora de Argos.

Poderá Electra ser uma mulher normal, com um destino normal? Assim o quer Orestes, exortando-a a esquecer quem é, o seu nome, a apagar os sinais visíveis das mortes e a atingir, assim, a frescura de uma beleza que lhe era vedada. Esquecer quem se é e viver uma existência normal: este fora o convite de Clitemnestra a Agamémnon, na primeira peça, antes que o rei escolhesse porfiar no caminho do mito. Ao esforço de memória por parte do Coro, na parte inicial da trilogia, resgatando a tradição de um certo esquecimento, corresponde agora, após o clímax a que toda a transgressão de limites e o *pathos* levaram, um esforço vão e sem sentido de memória, por parte de

Electra, mas corresponde também esse resgate pelo esquecimento por parte de Orestes: esquecimento nos outros, em Electra, na cidade. A ele cabe-lhe ser a força que arrasta o destino para fora dali, assumindo a culpa do que não quis praticar, identificando-se com aquilo com que a memória do mito, injustamente, o identificou: um punho cerrado que sustém, para sempre, uma faca. E consigo ele arrasta os fantasmas da casa. Tudo parece ter começado com a ausência de vento em Áulis. Tudo acaba com um vento que só Orestes sente e que o expulsa dali e que o liberta daquela trama, ainda que a memória do mito o identifique e reduza a um punho e uma faca. Orestes assume essa memória da tradição. Quanto a Argos e à sua casa, quer esquecer tudo, incluindo quem lhe pôs a faca na mão. Assim se autonomiza e parte. Orestes não veio pelo poder e pelo trono, não nutre a ilusão de um perfil heróico. Parte, advertindo todos — e o espectador também — que não é um herói. No entanto, à maneira de Édipo, ao transferir para si culpas e gestos que não são propriamente seus, de modo a deixar a Argos a possibilidade de retomar a normalidade, este Orestes talvez se tenha convertido num herói. O vento vem de longe, dos tempos de Áulis após o sacrifício. De novo se faz sentir. Quem navega agora? Talvez Orestes, para o lugar que a memória do mito lhe reserva. Fá-lo *de motu proprio*, soltando-se de Argos. Por isso o silêncio do Velho o acompanha — um silêncio similar ao do Coro, na Cena 10: silêncio que se segue ao *phobos*, espécie de catarse meditativa entre palco e público.

Conclusão

Esta novíssima reescrita do mito da Casa dos Atridas toma como referência da Antiguidade, essencialmente, Ésquilo e Eurípides — sobretudo Eurípides — que organiza de acordo com a própria sequência cronológica do mito: tudo começou em Áulis. Integrando, nesta recuperação pela memória — assim é perspectivada a reescrita — momentos de recepção intermédia (Giraudoux), trilhando caminhos de concepções e recursos dramatúrgicos modernos, que conferem primazia ao texto da representação e que interpelam o espectador, pela quebra de ilusão dramática e questionamento meta-teatral, Tiago Rodrigues oferece, assim, ao teatro contemporâneo uma obra-prima que revitaliza a tradição trágica grega, pelo domínio que dela tem. Isso permite-lhe recuperá-la com fidelidade e originalidade, dialogando com ela e envolvendo os espectadores nesse diálogo reflexivo, porquanto o palco

se expande e envolve o público. O talentoso dramaturgo logra fazer sentir a quem segue a acção de Áulis até à partida de Orestes que a tragédia é séria, “de confiança”, e nos põe em silêncio perante nós mesmos.

A trilogia foi levada à cena por diversas vezes, após a estreia, com encenação de Tiago Rodrigues, para abertura da temporada, na Sala Garrett, do Teatro Nacional D. Maria, de 16 a 20 de Setembro de 2015¹⁸. Seguiu-se a encenação pelo autor no Teatro Nacional de S. João, Porto, entre 22 de Outubro e 2 de Novembro do mesmo ano¹⁹. No âmbito da abertura do Festival Aqui Acolá, o Núcleo de Teatro do Sol, Ponta do Sol, Ilha da Madeira, apresentou a peça *Electra*, a partir de Tiago Rodrigues (25 de Maio de 2017), no Auditório do Centro Cultural John dos Passos.

¹⁸ www.tndm.pt/pt/calendario/ifigenia : consulta:03.2018.

¹⁹ Aos três espectáculos podia dar acesso um só bilhete. Vide <http://ptjornal.com/as-tragedias-gregas-de-tiago-rodrigues-chegam-ao-palco-do-tnsj-53152> por A. HENRIQUES: “Para Tiago Rodrigues, trazer à cena as tragédias gregas tem importância por causa da urgência que todos temos em combater o que é impossível evitar. E aí, confronta-se o livre arbítrio dos heróis — como é o caso de Ifigénia que, no final, “escolhe” morrer pelo povo — com a impotência do coro, os anónimos cujos gestos apenas têm valor quando são coletivos”. Consulta 08.2017.

Bibliografia

- BRILHANTE, M. J. (2003), “Caminhos da herança clássica até ao teatro francês contemporâneo”: *Máthesis* 12 (2003) 199-231.
- DESERTO, J. (2017), “Clitemnestra e a memória: entre Eurípides e Tiago Rodrigues”: DE MARTINO, F., MORENILLA, C., FIALHO, M. C., SILVA, M. F., D., NAVARRO, A. (eds.), *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres. Homenaje a los Profesores Doctores Aurora López López y Andrés Pociña Pérez*. Bari, Levante, 201-214.
- FIALHO, M. C. (2010), “Clitemnestra en su *oikos* vacío”: DE MARTINO, F., MORENILLA (eds.), *La redifinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*. Bari, Levante, 113-121.
- FIALHO, M. C. (1992), *Luz e trevas no teatro de Sófocles*. Coimbra, INIC.
- KANTOR, T. (1983), *Theater des Todes*. Zindorf.
- LEHMANN, H.-Th. (2002), *Le théâtre postdramatique*. Paris, L’Arche.
- LOPES, L. M. S. (2013), *O texto, o ator e a cena em Tiago Rodrigues*. Porto, FLUP, Diss. Mestr..

Resumo: T. Rodrigues leva à cena em 2015 a sua trilogia. Um Coro anónimo feminino dá eco à milenar multiplicidade de vozes da tragédia. A memória traduz a relação da trilogia em palco com a tradição que reescreve a tragédia primordial. Eurípides e Ésquilo combinam-se como arquétipos mas dão azo a uma interpelação do espectador que quebra a ilusão cénica e faz transbordar tragédia e tradição para a vida. O plano discursivo do metateatral pauta a comunicação palco-espectador. Pela mão de Orestes, Electra é a verdadeira matricida. Ele partirá. Leva consigo a culpa para deixar à sua casa a normalidade possível.

Palavras-chave: *Ifigénia; Agamémnon; Electra; tradição, esquecimento.*

Resumen: Tiago Rodrigues lleva a escena su trilogía en 2015. Un Coro anónimo femenino da eco a la milenaria multiplicidad de voces de la tragedia. La memoria traduce la relación de la trilogía en el escenario con la tradición que reescribe la tragedia primordial. Eurípides y Esquilo se combinan como arquetipos, pero dan pie a una interpelación al espectador que rompe la ilusión dramática y hace desbordar hacia la vida la tragedia y la tradición. El plano discursivo de lo metateatral marca la comunicación escenario-espectador. Por mano de Orestes, la verdadera matricida es Electra. Él se irá y se llevará la culpa para dejarle a su casa la normalidad posible.

Palabras clave: *Ifigenia; Agamenón; Electra; tradición; olvido.*

Résumé : En 2015, T. Rodrigues projette sa trilogie sur la scène. Un cœur anonyme féminin fait écho à la millénaire multiplicité de voix de la tragédie. La mémoire traduit la relation de la trilogie en scène avec la tradition qui récrit la tragédie primordiale. Euripide et Eschyle se combinent comme des archétypes, mais donnent lieu à une interpellation du spectateur qui rompt avec l'illusion scénique et fait déborder tragédie et tradition pour la vie. Le plan discursif du méta-théâtral guide la communication scène-spectateur. Par la main d'Oreste, Électre est la véritable matricide. Il partira et emmènera avec soi la culpabilité pour laisser chez soi la normalité possible.

Mots-clés : *Iphigénie ; Agamemnon ; Électre ; tradition ; oubli.*



Recensões e notícias bibliográficas

Andrés Pociña Pérez, Aurora López, Carlos Ferreira Morais, Maria de Fátima Silva and Patrick Finglass (eds.), *Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st Centuries*. Series: Metaforms; Volume: 14. Leides-Boston, Brill, 2018, 304 pp.: ISBN: 978-90-04-38339-5. DOI: [https://doi.org/ 10.1163/9789004383395](https://doi.org/10.1163/9789004383395)

MARIA FERNANDA BRASETE¹ (*Universidade de Aveiro — Portugal*)

O livro em epígrafe cativa-nos de imediato pela beleza gráfica da capa que, num *design* elegante em puro vermelho, reproduz uma fotografia belíssima, da autoria de Margarida Maria Oliveira Dias, como ilustração da representação da *Medeia*, de Eurípides, que decorreu entre maio e junho de 2006, no Teatro Nacional D. Maria de Lisboa.

Nos últimos anos, os estudos de receção do teatro greco-latino têm-nos surpreendido com um número muito significativos de publicações, de qualidade indiscutível, também por mérito do empenho louvável do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH) da Universidade de Coimbra, em divulgar, nos planos nacional e internacional, a investigação produzida no domínio dos estudos clássicos. Em 2017, surgiu a edição de uma coletânea de ensaios sobre as “Antígonas” portuguesas², também sob a chancela desta prestigiada coleção da editora Brill Academic Pub. E na sequência desse meritório trabalho, que tem reunido especialistas portugueses e estrangeiros, aparece, agora, esta coletânea de ensaios dedicados à figura mítica de Medeia, uma das personagens mais controversas e complexas, desde a representação da peça euripidiana nas Grandes Dionisiacas de 431 a.C. até aos nossos dias.

Logo na “Introdução” do livro em epígrafe, os editores (Andrés Pociña Pérez, Aurora López, Carlos Ferreira Morais, Maria de Fátima Silva e Patrick Finglass) convidam o leitor a reconsiderar, a “plasticidade do velho mito” (pp. 1-4) para, de seguida, procederem a uma apresentação contextualizada (pp. 4-8) das obras e autores estudados nos oito ensaios, dedicados às reescritas do tema de Medeia na Literatura Portuguesa dos séculos XX e XXI.

¹ mbrates@ua.pt.

² Em *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 20 (2018) 379-423, pode ler-se a recensão crítica sobre a obra intitulada *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth*.

O livro encontra-se justamente dividido em duas partes: Parte 1 – *Main Sources* (pp.11-110); Parte 2 - *Portuguese Versions of Medea in the 20th and 21st Centuries* (pp.111-257).

A primeira parte da coletânea, composta por 5 ensaios, inicia-se por um estudo de síntese, muito rigoroso e oportuno, sobre a *Medeia* euripidiana (“Euripides’ *Medea* in Context,” Capítulo1: pp. 11–20), de autoria do reputado classicista Patrick J. Finglass, e termina com um ensaio bem documentado que coloca em perspetiva alguns dos tópicos mais explorados na receção do mito em outras literaturas, assinado pela especialista italiana Rosanna Lauriola (“The Reception of Medea in the 20th and 21st Centuries”, Capítulo 6: pp. 87–110).

Mais quatro ensaios surgem nesta primeira parte do volume que trazem ao debate outras recriações do mito, seja da antiguidade greco-romana, seja de épocas mais recentes, que se inscrevem na profícua história da receção de uma temática mítica que não se cristalizou nos *topoi* do drama euripidiano.

No Capítulo 2, Maria do Céu Fialho, apresenta um enquadramento bem fundamentado do carácter forte da princesa da Cólquida, a “maga enfeitada” que não resistiu à intensidade da paixão por Jasão, n’ *As Argonáuticas*, de Apolónio de Rodes. A sobreposição de diferentes versões do mito, fazendo jus ao gosto helenístico, produz, nas palavras da A., “um desafio estético” (p. 22), que resulta de uma miscigenação fecunda e inovadora das tradições homérica (*Odisseia*), lírica (*Pítica* 4, de Píndaro) e trágica (Eurípides).

No Capítulo 3 (“Versions of Medea in Classical Latin”, pp. 31–44), dois reconhecidos especialistas espanhóis nos estudos de receção do mito de Medeia, Andrés Pociña e Aurora López oferecem-nos, com notável rigor e qualidade, uma excelente reflexão sobre as diferentes versões latinas de Medeia. As questões trazidas à colação aparecem repartidas por quatro tópicos, organizados por um critério cronológico: as peças latinas fragmentárias sobre Medeia (pp.31-36); a *Medeia*, de Ovídio (pp.36-39); a tragédia homónima, de Séneca (pp. 39-44); e a finalizar, uma breve reflexão sobre a figura de Medeia na *Argonautica* de Gaio Valério Flaco (p.44).

No Capítulo 4 (“*Os encantos de Medeia* by António José da Silva: Comedy Version of a Tragic Theme (18th Century”, pp. 45–64), Maria de Fátima Silva debruça-se sobre uma peça “aclamada” do teatro Português do

século XVIII: *Os encantos de Medeia*, de António José da Silva. A problemática desta peça, encenada no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, em maio de 1735, incide numa recriação cômica, pautada pelo humor e pelo sarcasmo, do mito de Medeia, transmitido por uma tradição que não se esgotou nas fontes greco-latinas, como bem demonstra a Professora da Universidade de Coimbra. Depois de uma sucinta apresentação da peça setecentista, a A. orienta a sua análise para o domínio dos caracteres, começando pelo herói Jasão e os seus companheiros (“The Argonaut and His Companions”, pp.47-57) para depois se centrar na figura do “bárbaro”, enquanto opositor do herói, que se encontra representado nas personagens do general e ministro do rei de Colcos, Telémon, e na peculiar caracterização das personagens femininas: a jovem princesa Medeia e Créusa. Sacatrapo, o criado de Jasão, é objeto de uma pertinente reflexão crítica na parte final do ensaio (pp. 59-63).

A mesma A. assina o capítulo seguinte (“In Search of Lost Identity: Jean Anouilh’s *Medea*”, pp. 65–86), em que procede a uma análise rigorosa de uma das “Nouvelles Pièces Noires” (p.65) do dramaturgo francês Jean Anouilh que, em 1946, escreveu a sua *Medeia*. Os aspetos singulares desta rescrita do velho mito são objeto de uma reflexão crítica bem fundamentada, repartida por tópicos (“The Human Trajectory of a personality”; “The Treason”; “The Vengeance” – “The Plan”; “Medea Agon Before her Eternal Antagonist: Creon and Jason”; “The Execution”), por forma a facilitar a compreensão da temática em análise.

A Parte 2 (“Portuguese Versions of Medea in the 20th and 21st Centuries”, pp.111-257) constitui o núcleo central da obra e, por isso, ocupa um espaço superior à anterior. É composta por 8 ensaios sobre diferentes géneros de reescrita do mito de Medeia, por vários autores portugueses contemporâneos: Fiamma Hasse Pais Brandão, Eduarda Dionísio, Hélia Correia, Mário Cláudio, Carlos Jorge Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andresen. Na sua riqueza temática, estes 8 ensaios oferecem ao leitor um conspecto bem ilustrativo da vitalidade que o mito de Medeia desfrutou na Literatura Portuguesa, ao longo dos séculos XX e XXI. Por limitações de espaço, e devido à amplitude das questões em análise nas peças em apreço, limitar-me-ei a tecer considerações gerais, de um modo muito mais breve do que cada um dos estudos merece.

A abrir a Parte 2, Ália Rodrigues (Capítulo 7: “Medea as an Aesthetic and Ethical Space in Fiamma’s Work”, pp. 113–122) concentra a sua análise no

romance *Sob o olhar de Medeia* (1998) de uma importante escritora contemporânea. Começa por fazer uma breve referência a Medeia enquanto “espaço estético” na História do Teatro, para salientar, de seguida, a presença de Medeia na obra de cariz metateatral, *Eu vi o Epidauro. Sobre o Teatro* (1990).

No Capítulo 8 (“A Portuguese Medea: Eduarda Dionísio, Antes que a noite venha (Before the Night Comes)”, pp.123–143), Maria de Fátima Silva dedica-se a um estudo circunstanciado dos três monólogos proferidos por Medeia (a Jasão, a si mesma, e ao público) numa peça que se afasta dos modelos convencionais, escrita pela dramaturga Eduarda Dionísio.

Os 3 Capítulos que se seguem são consagrados a uma das peças de inspiração clássica que fazem parte da obra dramática da galardoada escritora portuguesa Hélia Correia. Os ensaios “Hélia Correia’s A de Cólquida (The Woman from Colchis)” (pp. 144–157), de Maria Antónia Hörster e Maria de Fátima Silva, e “Language, Barbarism, and Civilization: Hélia Correia’s Desmesura (Excess)” (pp. 158–183), de Maria de Fátima Silva (2006), são dois estudos sobre a peça *Desmesura – Exercício sobre Medeia* (2006), em que as autoras debatem as grandes linhas estruturais e temáticas, sem descurarem os traços mais revelantes da caracterização das personagens. A atenção recai na qualidade de uma reescrita dramática profundamente inovadora que, apesar de se apoiar no hipotexto euripídiano, se pauta por uma recriação original do episódio coríntio da história da princesa da Cólquida. Já o estudo de Carlos Morais (“Measure in Hélia Correia’s Desmesura: an Exercise in Recreating Classical Rhythm”, pp. 184–199), se bem que incida também sobre a peça *Desmesura*, analisa as estratégias usadas por Hélia Correia para replicar a *stichomythia*, o *antilabe*, a cesura e, sobretudo, o sincopado trímetro iâmbico, este último uma estrutura métrica moldável ao ritmo da elocução dramática, mas também ao compasso das odes corais.

O Capítulo 12 oferece-nos uma leitura crítica da peça *Medeia*, de Mário Cláudio (“Medea in the Society of Entertainment: a Reading of Mário Cláudio’s *Medeia*”, pp. 200–215). As autoras deste ensaio, Maria Antónia Hörster e Maria de Fátima Silva focam a sua atenção numa recriação de Medeia que, por via do metadrama e da citação, reconfigura a protagonista como uma atriz fracassada, vítima da falência das políticas cultural e teatral na sociedade portuguesa contemporânea.

No Capítulo 13, (“Revisiting Medea – Carlos Jorge Pessoa’s *Escrita da água: no rasto de Medeia* (Water Writing: In Medea’s Wake”, pp. 216–232), Susana Hora Marques detém-se numa reflexão crítica sobre uma peça do dramaturgo Carlos Jorge Pessoa, representada pela primeira vez, no teatro Rivoli, do Porto, em 1998. A história trágica da princesa colca é transposta para o seio de uma família contemporânea, em que se pressentem, contudo, alguns ecos da peça euripidiana. Como demonstra a A., esta peça portuguesa apenas *segue o rasto de Medeia* porque o foco incide na dimensão humana e familiar de uma história contemporânea em que o individualismo, o consumismo e a crise de valores deterioram as relações humanas e acabam por destruir também a célula *mater* da sociedade: a família.

Por último, no Capítulo 14 (“The Art of Translating a Classic: Author’s and Translator’s Marks”, pp. 233–257), Maria de Fátima Silva debruça-se sobre uma singular “tradução”, até há pouco tempo inédita, da *Medeia* de Eurípides, realizada por Sophia de Mello Breyner Andresen. Depois de uma breve reflexão sobre as dificuldades e os desafios que se impõem à tradução do drama grego clássico, a A. demonstra, através de uma análise subtil e circunstanciada, que esta *Recriação Poética da Tragédia de Eurípides* dá provas da sensibilidade poética de uma ‘tradutora’ que, mantendo-se sempre muito próxima do original, soube encontrar as melhores soluções para um entendimento mais profundo do antigo texto.

Na Conclusão (233–257), apresenta-se uma reflexão final sobre os ensaios integrados nesta obra dedicada às “Medeias” portuguesas, salientando-se que, em termos gerais, as diferentes peças estudadas recriam, reinterpretam e atualizam os principais *topoi* da tragédia euripidiana: “as facetas mágica, violenta e vingativa da heroína, o exílio e o desenraizamento cultural dos estrangeiros, e, mais importante ainda, a luta da mulher pelo reconhecimento do seu papel na sociedade” (p. 261).

A finalizar a obra, encontramos um “Apêndice” muito proveitoso que fornece uma tábua cronológica das recriações, edições e representações das diversas “Medeias” portuguesas. Depois da Bibliografia (pp. 270–88), convenientemente repartida em “Edições e traduções”, “Reescritas de *Medeia*” e “estudos”, surgem ainda três Índices de extrema utilidade para o leitor: o “Index Locorum”, o “Index of Modern Authors” e o “Index of Subjects”.

Embora não seja comum nas edições da Brill, creio que a inclusão de resumos/*abstracts* dos ensaios tornaria mais prática a consulta geral da obra, além de propiciar, na divulgação *online*, uma informação mais detalhada sobre cada um dos estudos.

Não restam quaisquer dúvidas de que o livro em recensão representa um notável contributo para o estudo da receção do mito de Medeia no teatro português, e ainda com a vantagem de se alargar ao vasto público de língua inglesa. Tornar-se-á, com toda a certeza, um instrumento de trabalho de referência no âmbito dos estudos de receção clássica e, esperamos, que constitua um estímulo para a prossecução de outros trabalhos de investigação e que dê continuidade a publicações de igual qualidade científica, um mérito indiscutível deste livro.

Abel N. Pena, *Eco e Narciso. Leituras de um mito*. Lisboa, Cotovia, 2017, 151 pp.: ISBN 978-972-795-382-0 ISBN 978-972-9376-45-0

MARIA FERNANDA BRASETE³ (*Universidade de Aveiro — Portugal*)

O livro em epígrafe, organizado pelo Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Abel N. Pena, e financiado pela FCT – Fundação para as Ciências e Tecnologia, no âmbito do projeto UID/ELT/00019/2013, visa dar continuidade a uma coleção iniciada com a publicação da obra *Hero e Leandro*, sob a égide do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa.

Percorrendo este volume, será sempre com proveito e, não raras vezes, com surpresa que o leitor poderá acompanhar, em tradução, uma compilação abundante de textos e excertos antigos sobre os mitos de Narciso e Eco, além de um número muito elevado de escritos de autores portugueses, desde o Renascimento até à contemporaneidade, e ainda de um poema da autoria do poeta Catalão Jordi Pàmias.

No “Prefácio” (pp. 9-14), assinado por Abel N. Pena, o propósito principal desta valiosa antologia fica claro: em primeiro lugar, dar a conhecer a um vasto público de leitores traduções originais em língua portuguesa de poemas sobre o mito Narciso e Eco, provenientes da Literatura Clássica, que “tanto tem marcado a cultura, a literatura e as diversas formas de expressão do imaginário ocidental” (p. 9); em segundo lugar, apresentar “duas anto-

³ mbrasete@ua.pt.

logias bem representativas do esplendor do mito de Eco e Narciso na riquíssima literatura portuguesa desde o século XVI ao século XXI” (p.9). Atendendo a que “Eco e Narciso configuram um par atípico no panorama mitogenético clássico” (p. 10), justifica-se que a “Introdução” (pp.15-31) que se segue, de autoria de Nereida Villagra, elabore uma esclarecedora síntese sobre “o mito no mundo antigo e a sua transmissão” (pp. 15-17), para depois se concentrar, de forma bem documentada, nas “fontes antigas” do mito (pp.17-31). Refira-se a conclusão pertinente da A. sobre os objetivos fundamentais que parecem orientar as recriações literárias do mito: “a explicação etiológica da origem de um elemento do mundo presente, a flor de Narciso; a exemplificação do poder de eros quando a paixão é dirigida ao objecto errado; e o uso de Narciso devido à sua proverbial beleza” (p. 30).

A primeira parte desta obra antológica apresenta, como seria de esperar, “Textos e Fontes da Antiguidade” (pp. 35-58). Os textos ou fragmentos dos autores antigos surgem por ordem cronológica; “Cónon, *Diégesis* 24” e “*Papiro Oxirrínco* (P. Oxy.) 69.4711”, trans. do grego de Rui Carlos Fonseca; “Filóstrato, o Velho: Narciso, *Imagens* 1, 23”, trad. do grego de Eduardo Ganilho; “Calístrato, o Sofista: À estátua de Narciso, *Descrições* 5”, trad. do grego de Eduardo Ganilho; “Pausânias, *Descrição da Grécia* 9.31.7 -9”, trad. do grego de Rui Carlos Fonseca; “Longo, *Dáfnis e Cloe* 3.22 -23”, trad. do grego de Rui Carlos Fonseca; “Severo de Alexandria, *Narciso*”, trad. do grego de Nereida Villagra; “Nono de Panópolis, *Dionísíacas* 48.570 -589”, trad. do grego de Rui Carlos Fonseca; “*Antologia Palatina* 11.76”, trad. do grego de Nereida Villagra; “*Antologia Palatina* 9.27”, trad. do grego de Rui Carlos Fonseca; “Ovídio, *Metamorfoses* 3.339-510”, trad. do latim de Paulo Farmhouse Alberto; “Primeiro Mitógrafo do Vaticano II. 83”, trad. do latim de Maria Luísa Resende.

Esta compilação de excertos de autores antigos tem o importante mérito de dar a conhecer ao leitor contemporâneo os primeiros testemunhos literários do mito de Eco e Narciso, através de traduções em língua portuguesa dos textos originais, pautadas pelo rigor e pela fluência, ambos notáveis, e intencionalmente isentas de aparato crítico e de notas explicativas (p. 9) para tornar mais leve e aprazível o processo de leitura.

A segunda parte surge sob o título “Antologia de Autores Portugueses ou de Língua Portuguesa” (pp.61-148), e encontra-se dividida em dois subca-

pítulos, em função da cronologia dos textos compilados. Sob a “Seleção e organização de Ana Filipa Gomes Ferreira”, são antologiadados, em primeiro lugar, onze textos ou excertos dos períodos do Renascimento e do Barroco (pp.63-93). Documentando referências diversificadas ao mito de Eco e Narciso, é apresentado, numa edição gráfica e tipográfica atualizada (mas que não segue o AO 90) um conjunto muito significativo de textos temáticos, nomeadamente: do *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende; do poeta Luís Vaz de Camões (e.g.: Écloga II; Écloga VII; d’*Os Lusíadas*, canto IX, estância 60; e um soneto); de Diogo Bernardes (Soneto CXXVII; Éclogas IV, XIII); de Gregório Silvestre (“Fábula de Narciso”); de Jerónimo Corte Real (*Naufrágio de Sepúlveda*), de Pedro de Andrade Caminha (dois epigramas); de Manuel de Faria e Sousa (“Fábula de Narciso y Eco”, Écloga II, in *Fuente de Aganipe*); de D. Francisco de Portugal (um soneto); de Vasco Mousinho de Quevedo e Castelo Branco (dois excertos de *Afonso Africano*); de Manuel da Veiga Tagarro (Ode III, Livro II); Jacinto Freire de Andrade (“Fábula de Narciso”, in *Fénix Renascida*); e de Francisco de Vasconcelos Coutinho (soneto “À fragilidade da vida humana”, in *Fénix renascida*). A encerrar esta primeira antologia, encontra-se uma “bibliografia activa” (p. 94), que constitui um instrumento de trabalho muito útil, no domínio da temática em apreço.

Na parte 2., sob o título “Do século XVIII ao século XXI” (pp.95-148), a seleção e organização dos textos compilados foi da responsabilidade de Ricardo Nobre. Os escritores antologiadados são: Soror Maria do Céu, Manuel Maria Barbosa du Bocage, António Feliciano de Castilho, António do C. Ferreira de Simas, Luís de Montalvor, José Régio, Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade, Irene Lisboa, Sebastião da Gama, Alberto de Lacerda, Sophia de Mello Breyner Andresen, Miguel Torga, José Gomes Ferreira, João Maia, Fernando Guimarães, David Mourão -Ferreira, Jorge de Sena, Ruy Cinatti, Nuno Júdice, Ricardo Marques e, por último, o poeta catalão Jordi Pàmias, cujo poema foi selecionado e traduzido por Nereida Villagra. Os textos antologiadados destes vinte e um escritores portugueses e o poema traduzido do catalão, de autoria de Jordi Pàmias, permitem compreender o alcance da receção do mito de Eco e de Narciso até aos nossos dias, e antever as possibilidades de abordagens críticas, no domínio dos estudos literários. Estou certa de que esta obra antológica irá inspirar novas perspetivas de investigação e

incentivar o estudo de autores portugueses, hoje quase esquecidos, mas indiscutivelmente de grande importância no vasto panorama da nossa história literária. Deve, por isso, destacar-se o valor das 3 páginas de uma seleção bibliográfica atualizada que encerra o volume (pp. 149-151), convenientemente repartida em “Edições e traduções”, “Estudos específicos”, “Bibliografia geral” e “Bibliografia crítica sobre Eco e Narciso na Literatura Portuguesa”.

Em suma, parece ser indubitável o mérito do presente trabalho, fruto de uma extensa e séria investigação, que oferece muitos e variados motivos de interesse. Cumpre-se assim, uma tentativa muito louvável de divulgação de textos sobre um mito clássico que, por certo, irá suscitar grande interesse tanto do especialista quanto do leitor comum.

Rui Carlos Reis Fonseca, *Epopéia e Paródia na Literatura Grega Antiga*. Lisboa, Edições Húmus, 2018, 320 pp.: ISBN 978-972-9376-49-8

MARIA FERNANDA BRASETE⁴ (*Universidade de Aveiro — Portugal*)

Vem enfim a lume esta obra de elevada qualidade científica, que representa o culminar da rigorosa atividade de investigação empreendida pelo A. (então um jovem investigador) na sua dissertação de doutoramento (sob o título *Epopéia e Paródia na Literatura Grega Antiga: Recursos Paródicos e Imitação Homérica na Batracomiomaquia*), defendida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no ano de 2013.

No Prefácio, assinado pelo então orientador da dissertação, Professor Pedro Serra, sublinha-se, desde logo, a qualidade e o rigor da análise comparativa, estilística e semântica “da obra que agora se publica [...] de inegável interesse para todos quantos se aproximam da cultura grega com maiores cuidados de detalhe e de pormenor” (p. III).

O estudo introdutório, consagrado aos “Elementos Paródicos na Poesia Homérica” (pp. 5-22), apresenta uma análise sucinta, mas bem documentada, da variedade dos registos que se entrecruzam nos poemas homéricos, e que abriram, assim, um horizonte de potencialidades inesgotáveis para se desenvolverem na literatura grega posterior diversas categorias genológicas, inclusive a da paródia, por mais fluido e versátil que possa parecer a configuração deste género literário.

⁴ mbrates@ua.pt.

Nesta obra, cujo núcleo temático reside na complexa “relação de dependência entre epopeia e paródia”, uma adequada estrutura bipartida reparte-se entre as questões de índole mais teórica e um valioso estudo intertextual deste curioso poema herói-cómico, que nos chegou da Antiguidade grega, vulgarmente traduzido por *Guerra entre as Rãs e os Ratos*.

A PARTE I apresenta-se sob o título “Paródia e Literatura Paródica Grega” (pp. 25-162) e encontra-se subdividida em 4 capítulos, cada um deles repartido ainda por várias secções específicas. No Capítulo I, traça-se um excelente enquadramento conceptual e contextual que problematiza, com base numa bibliografia atualizada e com grande destreza argumentativa, a definição de paródia, que, apesar de possuir as suas raízes na Antiguidade, se foi revitalizando, ao longo das épocas, fazendo eco do dinamismo inerente à evolução dos géneros literários. Particularmente relevante é a discussão bem fundamentada e argumentada que o A. empreende, com grande clareza, sobre a tão problemática teorização da paródia.

No Capítulo 2 debate-se a complexa questão da “Paródia na Literatura Grega”, segundo uma perspetiva histórico-genológica, por forma a destacar os principais aspetos da evolução estético-literária que se foram operando desde o período arcaico até ao helenístico. A tendência de se considerar a paródia um *género menor*, é discutida no Capítulo 3, que oferece um conjunto de perspetivas inovadoras sobre o surgimento do género “herói-cómico”, no intuito de se demonstrar a relação dinâmica que se pressente entre passado, presente e futuro, e que tem mantido viva a paródia, se bem que desprovida de definição canónica e trans-histórica. A concluir a Parte I, surge o Capítulo 4 que encerra a reflexão teórica, promovendo uma transição coerente para a segunda parte da obra, ao sistematizar, com grande acribia e espírito de síntese, questões tão problemáticas como a autoria, a datação, a transmissão textual e o próprio título do poema em estudo.

A Parte II, significativamente intitulada “A *Batracomiomaquia* e a Paródia ao Modelo Homérico” (pp. 163-281) aparece organizada em três capítulos, focados numa acurada e muito completa análise intertextual do poema cuja ação se inicia com uma guerra entre ratos e rãs. Como se esclarece no final da Introdução (p.22), este estudo tem por base a edição de West (2003), se bem que, em passos mais duvidosos, se utilize também a edição de Allen (1978).

O Capítulo 5 debruça-se sobre a “Paródia à *Odisseia*”, desenvolvendo os *topoi* das “viagens marítimas” e da “cena de hospitalidade”, para demonstrar, como grande detalhe e rigor, como se processa no poema heróico-cómico uma subversão paródica do modelo homérico.

No Capítulo 6, a análise comparatista concentra-se na “Paródia à *Ilíada*”, tomando como tópicos principais “As sequências bélicas” e a caracterização da figura épica e antiépica do “Herói guerreiro”, para se discutir a utilização subversiva dos expedientes homéricos, em função do pretendido efeito paródico.

“A Paródia à divindade homérica” é examinada no Capítulo 7, a partir dos pares Zeus-Atena e Zeus-Hera, com o objetivo de se analisar um dos elementos essenciais do género épico, apesar das diferenças que se registam entre a *Ilíada* e a *Odisseia*. Também em relação a este tópico, fica evidente que os princípios subversivos da paródia regem a atuação dos deuses, nas diversas cenas divinas que ocorrem na *Batracomiomaquia*.

Numa conclusão que se estende por 5 páginas, o A. sistematiza os principais expedientes poéticos que configuram epopeia e paródia “como sistemas abertos e proteicos” (p.277), referindo por exemplo a diversidade de modalidades discursivas utilizadas, o processo de transfiguração da excelência heroica e a confluência de estilos opostos. Defendendo a ideia de que a paródia nasce como um “contracanto que se apõe ao canto entendido na sua forma canónica” (p. 278), conclui que sendo a *Batracomiomaquia* “a mais célebre das paródias sobreviventes da Antiguidade é também considerada o texto inaugurador da poesia heróico-cómica” (p. 280).

Convenientemente estruturada e documentada, com abundantes citações dos poemas analisados, esquemas sinóticos e notas explicativas, redigida numa linguagem rigorosa, mas clara, esta obra estimula certamente uma leitura atenta e pode sugerir outras pistas de investigação futura neste campo de estudos, como o próprio A., em jeito de desafio, refere no final da última página (p. 281). Uma bibliografia atualizada e substancial, convenientemente repartida em diferentes secções, enriquece ainda mais este livro que culmina com um sempre útil “Índice Onomástico” (pp. 307-317). O único reparo que se faz recai sobre o posicionamento do “Índice”, no final do volume.

Uma publicação com estas características, de inegável interesse científico, constituirá, com toda a certeza, um importante instrumento de trabalho e um valioso contributo para os estudos clássicos, atendendo à competência com que o autor fornece uma visão tão completa e abrangente da matéria tratada.

Pseudo-Sexto Plácido, *Liber medicine ex quadrupedibus. Magos y doctores. La medicina en la Alta Edad Media*. Edición, traducción y estudio de José C. Santos Paz. Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2018, 320 pp.: ISBN: 978-88-8450-878-2.

EMÍLIA MARIA ROCHA DE OLIVEIRA⁵ (CLLC, Universidade de Aveiro — Portugal

O volume em análise consiste, como afirma José C. Santos Paz na “Presentación”, numa edição crítica do *Liber medicine ex quadrupedibus*, conhecido como redação α de Sexto Plácido, e resulta da participação do professor de Filologia Latina da Universidade da Corunha “en varios proyectos de investigación dedicados al estudio y edición de textos médicos latinos del período presalertiano” (p. V).

A consideração do *Liber medicine ex quadrupedibus* como a «redacción α » de Sexto Plácido levou, na opinião do A., a que tivessem sido cometidos alguns erros metodológicos na edição anterior do texto, publicada em 1927 pelo filólogo Ernst Howald e pelo historiador da medicina Henry E. Sigerist. Com efeito, após uma aturada revisão das *fontes critici* do *Liber medicine ex animalibus* de Sexto Plácido, José C. Santos Paz conclui que indícios de índole diversa apontam para que a redação mais breve, “aquella que transmiten los códices de la familia α de Howald y Sigerist”, seja, na verdade, “una adaptación incompleta de la llamada «redacción β »”, que é a forma conhecida do receituário mais próxima do original (p. v). Considerando que as reelaborações deveriam ser editadas antes da obra de Sexto Plácido, na medida em que são fontes de tradição indireta úteis para o estabelecimento do texto da obra original, e no intuito de desfazer erros cometidos anteriormente, o A. opta por apresentar

⁵ emilia.oliveira@ua.pt. Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art.º 23.º do D.L. n.º 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.º 57/2017, de 19 de julho.

uma edição crítica da que considera ser, afinal, a mais importante das reelaborações conservadas de Sexto Plácido.

A extensa *Introducción*, que ocupa cerca de metade das páginas que compõem o volume, permite ao seu A. contextualizar e apresentar as linhas interpretativas da obra em estudo. Apresenta-se dividida em oito partes: I. *El «Liber Medicine Ex Quadrupedibus»* (pp. ix-xx); II. *Manuscritos*; III. *La Edición de Hummelberg*; IV. *Tradición Indirecta*; V. *Fuentes*; VI. *Organización*; VII. *Stemma Codicum*; VIII. *Criterios Editoriales*.

Na primeira parte, com o propósito de contextualizar o leitor, o A. começa por referir que o texto cuja edição apresenta constitui um episódio fundamental na receção medieval do *Liber medicine ex animalibus* de Sexto Plácido, “probable pseudónimo de un autor del que no se conocen datos que permitan situarlo en un contexto preciso” (p. ix). A obra atribuída a Sexto Plácido, continua, costuma ser datada do início do século V d.C. e consiste num receituário ilustrado cuja *materia medica* é constituída por substâncias animais (procedentes de quadrúpedes e aves) e humanas. O A. acrescenta ainda que poderá ter sido um complemento de medicina animal ao herbário de Pseudo-Apuleio, “a cuya tradición estuvo muy vinculado” (p. ix).

Na secção *Autor y título* (pp. xiii-xvii), afirma José C. Santos Paz que não se conhece a autoria do *Liber medicine ex quadrupedibus*. Sendo este receituário uma compilação em que a presença do autor fica relegada para segundo plano, deve entender-se por «autor», neste caso, “alguien que actuó como compilador y reelaborador.” Quanto ao título, o mesmo reconhece que foi a necessidade de identificar o texto editado com um título e de o distinguir do *Liber medicine ex animalibus* que o levou a propor um título “facticio, aun siendo consciente de que se trata de una invención.” O A. considera-o um bom título para o receituário, na medida em que reflete de maneira exata o conteúdo (que não inclui outros animais que não sejam quadrúpedes) e deixa patente a relação que mantém “tanto con el *Liber medicine ex animalibus* (fuente principal) como con la traducción anglosajona del siglo X conocida bajo el título de *Medicina de quadrupedibus*.” (p. xvi)

Quanto à *Época e lugar de composición* (pp. xvii-xviii), apesar de nem as características linguísticas do *Liber medicine ex quadrupedibus* nem a informação externa permitirem datar com precisão o texto e circunscrevê-lo a uma

região concreta, defende o A. que “ciertos datos relativos al origen o procedencia de vários testimonios de tradición directa e indirecta pueden resultar significativos para situar nuestro texto temporal y espacialmente” (p. xvii). Assim, relativamente ao lugar de composição, os testemunhos mais antigos conservados (séc. IX) localizam-se no âmbito carolíngio, especialmente no Norte de Itália, e é precisamente a esta região que se associa uma das linhas de difusão do *Liber medicine ex quadrupedibus*. A outra linha, associada a uma região que corresponde atualmente a uma parte da Alemanha, ter-se-á desenvolvido mais tarde. No que diz respeito à época de composição, existem, segundo o A., indícios que permitem estabelecer como *terminus ante quem* o século VII e *terminus post quem* o século V, admitindo ser esta a datação da obra original de Sexto Plácido.

Na secção atinente à *Lengua y estilo* (pp. xviii-xx), defende-se que a língua do texto agora editado e traduzido apresenta a todos os níveis as características próprias do latim tardio “y, especificamente, de los textos médicos de esa época” (p. xviii). Já quanto ao estilo, o A. explica que a existência de diferentes estilos que acabaram por dar origem ao resultado final, “no sometido a una regularización ortográfica, morfológica y sintáctica estricta” (p. xix), se deve ao facto de as receitas elencadas procederem de fontes distintas.

Na segunda parte, II. *Manuscritos*, José C. Santos Paz informa que o *Liber medicine ex quadrupedibus* se conserva atualmente em sete manuscritos medievais, sendo que dois destes não incluem a obra completa, apenas uma seleção ampla (p. XX). Nas páginas seguintes, depois de resumir a sua distribuição cronológica e geográfica, caracteriza-os e comenta-os individualmente.

Na terceira parte, III. *La Edición de Hummelberg*, o A. recorda que o *Liber medicine ex animalibus* foi editado, pela primeira vez, em Nuremberga, no ano de 1538, e que, por esse facto, a edição que Gabriel Hummelberg, médico de Ravensburg, deu à luz, um ano depois, na imprensa de Christoph Froschauer de Zurique, foi erroneamente apresentada como uma *editio princeps*. Segundo o mesmo, porém, se é verdade que a edição de Hummelberg não teve o mérito de ser a primeira edição impressa de Sexto Plácido, não restam dúvidas de que foi a única a incluir as receitas do *Liber medicine ex quadrupedibus*, até Howald e Sigerist publicarem, em 1927, a edição crítica das duas versões do texto, conhecidas como «redações» α e β (pp. xxviii-xxix).

Na quarta parte (pp. xxxi-lxxix), é abordada a tradição indireta do *Liber medicine ex quadrupedibus* durante a Idade Média, a qual não parece ter sido tão importante como a de Sexto Plácido (p. xxxi). O A. identifica alguns testemunhos do conhecimento do texto em estudo, ao mesmo tempo que adverte para o facto de estes não representarem a totalidade dos que existem. São eles: *Liber de causas feminarum*, datado do século IX (pp. xxxiii-xxxv); *De feraminibus et apibus medicina / Compositiones Sangallenses*, (pp. xxxv-xxxviii) e *Codex Bambergensis medicus 2* (pp. xxxviii-xl), fontes datadas entre finais do século IX e princípios do século X; *Leiden Leechbook*, entre finais do século IX e meados do século X (pp. xl-xli); *Rotulus von Müllinen*, entre finais do século XI e princípios do século XII (pp. xli-xlvi); *Testimonios insulares*, do século XI (pp. xlix-lv); *El compendio de materia médica del código de Kraków*, Biblioteka Jagiellońska, Rkp. 788, datado dos séculos XIII e XIV (pp. lv-lx); *La traducción austrobávara*, do começo do século XIV (pp. lx-lxi).

A quinta parte da *Introducción* (pp. lxii-lxxviii) é dedicada ao estudo exaustivo das fontes do *Liber medicine ex quadrupedibus*. O A., primeiramente, faz um apanhado do estado da questão, “reseñando los principales estudios publicados hasta el momento” (p. lxiii). No que ao seu próprio estudo diz respeito, propõe-se identificar as obras em que se baseia o receituário e determinar, com a maior precisão possível, as linhas de difusão e até os exemplares concretos de que aquele mais se aproxima. Propõe-se, ainda, explicar, na medida do possível, de que adaptações foi objeto o material original e que razões levaram o compilador a modificar e até a omitir determinadas receitas (p. lxii). Assim, na primeira secção (pp. lxv-lxix), examina a influência daquela que considera ser a fonte principal do *Liber medicine ex quadrupedibus*, o *Liber medicine ex animalibus*, procedendo à “determinación del modelo y métodos de adaptación”. Na secção seguinte (pp. lxx-lxxvi), analisa a influência de *Cyanides*, para refutar a hipótese defendida por Santamaría Hernández de que este texto seria a fonte principal de Sexto Plácido e do *Liber medicine ex quadrupedibus*. Na última secção, estuda a influência de *Otras fuentes* (pp. lxxvi-lxxix).

Na antepenúltima parte da *Introducción* (pp. lxxix-lxxxvii), são tecidas considerações sobre a *Organización general de los capítulos*. Num primeiro momento, estabelecem-se as diferenças entre o *Liber medicine ex quadrupedibus* e o receituário de Plácido Sexto no que à organização geral diz respeito.

Depois, o A. detém-se na análise detalhada do agrupamento de dois capítulos, o do lobo e o do cão, que lhe permitirá extrair conclusões interessantes “sobre la génesis del *Liber medicine ex quadrupedibus* y sobre su tradición manuscrita” (p. LXXX). Na secção seguinte, *Organización de las recetas*, é referido o critério que presidiu, quer no texto em estudo quer na fonte principal, à disposição das receitas dentro de cada capítulo, e que consistiu em agrupar as que utilizam a mesma parte ou substância do animal.

Em VII. *Stemma Codicum* (pp. lxxxvii-cii), o A. começa por referir que o texto em análise, ao contrário de outras obras médicas tardo-antigas e medievais, textos constantemente atualizados e contaminados, “conta con un número reducido de manuscritos que parecen derivar de um mismo arquétipo, sin que haya detectado relaciones de contaminación entre ellos” (p. lxxxvii). Por esse motivo, é apresentado um *stemma* fechado que representa as relações históricas entre os vários testemunhos e serve de guia para a seleção das variantes (ibidem). *Acerca del arquétipo de la tradición directa* (pp. lxxxvii-xcii), defende o A. que a tradição manuscrita do *Liber medicine ex quadrupedibus* deriva de um arquétipo comum, distinto do original de autor, facto que se comprova pela existência de erros comuns a todos os testemunhos que não são imputáveis ao compilador. De acordo com o mesmo, o exame da tradição do *Liber medicine ex quadrupedibus* põe em evidência a existência de prováveis erros de arquétipo, alheios ao compilador, que em algum momento da transmissão do texto se produziram e que se encontram em todos os manuscritos conservados do receituário (ibidem). A corroborar esta tese, são apresentados, depois, alguns exemplos desses erros. O A. divide, ainda, os testemunhos em dois grupos, designados pelas letras δ e τ. Cada linha de difusão coincide com uma área geográfica específica, pelo que o *stemma* não apenas representa as relações textuais entre os testemunhos, mas também um mapa de difusão da obra. O grupo δ corresponde às cópias procedentes da atual Alemanha (códices *Ha*, *Et*, *w* e *Vs*, apresentados nas pp. xcii-xcvi), ao passo que o grupo τ engloba o Norte de Itália e a atual França (códices *Lc*, *W* e *Ld*, analisados nas pp. xcvi-c). Em função dos dados que foi expondo, na secção *Historia del texto*, o A. faz um breve resumo da história do texto do *Liber medicine ex quadrupedibus*, desde os primeiros testemunhos, diretos e indiretos, situados no mundo carolíngio, até ao início da época moderna.

Depois da apresentação dos problemas textuais que acompanham o texto e da explicação da constituição do *stemma codicum*, na última parte da *Introducción* (pp. lxxxvii-cxx), expõem-se os princípios norteadores da edição. Afirma o A. que a sua intenção foi aproximar-se o mais possível do texto original do *Liber medicine ex quadrupedibus* e que o primeiro objetivo por si estabelecido, não obstante as dificuldades decorrentes da reconstrução de um original perdido, foi reconstruir o texto do arquétipo.

No seguimento desta extensa parte introdutória, surgem elencadas as *Fuentes Manuscritas e Impresas*, a saber: manuscritos (pp. cxi-cxii); edições de textos (pp. cxii-cxvi); estudos (pp. cxvi-cxx).

Já na segunda metade deste livro, é apresentado, em edição crítica, na versão latina, o texto do *Liber medicine ex quadrupedibus*, acompanhado de tradução em língua espanhola (pp. 1-53) e seguido de um minucioso e muito enriquecedor *Comentário Filológico* (pp. 55-82).

A engrandecer a obra e a tornar mais fácil a sua leitura, encontramos, no final do volume, dois *Índices* de grande utilidade, tanto para o leitor comum como para especialistas: “Índice de palabras” (pp. 85-93) e “Índice de autores y obras” (pp. 95-98).

Em suma, importa salientar que a organização primorosa e o indiscutível rigor científico que presidiram à elaboração deste livro muito contribuirão para a divulgação do *Liber medicine ex quadrupedibus*, obra “de gran interés para el conocimiento de la medicina altomedieval (concretamente de la medicina zoterápica, un género poco representado) y para el estudio de la historia de la lengua latina y de las formas de transmisión de los textos llamados «vivos»” (contracapa).

Armando Senra Martins, *Cidades europeias nas Cartas de Enea Silvio Piccolomini*. Lisboa, Edições Colibri e Centro de Estudos Clássicos, 2018, 194 pp.: ISBN: 978-989-689-714-7; ISBN: 978-972-9376-42-9.

EMÍLIA MARIA ROCHA DE OLIVEIRA⁶ (CLLC, Universidade de Aveiro — Portugal)

A obra em epígrafe constitui uma parte do texto da dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Évora, em 2013, por Armando Senra

⁶ emilia.oliveira@ua.pt. Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do con-

Martins, docente da Universidade de Évora e investigador do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa. Nela, o A. analisa as descrições das cidades europeias de Génova, Basileia, Passau, Viena e Tabor (na Boémia) presentes na correspondência de Enea Silvio Piccolomini (1405-1464), Papa Pio II (1458-1464), que percorreu grande parte da Europa Quatrocentista. Por um lado, examinam-se as relações de intertextualidade entre Piccolomini e autores seus contemporâneos, como Leonardo Bruni, Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Pier Candido Decembrio, por outro, estuda-se a relação de tais descrições com o contexto histórico em que foram produzidas, com o percurso biográfico do seu autor e com o seu pensamento sobre a Europa.

Na “Introdução” (pp. 7-14), o A. começa por tecer considerações sobre a “complexidade da ‘espacialidade’ urbana” para, logo a seguir, refletir sobre a interseção de várias áreas do saber, como a Filosofia, a Geografia e a Literatura, “sob diferentes perspetivas e capacidades”, com a “complexidade do fenómeno urbano” (pp.7-8). Centra, todavia, a sua atenção na relação estabelecida entre a Literatura, desde a Antiguidade ao Renascimento, e a temática da cidade, em especial, na forma literária conhecida como *laus urbis*. Depois de apresentar brevemente a história desta forma literária, fazendo referência a vários autores que fizeram o elogio de cidades, como Tucídides, o sofista Élio Aristides (séc. II d. C.), Quintiliano, Hermógenes e Menandro (cf. pp. 9-11), o A. foca a sua reflexão na figura do humanista italiano Enea Silvio Piccolomini, “que viajou por grande parte da Europa (Itália, França, Ilhas Britânicas, Sacro Império)” (p. 11) e que “escreveu sobre cidades de diferentes latitudes culturais”. As suas descrições, mais do que testemunho de uma itinerância, são “uma tentativa de ‘tradução’”, como defende Senra Martins, o que certamente contribui para que, “no universo cultural europeu”, e à semelhança de Erasmo, seja “disputado pela bibliografia nacional de vários países”, como a Alemanha, a Itália, a Suíça e a Áustria (p. 11). Essa itinerância pela Europa Central no cumprimento de missões várias fez de Piccolomini uma “figura de fronteira”, influenciou de forma indelével os seus escritos e, sobretudo, a “sua compreensão do devir histórico na sua relação com o espaço” (p. 12). Apesar dessa tão importante dimensão da sua obra, a verdade é que grande parte da bibliografia

trato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art.º 23.º do D.L. n.º 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.º 57/2017, de 19 de julho.

sobre Piccolomini produzida durante o século XX se centra no singular percurso biográfico do autor. Sem se abstrair dessa dimensão biográfica, o presente estudo foca-se “nas descrições de várias cidades europeias presentes na correspondência do autor”: Génova (1432), Basileia (1433 e 1438), Passau, Viena (antes de 1455) e Tabor (na atual República Checa). O A. pretende, em primeiro lugar, saber se a “travessia de culturas” e a “aprendizagem do espaço” influenciou o discurso, mais ainda, as descrições de cidades apresentadas por Piccolomini; depois, determinar, a partir dos textos referidos, no discurso do humanista, “a traduzibilidade de uma experiência urbana” e identificar “as linhas literárias, ideológicas que definem esse discurso” (p. 14).

No Capítulo 1 (pp. 15-19), o A. empreende uma reflexão “Sobre a epistolografia como género e na obra de Enea Silvio Piccolomini”. Assim, no subcapítulo “1.1. A epistolografia no século XV”, caracteriza em traços gerais a epistolografia do Renascimento, começando por recordar que a descoberta das cartas de Cícero no século XIV (o códice das *Epistolae ad Atticum*, em 1345, por Petrarca, e o códice das *Epistolae ad Familiares*, por Salutati, em 1392) veio pôr em questão a *ars dictaminis*, a teoria medieval da epistolografia. Por influência destas duas coletâneas, a carta deixou de ser apenas um documento oficial para passar a ser “uma conversação entre amigos ou familiares” (p. 15). Apesar do formalismo assente na autoridade do Arpinate que caracterizou o género durante o Renascimento, a flexibilidade era “a sua característica essencial” (p. 16). A partir de meados do século XV a imitação do paradigma ciceroniano deixa de ser a regra e cresce a busca de novos modelos do género, ou seja, de humanistas contemporâneos, como Piccolomini, que chegou a ser recomendado por Erasmo. O A. termina a reflexão aludindo a uma característica essencial do género epistolar do Renascimento: a carta renascentista constitui muitas vezes um instrumento de intervenção “política, diplomática ou cívica”, razão pela qual muitas das cartas de Piccolomini são perspectivadas como “um sumário, dir-se-ia, jornalístico, sobre a situação, os eventos políticos ou os negócios diplomáticos de uma nação” (p. 16).

O subcapítulo seguinte (1.2.) é dedicado à “Epistolografia de Piccolomini como uma obra” e nele se examinam as “considerações e atitudes do autor perante as suas cartas” (p. 15), a partir de duas cartas ao cardeal Zbigniew Olesnicki. Na primeira, datada de 16 de julho de 1450, o humanista explica o critério

adotado para a organização da sua correspondência aquando da sua edição. Um volume continha cartas 'seculares', que abordavam assuntos triviais, o outro reunia cartas 'episcopais', marcadas pela moderação e sensatez (pp. 16-17). Na segunda carta, datada de 24 de maio de 1452, Piccolomini adverte novamente o destinatário para a trivialidade e insensatez das cartas 'seculares', deixando, dessa forma, perceber o desejo de separar de forma clara o percurso por si trilhado antes de ser bispo do período vivido já como eclesiástico assumido. Este critério de organização, acrescenta o nosso A., não impede, todavia, que a sua heterogénea produção epistolográfica não possa ser dividida de outra forma, nomeadamente, em função dos seus diferentes usos; existem, pois, aduz o mesmo, "cartas-tratado", "cartas-ficção", "relatórios e "cartas a amigos, familiares e conhecidos". Estas diferenças, adverte ainda, deverão ser tidas em conta na análise das descrições de cidades que nelas se encontram (pp. 18-19).

O Capítulo 2 (pp. 21-34) é consagrado à descrição da cidade de Génova, que podemos ler numa carta datada de 24 de março de 1432, enviada ao amigo Andreozio Petrucci. Depois de precisar o contexto em que foi escrita, o A. alerta para "alguma variação de registo comunicativo e de diegese" do texto e para as suas implicações na interpretação do mesmo (p. 21). Na página seguinte, recorrendo a um elucidativo esquema (Tabela 1, p. 22), resume a estrutura da descrição de Génova e os tópicos da *laus urbis* presentes no texto. No seu entender, o aspeto em torno do qual se desenvolve a exaltação da cidade é a "moral conjugal e doméstica" dos seus habitantes, em que os homens parecem estar mais interessados no comércio do que em vigiar a *libertas* das mulheres. A "desordem conjugal" observada e descrita interfere no espaço público, mas também no privado: as mulheres não fazem os habitualmente femininos trabalhos domésticos (cozinhar e fiar) e os homens mostram-se negligentes e demasiado complacentes com a liberdade feminina. A economia da cidade também se ressentida desta inversão de papéis: os homens produzem, as mulheres não só não produzem como "consomem todo o tipo de adereços sumptuosos e exóticos" (p. 29). Esta "distorção satírica da cidade de Génova", considera o A., não impede Piccolomini de reconhecer que a "vitalidade económica" e a organização política" da cidade se refletem esteticamente no espaço urbano. Génova, apesar de marcada pela discórdia civil, pela sucessiva destruição e

reconstrução do seu património, consegue rivalizar em beleza com a emblemática Veneza, eterno símbolo de concórdia.

No subcapítulo “2.1. Génova ou Baden?” (pp. 31-34), o A. mostra até que ponto Piccolomini conhecia o texto de uma carta escrita por Poggio Bracciolini, em 1416, sobre os banhos de Baden. Segundo Senra Martins, “a Génova, como *paradisus feminarum*, é recortada sobre o modelo da cidade termal de Baden com a sua liberalidade de costumes, tal como vem descrita pela pena do humanista florentino” (p. 31), que, por sua vez, fora influenciado pelas imagens de estâncias termais na literatura clássica. A cidade de Siena, onde Piccolomini estudou direito e da qual tinha acabado de sair, acrescenta, “era um centro fechado aos novos horizontes culturais do humanismo”, mas tal não impediu que os “novos gostos” fossem “penetrando em círculos cultos” nem que o humanista tivesse tido acesso à leitura dos clássicos durante os seus anos de formação (p. 33).

O Capítulo 3 (pp. 35-132), o mais extenso de todos, é dedicado ao estudo de duas longas descrições de Basileia, enviadas a três destinatários: a primeira, datada de 1433, a Giuliano Cesarini; a segunda, em 1438, ao bispo de Tours, Philippe de Coëtquis, e ao arcebispo de Milão, Francesco Pizzolpasso (pp. 35). A ligação de Piccolomini a Basileia está intimamente relacionada com o seu percurso biográfico. O humanista viveu na cidade durante uma década (entre a primavera de 1432 e finais de 1442). Foi aí que exerceu as funções de secretário servindo a quatro senhores, foi a partir de Basileia que iniciou as suas viagens para Itália, Países Baixos, Colónia, Inglaterra e Escócia, e foi aí que aprendeu “os meandros da política eclesiástica e europeia” (p. 36). Por conseguinte, a evocação desta cidade assume grande importância na vida do autor, sendo “elemento constitutivo da sua identidade”, como comprovam alguns excertos da sua obra trazidos pelo A. (pp. 36-37).

Após estas considerações de carácter introdutório, no subcapítulo 3.1. (pp. 37-46), tem início o estudo da primeira descrição (1433) da cidade. Primeiramente, o A. contextualiza-a, depois, chama a atenção para o facto de o prólogo ser tão importante quanto a descrição que se lhe segue, já que encerra o “quadro programático que preside e justifica a própria descrição” e, ao mesmo tempo, “é programático para o resto da produção literária do autor” (p. 37). A ideia mais importante a reter será talvez o facto de esta descrição ser consi-

derada por alguns como “a primeira produção literária historiográfica” nascida “dos princípios do humanismo cristão e do seu empenho cívico, ou seja, decorrente de um programa ético” (p. 39). Com a carta em estudo, Piccolomini pretendia estabelecer uma ligação entre Basileia e o Concílio; para o humanista, a *descriptio* “era o gérmen de uma história do Concílio”, pelo que a exaltação da cidade seria prenúncio da grandeza do concílio (pp. 40-41).

Outra característica da carta apontada pelo A. é a sua variedade. Desta, decorre uma articulação livre dos tópicos tradicionais, que surge esquematizada na “Tabela 2: Estrutura da descrição de Basileia (1433)”, p. 41. Nas páginas seguintes (pp. 42-46), são apresentados e comentados os vários elementos que integram a descrição de Piccolomini e que por não ser oportuno não explanaremos aqui.

Nos subcapítulos seguintes, o A. examina o modo como o epistológrafo perspetivava a cidade e os seus habitantes. Em “3.1.1. Organização racional do espaço urbano” (p. 47), comenta o esforço evidenciado por Piccolomini de racionalizar o espaço urbano; em “3.1.2 Lazer da cidade” (pp. 48-49), apresenta-se a descrição piccolominiana dos momentos de ócio vivenciados pela população no espaço urbano; em “3.1.3. Uma cidade ideal” (pp. 49-57), a partir do “retrato da organização política e da exaltação do sentido de justiça que vê nos habitantes”, constata o A. que o humanista “confere a Basileia um aspecto ideal no que diz respeito às instituições de vida em comum” (p. 49); em “3.1.4. Critérios estéticos e culturais” (pp. 57-59), partindo de apreciações feitas pelo próprio, reflete sobre “os limites de Piccolomini em perceber uma realidade estrangeira”, como a “incapacidade em libertar-se das referências culturais e estéticas de Itália” e a “incapacidade e compreender uma realidade social recorrendo a um binómio nobre/plebeu inadequado para uma cidade do século XV” (p. 59); por fim, e como conclusão do capítulo consagrado à primeira descrição da cidade suíça, em “3.1.5. Confronto entre Basileia vista por Piccolomini e Baden vista por Poggio” (pp. 59-71), analisam-se as relações de intertextualidade entre o texto piccolominiano e a carta de Poggio sobre as termas de Baden (os passos comparados encontram-se elencados nas Tabelas 3 e 4, pp. 60-62).

O subcapítulo 3.2. (pp. 71-72) contextualiza a segunda descrição de Basileia (1438). O destinatário desta missiva é diferente do da primeira:

Francesco Pizzolpasso, arcebispo de Milão, “figura importantíssima no contexto cultural do Concílio e que terá mesmo influência no percurso literário de Piccolomini”. Quanto às influências literárias, desta vez, repartem-se entre “a *Laudatio florentine urbis* de Leonardo Bruni e o *De laudibus Mediolanensis urbis panegyricus* de Pier Candido Decembrio” (p. 71).

A análise aturada destes dois modelos da segunda descrição faz-se no subcapítulo “3.2.1. Modelos: a *Laudatio* de Bruni e o *Panegyricus* de Decembrio” (pp. 72-102). O regresso a Piccolomini acontece no subcapítulo 3.2.2. (p. 103). Recorda o A. que o texto da segunda descrição foi enviado a dois destinatários, Philippe de Coëtquis, bispo de Tours e, depois, a Francesco Pizzolpasso, arcebispo de Milão. As duas missivas enviadas “constituem um duplo prólogo à descrição” (p. 103). Assim, em 3.2.3. (pp. 103-104) enquadra-se a produção da descrição piccolominiana de Basileia a partir do primeiro prólogo, ou a carta a Francesco Pizzolpasso; nos subcapítulos seguintes (3.2.4. a 3.2.7, pp. 104-118), após a apresentação esquematizada da “Estrutura da segunda descrição de Basileia (1438)” (Tabela 6, p. 105), estudam-se os problemas enunciados no segundo prólogo à *descriptio*, ou a carta a Philippe de Coëtquis, e que concorrem para o enaltecimento das vantagens da localização de Basileia, a saber: a centralidade e o equilíbrio da cidade. O humanista perspectiva-a como o centro da cristandade (cf. 3.2.5, pp. 107-109), como o centro do Sacro Império Romano-Germânico (cf. 3.2.6., pp. 109-115), em suma, como a “cidade perfeita e acima de todas” (cf. 3.2.7., pp. 115-118).

O subcapítulo 3.3. (pp. 119-127) aborda a “A descrição e as ideias do Concílio de Basileia”. Considerando que o Concílio de Basileia assume “uma importância do ponto de vista político que ultrapassa largamente o âmbito eclesiástico”, o A. pretende indagar “até que ponto isso se reflecte na Basileia de Piccolomini” (p. 119) e questionar “a possível influência das convicções conciliaristas na descrição de Basileia” (p. 121). A análise da segunda *descriptio* revela, na opinião do mesmo, “um interesse pela realidade geopolítica do Império e a consciência de que ele é um ponto nevrálgico da cristandade” (p. 122). Conclui, porém, que não se verifica qualquer “influência do conciliarismo sobre as descrições da cidade, particularmente no que toca à organização social e política da cidade”. Não se vê “na cidade uma ligação entre

instituições sociais e políticas e “o ideário político que orientava o concílio”, pelo contrário, “o que se encontra (...) é um distanciamento” (p. 123).

No último subcapítulo dedicado a Basileia (3.4., pp. 127-132), o A. compara os textos de Piccolomini com dois relatos de viagem do século XV, um da autoria de Pero Tafur, viajante andaluz que “também passa por Basileia por volta de 1438”, outro de Andrea Gatari, “que integrou a delegação veneziana ao Concílio de Basileia entre 1433 e 1435 e que também deixou uma descrição da cidade no seu diário” (p. 127). Depois de analisados ambos os textos, infere-se que as *descriptions* de Pero Tafur ou de Andrea Gatari, não obstante “praticamente contemporâneas das de Piccolomini, não partilham o mesmo quadro de referências humanistas” e que o que as separa dos textos de Piccolomini “é, fundamentalmente, a cultura política com que as descrições do humanista de Siena foram escritas” (p. 130).

Se a centralidade e o equilíbrio são as características exaltadas por Piccolomini na cidade de Basileia, a magnificência é o traço mais enaltecido no que toca a Passau (Capítulo 4, pp. 133-143). A carta em que o epistológrafo descreve, a 22 de julho de 1444, a sua estada no castelo de Ebelsberg, residência do bispo de Passau, Leonhard von Laiming, e, mais tarde, na cidade de Passau tem como destinatário o seu amigo Giovanni Campisio. Para contextualizar a sua redação, o A. recorda que Piccolomini “integrava, juntamente com Kaspar Schlick, chanceler do Império, o séquito do duque da Áustria, Segismundo” e que estes “havam partido de Viena com destino à dieta de Nuremberga” (p. 133). O que mais impressionou o humanista à chegada foi a magnificência com que o bispo recebeu o chanceler e seus acompanhantes.

Como refere o A., a *descriptio* dessa receção integra dois momentos: a ceia oferecida pelo bispo, apresentada “como uma prova da [sua] magnificência”, e o passeio pelo castelo, guiado pelo próprio bispo de Palau (p. 134). Assim, após uma breve contextualização geográfica de Ebelsberg, da descrição da paisagem envolvente e das várias divisões do interior do castelo, Piccolomini passa a descrever Passau. Começa pela hidrografia, para logo se deter na descrição de edifícios como a catedral de Santo Estêvão, o palácio episcopal e outros dois palácios “que o bispo possui na margem oposta do Danúbio”, as residências *Oberhaus* e *Niederhaus*. A descrição dos palácios episcopais e da catedral, à qual se resume, na verdade, a *descriptio* da cidade,

representa, segundo o A. deste estudo, uma oportunidade para exaltar “as qualidades mecenasáticas do seu bispo, Leonhard von Laiming” (p. 138). Como muito bem salienta, “mais do que um elogio de cidade, o texto é o elogio de uma pessoa” (p. 139), das suas virtudes governativas. Por outro lado, na descrição quer de Elsberg quer de Passau, o epistológrafo revela, pela primeira vez, o seu sentido estético e a sua “sensibilidade para a arquitectura” (p. 139). Em jeito de conclusão, o A. acrescenta um dado precioso para a interpretação desta *descriptio* como um “tributo ao bispo”; no mesmo dia em que Piccolomini escreveu a carta ao seu amigo Giovanni Campisio, enviou ao próprio bispo de Passau outra missiva que incluía um epitáfio para o túmulo que aquele “mandara edificar para si” na catedral de Santo Estêvão, a descrição do próprio túmulo e “a própria epístola a Campisio com a descrição de Elsberg e Passau”, concedendo ao seu possível futuro patrono “o privilégio de a rever antes de a expedir (pp. 140-141).

O capítulo encerra com uma reflexão sobre o “Significado da magnificência” (4.1., pp. 141-143). Conforme foi referido, a descrição de Ebelsberg e de Passau representa “a afirmação de um valor importante: a magnificência”. O enaltecimento da magnificência do bispo Leonhard von Laiming vai ao encontro de “um dos mais importantes elementos do ideário humanista”, ou seja, a “noção de que um governante ou cidadão distinto deveria despende dinheiro no mecenato artístico e arquitectónico” (p. 141). A magnificência do bispo, para Piccolomini, ladeava com a hospitalidade, a liberalidade e a caridade cristã. Sendo estas virtudes complementares, “o retratado”, concluiu o nosso A., converte-se não apenas num “modelo de magnificência mas também de caridade cristã” (p. 143).

A descrição de Tabor (Capítulo 5, Tabor: da cidade à barbárie, pp. 145-151) contrasta bastante com as anteriores. Conforme pode ler-se na p. 177, assim como na badana direita do livro em apreço, a cidade, “foco do movimento Hussita, é apresentada por Piccolomini como o ponto mais baixo em uma escala civilizacional, que, tanto no seu aspecto urbanístico como no seu aspecto cívico, ostenta a desordem que advém da heresia.” No século XV, informa o A., a Boémia foi palco do conflito que opôs os Hussitas, um dos mais importantes movimentos religiosos da época, ao Papado e ao Império. Uma das fações radicais do movimento é a dos Taboristas, que fundaram a cidade de

Tabor. É a esta cidade que Piccolomini, em 1451, na qualidade de chefe de uma missão enviada pelo rei Frederico III, se vê obrigado a pedir acolhimento, quando seguiam viagem para Praga. O episódio é narrado numa carta a Juan de Carvajal, datada de 21 de agosto de 1451. A *descriptio* da cidade surge depois “desse episódio embaraçoso que os levou ao contacto com os hereges” (p. 145).

Após a apresentação e comentário dos passos em que Piccolomini descreve a cidade como a “aldeia” dos Taboritas, na qual “cada um professa a sua própria heresia sob uma total liberdade de crença” (p. 147), o A. conclui que o retrato elaborado pelo humanista de Siena é “injusto e parcial”, mas “que é compreensível que assim fosse”, tendo em conta que Piccolomini era “um adversário dos Hussitas, que não poupa palavras contra o imperador Segismundo”, principal responsável pela elevação do local a cidade e pela legitimação da “posse dos terrenos pelos rebeldes”, e que posteriormente, já como Papa, revogou “as concessões que o Concílio de Basileia fizera ao movimento herético”. Além disso, acrescenta, é conveniente ter em consideração que a missiva é um relatório endereçado ao cardeal Juan de Carvajal, personalidade eminente na cúria romana a quem interessava “prestar um serviço” ou fazer-se notado (p. 151).

Viena surge retratada como uma cidade desregrada no epistolário de Piccolomini (Capítulo 6, pp. 153-171). As “magras referências” àquela que foi uma das “mais importantes cidades no percurso biográfico” do humanista (p. 155) constam de uma carta datada de 4 de junho de 1451 que o mesmo enviou ao conhecido reformador da ordem franciscana, S. João Capistrano, a pedido do burgomestre de Viena, que, por sua vez, queria transmitir ao santo o desejo dos Vienenses de o receberem na cidade (cf. 153). Esta brevíssima *descriptio* pode ser completada por outra que figura em último lugar na segunda redação da *História da Áustria* (cod. Vindob. 3365 da Österreichische Nationalbibliothek), “com o título *Descriptio urbis Viennensis per Poetam Eneam Silvium* sem qualquer indicação de ser uma carta”. Esta descrição de Viena costuma ser dividida em duas partes, uma parte centrada no espaço edificado, a outra “ideológica que considera a *civitas*” (p. 156).

No que respeita à primeira parte, o A. apresenta e comenta os passos em que Piccolomini localiza a cidade e descreve as muralhas e os edifícios públicos (o palácio ducal e as igrejas) e privados. Depois de referir a enumeração das

ordens religiosas e interpretar a caracterização em traços gerais da universidade vienense (incluindo o tipo de ensino e o ambiente académico), “momento em que o texto opera a transição para a vertente moral e dos valores cívicos” (p. 160), analisa observações do humanista de Siena sobre “as instituições de governo da cidade e o direito em vigor entre os Vienenses” (p. 162).

A segunda parte da *descriptio* corresponde a “um impiedoso retrato do desregramento dos costumes que caracteriza os habitantes” (p. 164). São então analisadas as considerações piccolominianas “sobre o consumo, logística e finanças da cidade” e os costumes desregrados dos cidadãos, considerando o A. que, a partir deste momento, o relato de Piccolomini “assume um registo manifestamente depreciativo” (p. 165). Os habitantes de Viena são descritos pelo epistológrafo como violentos, criminosos, perdulários, preguiçosos, sexualmente descomedidos e dominados pela cobiça (as duas últimas características são atribuídas especialmente às mulheres), “em suma, Piccolomini procedeu mais de acordo com a lógica de um catálogo ou da sátira misógina do que por um esforço de compreensão (por mais incipiente e limitado que fosse)” (p. 169). A interpretação desta *descriptio* não pode, contudo, dissociar-se “das circunstâncias (auto)biográficas” que a contextualizam. Se, na descrição de Génova, defende o autor, Piccolomini “projectara na cidade os desejos, pulsões e imaginações” próprios da sua juventude e caracterizadora dos textos que então produziu, na descrição de Viena, em particular, na *História da Áustria*, “mais velho e ordenado bispo, transporta para a cidade (...) o severo juízo sobre as suas experiências amorosas” (p. 170).

Terminada a análise das descrições das cidades europeias de Génova, Basileia, Passau, Tabor e Viena, o A. está habilitado para inferir uma série de conclusões (“Conclusão”, pp. 173-177). Uma delas, tendo em conta que no conjunto das cidades analisadas apenas Génova é italiana, “e apesar das constantes referências à realidade italiana”, as descrições de Piccolomini constroem-se “a partir de um olhar sobre modos de ser e de viver estrangeiros”. Estas *descriptiones* permitem um conhecimento de realidades estrangeiras, mas também constituem uma forma de autoconhecimento. A escrita do epistológrafo nos textos examinados é, desse modo, autobiográfica, “seja por via dos modelos adoptados (...), seja por afirmação do autor como conhe-

cedor de vastas realidades geográficas, seja enfim pela própria inscrição do autor na realidade enunciada” (p. 173).

Outra ideia importante a reter é a de que o percurso biográfico do humanista influencia de forma inegável as suas descrições, a sua visão da realidade. O Piccolomini autor da *descriptio* de Génova é um Piccolomini muito diferente daquele que descreve Tabor ou Viena, “passou da ingenuidade”, aduz o A., “à sátira ressabiada contra a vida citadina ou à propaganda anti-herética”, pelo que se pode “falar de um arco evolutivo que vai da idealização literária (Génova), passando por uma consideração mais “realista” (Basileia), para terminar com duas cidades em cuja apreciação dominam os estereótipos (Tabor e Viena)” (p. 174).

Depois de passar em revistas todas as descrições sobre as quais refletiu criticamente ao longo dos seis capítulos, reconhecendo embora a parcialidade demonstrada por Piccolomini na apresentação de muitos dos espaços urbanos descritos nas suas cartas e a sua incapacidade para “penetrar a opacidade” de realidades urbanas como a de Tabor, defende, por fim, o nosso A. que o epistológrafo “era um leitor atento do espaço urbano nas suas relações com as sociedades e ideias que o produzem” (p. 177).

No final do volume, na sequência da “Conclusão” e antes do “Índice”, encontramos uma abrangente e muito proveitosa “Bibliografia” (pp. 179-190), dividida em duas partes: “1. Obras de Enea Silvio Piccolomini” (pp. 179-180); “2. Outras fontes” (pp. 180-190).

Em resumo, este livro, publicado sob a dupla chancela das Edições Colibri e do Centro de Estudos Clássicos, brinda o leitor com uma ampla e rigorosa investigação sobre as descrições de seis cidades europeias presentes na correspondência de Enea Silvio Piccolomini, constituindo, por isso, um contributo valioso para o conhecimento da obra deste humanista italiano, em particular, da sua epistolografia, e uma referência essencial no domínio do estudo da literatura humanista e de outras áreas do saber, como a geografia e a sociologia urbanas da Europa de Quatrocentos.

N. W. Bernstein, *Silius Italicus, Punica 2. Edited with an Introduction, Translation, and Commentary*. Oxford, Oxford University Press, 2017, liv + 318pp.: ISBN: 978-0-19-874786-4.

EVERTON DA SILVA NATIVIDADE⁷ (Universidade Federal de Pernambuco — Brasil;
Universität Hamburg — Alemanha)

A observação de van der Keur (2013) 473 em referência às *Púnicas* de Sílio Itálico, de que “o campo tem urgente necessidade de comentários”, passados cinco anos apenas, já pode, com efeito, ser reavaliada: para além dos comentários da obra inteira⁸, contam-se hoje nove comentários a livros específicos⁹. Um deles, lançado há pouco, em 2017, é o que trazemos à atenção nesta resenha: trata-se de *Silius Italicus, Punica 2, edited with an introduction, translation, and commentary* de Neil W. Bernstein, professor do Departamento de Clássicos e Religiões do Mundo na Universidade de Ohio.

Na sua análise minuciosa de cada verso, quase palavra por palavra, como se espera de um bom comentário, a análise do Canto 2 das *Púnicas* de Sílio Itálico de Bernstein (=B.) detêm-se com muita frequência sobre o que chama “modelo primário” (*primary model*), procurando apontar como certas *clausulae*, expressões, hemistíquios e mesmo versos inteiros se mostram herança da produção de poetas anteriores, com especial atenção à *Eneida* de Virgílio, à *Farsália* de Lucano e às *Metamorfoses* de Ovídio¹⁰; entre os contem-

⁷ everton.natividade@ufpe.br.

⁸ SPALTENSTEIN (1986/1990) e CALDERINI (2011), este último lançado no mesmo ano do comentário de Joy LITTLEWOOD (ao livro 7) que van der Keur resenha no texto citado. Adicionem-se os “três importantes comentários de DRAKENBORCH (1717), ERNESTI (1792) e RUPERTI (1795), cada um ainda um recurso fundamental para os estudiosos modernos” — BERNSTEIN (2017) xlii.

⁹ Ao Canto 1, FEENEY (1982); ao Canto 2, BERNSTEIN (2017), objeto desta resenha; ao Canto 6, FRÖLICH (2000); ao canto 7, LITTLEWOOD (2011); ao Canto 8, ARIEMMA (2000); ao Canto 10, LITTLEWOOD (2017); ao Canto 11, MATIER (1979); ao Canto 13, VAN DER KEUR (2015); ao Canto 14, ROOSJEN (1996).

¹⁰ Se alguma crítica se pode fazer à obra, aliás, é esta: a busca do modelo primário, de influências ou ecos intertextuais parece exagerar-se, em ocasiões, e ler evocações que com dificuldade acreditaríamos existir; esse é o caso, por exemplo, de “*nihil i-* pode ademais evocar *nihil illos* de Virgílio (*Aen.* 10.319)”, p. 101, em que a expressão siliana é *nihil indignus* e encontra-se em posição métrica diferente da virgiliana (esta, após cesura pentemímere; em Sílio, após cesura heftemímere), ainda que ambas as expressões se façam preceder de cesuras. Para além disso, o que de mais se poderia assinalar de “faltas” não

porâneos do poeta, destacam-se a *Tebaida* de Estácio e os *Cantos Argonáuticos* de Valério Flaco. Há ainda muitas outras obras em que o modelo primário ou a influência é assinalada, assim como se encontram exemplos de sobrevivência siliana, como a adaptação aos versos 2.461-8 em *De bello Gildonico* 21-5 de Cláudio Claudiano, mencionada às pp. 210 e 212.

O comentário está dividido em cinco grandes partes: a introdução (pp. xiii-iii); texto, aparato e tradução (pp. 2-45); o comentário propriamente dito (pp. 47-273); bibliografia (pp. 275-89); e índices (*uerborum*: pp. 291-2; *locorum*: pp. 293-314; geral: pp. 315-18). Há ainda a dedicatória (p. v), os agradecimentos (pp. vii-viii), a lista de abreviações (p. x), a lista de edições e editores (pp. xi-xii), a lista de *sigla* (p. liii).

A **introdução**, por sua vez, divide-se em sete partes: Sílio Itálico, magistrado (*consular*) e poeta; “epicizando” a História; os episódios e temas de *Punica* 2; *Punica* 2 e a tradição poética; língua e estilo; métrica e prosódia; texto e tradução.

Na primeira parte, “Sílio Itálico, magistrado e poeta” (pp. xiii a xv), traça-se a biografia e uma ideia geral da forma como Sílio considerava sua produção: apoiando-se numa citação de Manuwald¹¹, B. ensina-nos que Sílio nem se propõe a um lugar de segundo, nem professa, necessariamente, originalidade, mas antes caracteriza sua relação com a tradição em termos de construção da identidade dos próprios predecessores, à medida que os emula.

Na segunda seção, “epicizando a História” (pp. xv a xix), mostra-se como, apesar da evidente influência da historiografia, é a tradição poética que condiciona mais fortemente a narrativa siliana; uma discussão da *fides* saguntina em Sílio coteja-a com as visões que dela se depreendem em historiadores (Tito Lívio e Valério Máximo sobretudo) e rétores (Sêneca e Quintiliano).

Na terceira divisão da introdução, a mais longa, “os episódios e temas de *Punica* 2” (pp. xix a xxxvi), apresenta-se o enredo do poema a partir de seis subseções:

passam de nugas formais: falta o itálico a *labori* na p. 50 (linha 13); *futtile* aparece com *t* dobrado na p. 224 (linha 14); na p. 230 (linha 27), comentários aos versos 531-2, aspas simples sobram, e as mesmas aspas faltam na p. 232, no fim real do discurso de Juno (que vai do v. 531 ao v. 542), no comentário ao v. 542 (linha 36); em algumas páginas (e.g. 176, linha 3, e 255, linha 18), desaparecem os espaços entre palavras e sinais de pontuação.

¹¹ MANUWALD (2008) 89.

- i. prelúdio: a cena da embaixada (vv. 1-55), da p. xx à xxii;
- ii. a guerra entre a amazona e o protegido de Hércules (vv. 56-269), da p. xxii à xxiii;
- iii. debate no senado cartaginês (vv. 270-390), da p. xxv à xxvii;
- iv. o escudo de Aníbal (vv. 391-456), pp. xxviii e xxix;
- v. Hércules e Boa Fé, Juno e Tisífone (vv. 457-591), da p. xxix à xxxiii;
- e vi. o suicídio saguntino (vv. 592-707), da p. xxxiii à xxxvi.

Insiste-se na busca do poema por *uarietas* e na ordem dos eventos narrados, mostrando-se como a *imitatio* se desprende de seus modelos; em adição, B. trata de temas recorrentes, caros a Sílio Itálico, enquanto explora a bibliografia de forma crítica e extensiva. Questões de organização intratextual centradas em detalhes tanto internos ao Canto 2, como a observação da sequência que muda a cena do campo de batalha para o debate no senado cartaginês (p. xxvi), ou relacionando cantos, como a comparação entre personagens como Hanão e Fábio (p. xxvii), favorecem novas visões do texto. O escudo de Aníbal é discutido com relação ao seu desenho, seu momento de aparição e de última menção na narrativa, em comparação ao de Cipião e a partir da complexa focalização em que se perfaz sua descrição. Hércules, personagem central na configuração dos heróis nas *Púnicas*, tem sua ambivalência destacada, assim como a da deusa Boa Fé: são virtuosos e viciosos, auxiliares e hostis, a depender do momento em que aparecem em cena (Hércules novamente na batalha de Canas, Boa Fé durante a queda de Cápua). A figura da deusa é ainda cotejada com a da Fúria Tisífone e com a de Pã; a intervenção deste em Cápua, no Canto 13, é mais benfazeja que a da Boa Fé em Sagunto. A terceira divisão se encerra com vi., com o suicídio dos saguntinos sendo comparado a intertextos (nas *Metamorfoses* de Ovídio e na *Farsália* de Lucano) e a intratextos (o “suicídio aristocrático exemplar” dos líderes em Cápua no Canto 13), além de chamar a atenção para os reflexos desse acontecimento em todo o restante das *Púnicas*, em termos de rememorações programáticas, da visão negativa de sua exemplaridade e do seu reflexo na comparação com outras cidades sitiadas.

Na quarta parte da introdução, “*Punica* 2 e a tradição poética” (pp. xxxvii a xliii), dividida em três pontos de discussão, B. centra-se na alusão plural que deriva da *Eneida*, na ligação entre o texto siliano e o de seus contemporâneos (em especial Estácio, em uma exploração detida no diálogo

entre *Punica* 2 e *Tebaida* 11, pp. xxxix e xl) e na recepção (que cobre a Antiguidade e a Idade Média, perpassando a crítica do século XVIII e o “reflorescimento da atenção erudita ao poema ao longo da geração passada”, fechando-se com considerações sobre a tradução do poema e uma nota sobre *Sónnica la cortesana* de Vicente BLASCO IBÁÑEZ).

Na quinta seção da introdução, “língua e estilo” (pp. xliii a xlvi), B. apoia-se sobretudo na concepção de LITTLEWOOD¹² e SANTINI¹³, i. e., “no habilidoso uso de Sílio de uma língua poética para além de sua adaptação de expressões distintivas da tradição épica anterior” (p. xliii) e trata de questões relacionadas à dicção e ao registro linguístico (salientando, à p. xlvi, que decidiu não aumentar os comentários gramaticais de SPALTENSTEIN¹⁴), às figuras e à ordem das palavras.

Na sexta divisão da introdução, “métrica e prosódia” (pp. xlvi a li), apoiado sobretudo em DUCKWORTH (1967) e CECCARELLI (2008), B. utiliza-se de estatísticas que servem ao estudo dos pés (destacando-se o uso de espondeu em primeiros, quartos e quintos pés), das cesuras, das cláusulas — apoiado sobretudo em ARRIBAS HERNÁEZ (1990) — e das sinalefas no verso siliano.

No ponto final da introdução, o sétimo, “texto e tradução” (pp. li a lvi), B. esclarece que seu ponto de partida é a edição de DELZ (1987) e que dela se afasta em poucos lugares; explica brevemente sua concepção da tradução apresentada.

O texto e o aparato se encontram nas páginas seguintes (pp. 1 a 45), sempre à esquerda; a tradução, em prosa e nas páginas da direita. Como previsto por B. (p. lvi), sua tradução procura oferecer uma interpretação preliminar, como se vê, por exemplo, na p. 13, em que *spumabant* (v. 163) é traduzido por “seethed”; na mesma página, a repetição de *caede* (v. 165) se perde. Curioso é o ocorrido na página 33, em que *pectora nota* (v. 515) é traduzido por “that know her”, enquanto no comentário ao verso lê-se “indication that the Saguntines’ breasts are *nota* to Fides”, uma inversão de sujeito e objeto que parece destacar involuntariamente as duas possibilidades de leitura da expressão latina. Na página 45, a tradução do período dos vv. 704-7, que se

¹² LITTLEWOOD (2011).

¹³ SANTINI (2008).

¹⁴ Cf. referência na nota 2.

estende, no original, por quatro versos (704-7), é encabeçada por “Hannibal”, rendendo o sujeito que só aparece no penúltimo verso do texto (706) na forma *inuictus... bellator*.

O comentário propriamente dito (pp. 47 a 273) é meticoloso e rico em interpretações. Bastem alguns exemplos. Há comentários de crítica textual, como, na p. 93, a justificativa da preferência por *annisa* em vez de *adnixa* no v. 123, apoiada em Sêrvio, *Aen.* 1.144. Há propostas de leitura de nomes, como o da personagem de invenção siliana, Gestar, senador cartaginês, cuja etimologia se sugere ligada a *gestare* ou a *res gestae*, na p. 162. Há perspicácia interpretativa no estudo da métrica, como na p. 165, em que *Apenninumque* (v. 333) se compara à mesma palavra (*Apenninus*) em outra posição métrica no v. 314 (nota nas pp. 156-7). Há leituras variadas da polissemia poética de um termo, como bem ilustra, na p. 192, o caso de *primae* do v. 406, em que se listam três possibilidades.

A bibliografia expande-se por quinze páginas (pp. 275-89) de referências úteis e abrangentes. Com efeito, nos extremos, contam-se desde obras que datam do século XVII (Llanos, 1605; Dausqueius, 1618; La Cerda, 1642; Ross, 1661/72, por exemplo) até obras ainda no prelo, assinaladas com *forthcoming* (Augoustakis; Bernstein; Gervais) e menções a discussões feitas *per litteras* (com van der Keur, por exemplo, à p. 88, nota aos vv. 102-5). Encontram-se também listadas as traduções de Tytler (1828) e de Ross (1661/72), menos conhecidas, mas facilmente acessíveis em rede.

Os índices finais (*verborum*, pp. 291-2; *locorum*, pp. 293-314; geral, pp. 315-8) facilitam a localização de pontos específicos neste *opus magnum*, cuja utilidade deve ir para além dos muros da academia ou dos interesses dos estudiosos de Sílio Itálico, uma vez que, junto ao de Feeney¹⁵, forma um completo guia introdutório de leitura das *Púnicas*.

Referências bibliográficas

- ARIEMMA, E. M. (2000), *Alla vigilia di Canne: Commentario al libro VIII dei Punica di Sílio Italico*. Napoli, Loffredo Editore.
- ARRIBAS HERNÁEZ, M. L. (1990), “Las cláusulas anómalas en la obra de Sílio Itálico: estudio métrico y estilístico”: *Emerita* 58(2), 231-254.

¹⁵ Cf. n. 3.

- CALDERINI, D. (2011), *Commentary on Silius Italicus*. Edited by Francis MUECKE and John DUNSTON. Genève, Librairie Droz.
- CECCARELLI, L. (2008), *Contributi per la storia dell'esametro latino*. Roma, Herder.
- DELZ, J. (1987), *Silius Italicus: Punica*. Estugarda, B. G. Teubner.
- DRAKENBORCH, A. (1717), *Caii Silii Italici Punicorum Libri Septemdecim*. Utrecht: G. van de Water.
- DUCKWORTH, G. E. (1967), "Five Centuries of Latin Hexameter Poetry: Silver Age and Late Empire": *TAPhA* 98, 77-150.
- ERNESTI, J. C. T. (1791), *Caii Silii Italici Punicorum Libri Septemdecim*. Leipzig: Weidmann.
- FEENEY, D. C. (1982), *A Commentary on Silius Italicus' Book 1*. Oxford, Trinity College (Tese de Doutoramento).
- FRÖHLICH, U. (2000), *Regulus, Archetyp römischer Fides*. Das sechste Buch als Schlüssel zu den *Punica* des Silius Italicus. Interpretation, Kommentar und Übersetzung. Tübingen, Stauffenburg Verlag.
- LITTLEWOOD, R. J. (2011), *A Commentary on Silius Italicus' Punica 7*. Oxford, Oxford University Press.
- LITTLEWOOD, R. J. (2017), *A Commentary on Silius Italicus' Punica 10*. Oxford, Oxford University Press.
- MANUWALD, G. (2008), "Epic poets as characters: on poetics and multiple intertextuality in Silius Italicus' *Punica*": *Rivista di filologia e di istruzione clássica* 135 (2008) 71-90.
- MATIER, K. O. (1979), *A Commentary on the Eleventh Book of the Punica of Silius Italicus*. Grahamstown, Rhodes University (Tese de Doutorado).
- ROOSJEN, P. P. K. (1996), *Silius Italicus Punica liber XIV: een commentaar*. Maastricht, Universitaire Pers Maastricht.
- RUPERTI, G. A. (1795), *Caii Silii Italici Punicorum Libri Septemdecim*. Göttingen: J. C. Dieterich.
- SANTINI, C. (2008), "La língua di Silio Italico: sette parametri di analisi": L. CASTAGNA e C. RIBOLDI (eds.) (2008), *Amicitiae templa serena: studi in onore di Giuseppe Aricò*. Milan, Vita e Pensiero, 1459-1479.
- SPALTENSTEIN, F. (1986), *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*. Genève, Librairie Droz.
- SPALTENSTEIN, F. (1990), *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*. Genève, Librairie Droz.

VAN DER KEUR, M. (2013), Resenha a R. J. LITTLEWOOD (2011): *Exemplaria Classica: revista de filologia clássica* 17 (2013) 473-479.

VAN DER KEUR, M. (2015), *A Commentary on Silius Italicus' Punica* 13: *Intertextuality and Narrative Structure*. Amsterdam, Universiteit Amsterdam (Tese de Doutoramento).

Sophia Xenophontos, *Ethical Education in Plutarch. Moralising Agents and Contexts*. Berlin/Boston, De Gruyter, 2016, 266 pp.: ISBN 978-3-11-035036-4; ISBN (pdf) 978-3-11-035046-3.

JOAQUIM PINHEIRO¹⁶ (*Universidade da Madeira; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra — Portugal*)

O elemento central deste interessante livro é a análise ética e moral da *paideia*, dos seus agentes e contextos socio-políticos. Com base nos *Moralia* e nas *Vitae*, a A. aprofunda o sentido ético da educação ou formação humana, identificando várias perspectivas do exercício moral, bem como dos seus intervinientes, ao longo de sete capítulos. Na exposição dessa dinâmica relacional entre a ética e a *paideia*, desenvolve temas como as marcas do processo educativo no indivíduo, o valor do contexto familiar e, em particular, da relação conjugal, a *paideia* institucional, a expressão da *paideia* na *politeia* e no campo militar, e, ainda, a *paideia* à mesa, no ambiente do *symposion*. Numa sequência de matérias muito bem definida, a A. opta por uma metodologia comparativa, entre as *Vitae* e os *Moralia*, para expor o pensamento de Plutarco sobre a ética e a *paideia*.

O 1.º Capítulo, que serve, sobretudo, como enquadramento teórico, é dedicado, de forma muito objectiva, a um tema central na concepção ética de Plutarco: a *physis*. Procura-se, assim, perceber até que ponto pode a *physis* ser alterada ou se a idade condiciona a *physis*, bem como a influência da *paideia* na formação da *physis* e do carácter do indivíduo. Apesar de haver qualidades que passam de pais para filhos, a natureza pode não ser absolutamente determinante. Além disso, Plutarco parece ter alguma dificuldade em expor claramente as alterações do *ethos*, talvez por, no fundo, considerar que a *physis* humana é imutável. Ainda assim, a A. detém-se em dois processos: a *metabole* (mudança de carácter) e a *epanorthosis* (desenvolvimento ou correcção do

¹⁶ pinus@uma.pt.

carácter). Na maior parte dos casos, a *metabole* está associada a degenerações do carácter, enquanto a *epanorthosis* serve para corrigir erros e melhorar o carácter. De facto, para Plutarco (*Aem.* 1.4), a composição das *Vitae* teve como objectivo a melhoria (*epanorthosis*) do carácter da audiência e do próprio autor. Recorrendo à concepção teórica de Platão e Aristóteles, a A. introduz a discussão sobre a necessidade de se distinguir a *physis* do *ethos*, bem como do efeito da *paideia* e de circunstâncias da própria vida, regulares ou ocasionais, que intervêm na formação do indivíduo. Parece-nos que esta reflexão introdutória sobre a *physis* e o *ethos* poderia ter sido enriquecida com mais elementos sobre a relação de Plutarco com o estoicismo ou com a análise da *prokope*, um conceito relevante para a temática, que só é referido no 3º Capítulo.

No 2.º Capítulo, desenvolve-se a concepção plutarquiana sobre a infância e a relação com a ética, considerando-se essa fase como um momento importante da recepção moral. A partir de alguns textos, constata-se que a infância é usada como modelo didáctico a imitar pelos adultos ou também como exemplo que deve ser evitado. Além disso, pode existir entre a infância e a fase adulta uma continuidade ou repetição de comportamentos. A A. aborda ainda o papel da mãe e do pai nos *Moralia* e *Vitae*. No caso do papel materno, realça-se o facto de, nos *Moralia*, a mãe servir sobretudo para dar à luz e nutrir, numa fase inicial, os filhos, enquanto ao pai cabe a função de preparar a transição para a fase adulta. Nas *Vitae*, no entanto, a mãe tem uma intervenção mais activa na educação dos filhos, sinal da forma como Plutarco combina sistemas morais, ou seja, a tradição helénica com a cultura romana, em que a mulher assume uma função mais relevante na vida dos descendentes. Quanto ao papel paternal, o estudo demonstra a sua influência na construção dos valores morais dos filhos, embora a condição social ou mesmo a presença dos pais não seja determinante para a grandeza futura dos filhos (e.g., Êumenes, Mário, Temístocles, Címon ou Pompeio); em outros casos, os filhos recorrem a uma paternalidade ancestral como forma de estímulo psicológico (e.g., Teseu, António ou Alexandre); ou ainda a vontade de imitar e ultrapassar a grandeza dos pais (e.g., Alexandre) ou de se livrar do legado paterno (e.g., Pompeio); por fim, saliente-se a forma como alguns pais se dedicam à educação moral e/ou intelectual dos seus filhos (e.g., Emílio Paulo, Crasso, Catão Censor ou Fábio Máximo).

O 3.º Capítulo é dedicado a descrever o papel dos *paidagogoi* ou *didaskaloi* na formação moral, tendo em conta a tradição platónica sobre a *paideia*. Numa primeira parte, a partir dos tratados *De audiendis poetis* e *De audiendo*, que desenvolvem temáticas complementares e interligadas, a A. demonstra como Plutarco reserva para a poesia um papel relevante na formação do carácter, mesmo que seja necessário corrigir o texto poético para melhor se adequar ao contexto e ao auditório, em estreita ligação com a filosofia. Na verdade, a palavra poética, com toda a sua polissemia, pode apoiar a discussão filosófica e contribuir para a maturidade reflexiva. O verbo ἀκούω, presente no título dos dois tratados referidos, não significa apenas ouvir, mas também compreender e interpretar, algo que Plutarco pretende enfatizar, pois importa saber ouvir cada uma das perspectivas antes de se formular uma opinião própria. Este processo, aparentemente simples, deve ser fundamental na técnica educativa. Assim, o poeta e o filósofo, com muitas afinidades, desempenham uma acção ética e pedagógica essencial. Na secção seguinte, a A. explora a proximidade temática dos tratados *De audiendo* e *De profectibus in virtute*, dois textos de teor filosófico que provam como Plutarco, ao contrário dos Estóicos, acreditava no progresso (*prokope*) ético, logo na gradação do bem e do mal, identificando os diferentes momentos da *paideia*, desde a infância até à velhice, como o tratado político *An seni respublica gerenda sit* evidencia. De seguida, detendo-se sobretudo nas *Vitae*, a A. identifica, não de forma exaustiva, os educadores que intervêm na primeira fase da vida e os homens sábios que aconselham importantes figuras políticas já numa idade mais avançada. Nos dois casos, Plutarco não se alonga em pormenores, mas percebe-se que os primeiros educadores têm uma função mais técnica, enquanto os segundos distinguem-se pelo aconselhamento moral. De facto, a lição moral ou ética não é propriamente um fim, mas uma das formas de ajudar a moderar a actividade política e social. Depois, a partir dos exemplos de Alcibíades e Díon, demonstra-se que Plutarco segue o tradicional *ethikos topos*, atendendo às marcas platónicas.

Ao tema da relação educativa e moral entre marido e mulher se dedica o 4.º Capítulo. O *thamos* conjugal serve, sobretudo, para realçar a função do marido como guia, filósofo e professor da sua esposa, como Plutarco advoga no tratado *Coniugalia praecepta*, texto que dirige aos dois elementos do casal.

Ainda assim, é sobretudo ao marido que compete ser um modelo moral digno de ser imitado pela sua mulher. Por sua vez, no tratado *Consolatio ad uxorem*, dirigido à sua mulher num contexto psicológico específico devido à perda familiar, Plutarco não só aconselha a mulher e realça os benefícios da coope-
ração conjugal, num tom próprio de uma *consolatio*, como também pretende que outros destinatários sigam o seu conselho e exemplo. Quanto ao tratado *Mulierum virtutes*, ao contrário dos anteriores, as mulheres são o modelo moral para os homens, embora não tenham uma acção tão profunda, do ponto de vista educativo, como aquele que Diótima teve com Sócrates. Neste caso, a acção moral das mulheres é restrita, até pela sua falta de profundidade filosó-
fica. No caso das *Vitae*, os vários exemplos da função moral das mulheres (e.g., Pórcia, Quilónis, Agiátis, Fúlvia, Cornélia), com algumas diferenças entre si, revelam como se atribui a essa função um papel reduzido, embora seja de salientar que a virtude dessas mulheres apareça nos momentos em que os homens enfrentam situações de perigo ou dificuldade.

No 5.º Capítulo, a A. dedica-se a analisar a relação entre a *politeia* e a *paideia* moral em Plutarco, tendo em conta a influência do pensamento platón-
nico, aristotélico e isocrático. Na verdade, a complexa actividade política assu-
me-se como um desafio para a aplicação da virtude, como testemunham os
tratados *Praecepta gerendae reipublicae* e *An seni respublica gerenda sit*. Além disso, estes tratados também demonstram a necessidade de uma boa preparação filo-
sófica, moral e, acrescente-se, retórica, para o desempenho político numa fase
já de maturidade. A *paideia* cria, assim, as condições para um *ethos* estável e
consistente, capaz de usar o *logos* em vez da emoção. Enquanto actividade
dialéctica, a *politeia* exige também que os políticos saibam compreender os
cidadãos. Logo, estamos perante processos profundos de socialização, evi-
dentes pela ligação próxima entre educação e política. Como se compreende,
ênfatiza a A. que o bom *ethos* daquele que exerce funções políticas é uma com-
dição fundamental para o sucesso, na perspectiva de Plutarco. Além disso,
note-se como o próprio político surge como modelo educativo apto a ser imi-
tado por aqueles que constituem o corpo político de uma *polis*. Essa função
educativa compete, naturalmente, aos políticos mais velhos (cf. *An seni res-
publica gerenda sit*), já com muita experiência prática. Também por isso, não
devem os mais velhos abster-se da *politeia*, pois o seu saber é muito importante

para a *polis* e para aqueles que estão a iniciar o percurso político, não só para a transmissão de conhecimento prático, mas também por causa da formação moral. Numa outra perspectiva, a A. enfatiza o facto de, no tratado *Praecepta gerendae reipublicae*, Plutarco recuperar, como seria expectável, elementos do passado, muitas vezes como *paradeigma*, porém é também nesse tratado que podemos encontrar várias notas autobiográficas. Este facto valoriza o tratado enquanto peça fundamental para se compreender o actual momento político da Grécia sob domínio romano.

O 6.º Capítulo estabelece uma ligação entre o nível moral do *ethos* e a actividade militar. Na perspectiva da A., a educação moral pode determinar a acção e as decisões que se tomam no contexto militar. Num outro sentido, a esfera militar pode servir para avaliar a *paideia* daqueles que desempenham funções de liderança. Como exemplo, a A. analisa os casos de Emílio Paulo e de Sertório, detendo-se muito pouco nas biografias de Timoleonte e Êumenes. Se Emílio Paulo é o exemplo do líder que é professor de filosofia, com formação helénica, e que se distingue pelo seu excepcional carácter moral, capaz de manter o controlo no campo de batalha, Sertório, por sua vez, distingue-se pela sua acção civilizadora junto dos bárbaros e também pelo seu *ethos* e relação com os subordinados. Nos dois casos, a A. realça o facto de estes retratos não coincidirem totalmente com as fontes (cf. Políbio e Salústio, respectivamente), além de considerar que os destinatários ou leitores, sejam Gregos ou Romanos, terão sido decisivos na construção moral e cultural destas biografias. Estranhámos que a A. não tenha feito uso das *synkriseis* dos dois pares, preferindo deter-se numa questão que já ocupou vários estudiosos: a alteração da ordem normal dos pares biografados, Romano-Grego, em vez de Grego-Romano. Além disso, há dois aspectos que gostaríamos de registar: por um lado, é muito complexo separar a *politeia*, tratada no 5.º Capítulo, da actividade militar, embora compreendamos a especificidade moral e ética que se pretendeu realçar; por outro, afirma a A. que não há propriamente uma tentativa de idealização dos heróis biografados, mas que são, acima de tudo, seres humanos. Compreendemos esta opinião, mas não será a manipulação das fontes, em favor de um retrato moral positivo, um sinal de uma certa idealização dos heróis?

O elemento central do último capítulo é a perspectiva moral das *Quaestiones convivales*, um “educational handbook” (p. 187), pois o *symposion* é um espaço com características próprias, de índole elitista e de influência sobretudo platónica, e com padrões éticos muito específicos, reflexo da sociedade greco-romana do século II. Numa interessante análise intertextual, a A. realça o facto de Plutarco-autor também ser Plutarco-narrador/participante do *symposion*, que conduz a reflexão sobre uma panóplia de temáticas. Além disso, a proximidade entre o autor e o destinatário parece fazer parte da estratégia didáctica. Essa orientação moralizante do tratado é, desde logo, evidente nos prólogos, em que abundam elementos pedagógicos e éticos, como correctamente aponta o presente estudo. Ainda que se identifiquem marcas do domínio de Plutarco no diálogo, o *symposion* é, obviamente, um momento de troca de ensinamentos. Concordamos com a A. quando defende que, no debate filosófico promovido no *symposion*, não interessa apenas evidenciar o conhecimento do passado, mas é muito importante para Plutarco motivar os seus ouvintes a saber encontrar estratégias políticas e retóricas para influenciar os outros. Deste modo, o *symposion* é um exercício retórico e ético com enorme valor pedagógico, sobretudo atendendo ao contexto social.

Apesar de, em quase todas as secções, a A. ter o cuidado de sintetizar as principais linhas temáticas, termina o seu trabalho com uma Conclusão (pp. 195-203), que, à semelhança do que havia feito na Introdução, serve de guia de leitura, por recuperar as ideias fundamentais de cada um dos capítulos. Trata-se, sem dúvida, de um contributo relevante para quem estuda a obra de Plutarco, mas também para aqueles que se interessam pelo conceito de ética na Antiguidade Clássica. Realce-se, ainda, o facto de a A. não só fundamentar as suas reflexões com frequente referência às *Vitae* ou aos *Moralia*, mas também com um apoio bibliográfico muito consistente. Poder-se-ia, em alguns capítulos, questionar o facto de a A. não referir alguns tratados ou biografias, mas as escolhas que faz são muito representativas para o objectivo do estudo. Em jeito de proposta, parece-nos que faria sentido aprofundar, num capítulo próprio, uma outra perspectiva enriquecedora para o estudo: acções reveladoras da falta de ética e de *paideia*.



Publicações recebidas

Livros recebidos

- Abel N. Pena (org.), *Eco e Narciso, leituras de um mito*. Lisboa, Cotovia-Centro de Estudos Clássicos, 2017.
- Armando Senra Martins, *Cidades europeias nas cartas de Enea Silvio Piccolomini*. Lisboa, Colibri-Centro de Estudos Clássicos, 2017.
- Aurélio Lopes e João Monteiro Serrano, *A Reconstrução do Sagrado. Religião popular nos avieiros da borda-d'água*. Lisboa, Âncora Editora, 2009.
- Daniel Melo, *História e património da edição — a Romano Torres*. V. N. Famalicão, Húmus, 2015.
- História dos trabalhos da sem-ventura Isea natural da cidade de Éfeso e dos amores de Clareo e Florisea. Romance português quinhentista baseado na obra de A. Núñez de Reinoso*. Introsução de M.Á. Teijeiro Fuentes. Edição e notas de J. Crrasco González. Lisboa. Cátedra de Estudos Segardistas Alberto Benvenits. 2017
- José Ceitil, *Clube de futebol Os Belenenses*. Lisboa, Âncora Editora, 2009.
- Juan J. Valverde Abril & Paraskevi Gatsioufa (eds.), *Nardus et mirto plexae coronae*. Granada, Editorial Universad de Granada, 2018.
- Maria Helena Henriques et alii, *Area domeniui: Geosciences centre: na interdisciplinary research cluster*. Mação, 2017.
- Milagros Quijada Sagredo & M. Carmen Encinas Reguero (ed.), *Connecting Rhetoric and Attic Drama*. Bari, Levante editori, 2017.
- Pseudo-Sexto Plácido, *Liber medicine ex quadrupedibus. Magos y doctores. La medicina en la Alta Edad Media*. Edición, traducción y estudio de José C. Santos Paz. Firenze, Edizione del Galluzzo per la Fondazione Ezio Fransceschini. 2018.
- Théories Poétiques Néo-Latines*. Textes choisis, intyroduitd et traduits sous la direction de Virgine Leroux et Émile Sérís, avec la collaboration de Laurende Boulègue, Anne Bouscharain, Sophie Conte, Laure Hermand-Schebat. Sylvie Laigneua-Fontaine et Anne-Pascale Pouey-Mounou. Genève, Droz, 2018.

Revistas recebidas

- Acta Classica* 60 (2017) — Pretória, África do Sul
Antiguo Oriente 15 (2017) — Buenos Aires, Argentina
Anzeiger für die Altertumswissenschaft 69.3-4 (2016) — Innsbruck, Áustria
Arkeos 46 (2017); 47 (2017) — Mação, Portugal
Athenaeum. Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità 106.2 (2018) — Pavia, Itália
Auster 21 (2016); 22 (2017) — La Plata, Argentina
Balkanica Posnaniensia. Acta et Studia 24 (2017) ; 25 (2018) — Poznań, Polónia
Bulletin Analytique d'Histoire Romaine 26 (2017) — Strasbourg, França
Cadmo 26 (2017) — Lisboa, Portugal
Classics Ireland 19-20 (2012-2013); 21-22 (2014-2015) — Dublin, Irlanda
Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos 27 (2017); 28 (2018) — Madrid, Espanha
Educação e contemporaneidade 50 (2017) — Salvador, Baía, Brasil.
Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica 86.2 (2018) — Madrid, Espanha
Euphrosyne. Revista de Filología Clásica 46 (2018) — Lisboa, Portugal
Gerión. Revista de Historia Antigua 35.2 (2017); 36.1 (2018) — Madrid, Espanha
Habis 49 (2018) — Sevilha, Espanha
Hermathena. A Trinity College Dublin Review 195 (2013); 196-197 (2014) — Dublin, Irlanda
Humanitas 70 (2017); 71 (2018); 72 (2018) — Coimbra, Portugal
Invigilata Lucernis 39 (2017) — Bari, Itália
Itinerarium. Revista quadrimestral de cultura 217 (2017): 218 (2017), 64 (2019) — Lisboa, Portugal
Les Études Classiques 85.1-4 (2017) — Namur, Bélgica
Lucentum 36 (2017) — Alicante, Espanha
Medicina na Beira Interior. Da Pré-História ao Século XXI — Castelo Branco, Portugal
Mélanges de la Casa Velásquez 48.1 (2018); 48.2 (2018) — Madrid, Espanha
Myrtia. Revista de Filología Clásica 33 (2018) — Murcia, Espanha.
ΠΛΑΤΩΝ. ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΦΙΛΟΛΟΓΩΝ 61 (2016-2017) — Atenas, Grécia
Revista de Estudios Clásicos 45 (2018) — Mendoza, Argentina
Revista de História da Sociedade e da Cultura 16 (2016) — Coimbra, Portugal

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019)

Semanas de Estudios Romanos 18 (2017) — Valparaíso, Chile

Studia Philologica Valentina 19 (2017) — Valência, Espanha

Stylos 27 (2018) — Buenos Aires, Argentina

The Cambridge Classical Journal 64 (2018) — Cambridge, Inglaterra

Veleia 35 (2018) — Vitória, Espanha

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 21 (2019)

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 obedeam 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)