





**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**AUTORIDADES**

DECANO  
Dr. Aníbal Viguera

VICEDECANA  
Dr. Mauricio Chama

SECRETARIA DE ASUNTOS ACADÉMICOS  
Prof. Ana Julia Ramírez

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN  
Dra. Susana Ortale

SECRETARIO DE POSGRADO  
Prof. Fabio Espósito

SECRETARIA DE EXTENSIÓN UNIVERISTARIA  
Prof. Jerónimo Pinedo

SECRETARIA DE ASUNTOS ESTUDIANTILES  
Sra. Fernanda Ronconi

CONSEJO ACADÉMICO  
Prof. María Leticia Moccero  
Prof. Alberto Aníbal Pérez  
Prof. Osvaldo Omar Ron  
Prof. Héctor Adolfo Dupuy  
Prof. María Cristina Tortti  
Prof. Martín Roberto Legarralde  
Prof. Carolina Sancholuz

Prof. Luis Hernán Santarsiero  
Prof. María Lucía Abbattista  
Prof. Juan Gabriel Luque

Julieta Alcoba  
Agustina Luques  
Santiago Verde  
Camila Salimbeni  
Julián Bilmes

Candelaria Eugenia Urtasun



# **SYNTHESIS**

**Volumen 21**

*Revista del Centro de Estudios Helénicos*  
*Publicación Anual*

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata- Año 2014

## **DIRECTORA**

Dra. Graciela Zecchin de Fasano (UNLP, Argentina)

## **DIRECTORA HONORARIA**

Dra. Ana María González de Tobía (UNLP, Argentina)

## **CONSEJO EDITORIAL**

Dra. María Isabel Santa Cruz, (UBA, Argentina)

Dr. Juan Tobías Nápoli (UNLP, Argentina)

Dra. Claudia Fernández (UNLP, Argentina)

Dra. Filomena Hirata (USP, Brasil)

Dra. Alberto Bernabé Pajares (Universidad Complutense de Madrid, España)

## **COMITÉ ASESOR**

Dr. Angus Bowie (Oxford University, UK)

Dr. Claude Calame (École des Études Supérieures, Paris, Francia)

Dr. Giuseppe Mastromarco (Università di Bari, Italia)

Dr. Christopher Pelling (Oxford University, UK)

Dr. Osvaldo Guariglia (UBA, Argentina)

Dr. Jaume Pórtulas (UB, España)

Dra. Lucía Athanassaki (Univ. of Crete, Greece)

Dr. Ewen Bowie (Oxford University, UK).

Dra. Francesca Mestre (UB, España)

## **ARTÍCULOS**

Dra. María Inés Saravia de Grossi

## **RESEÑAS**

Lic. María del Pilar Fernández Deagustini- Lic. Graciela Noemí Hamamé

## **NOTICIAS**

Prof. Deidamia Sofía Zamperetti Martín

*Para canje dirigirse a:*

BIBHUMA – Biblioteca Prof. Guillermo Obiols. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Universidad Nacional de La Plata.

TE: 54-221-4236671/73/75- E-Mail: [bibhuma@fahce.unlp.edu.ar](mailto:bibhuma@fahce.unlp.edu.ar)

*Para ventas consultar en:*

[www.publicaciones.fahce.unlp.edu.ar](http://www.publicaciones.fahce.unlp.edu.ar) o escribir a: [publicaciones@fahce.unlp.edu.ar](mailto:publicaciones@fahce.unlp.edu.ar).

Artículos a texto completo en el repositorio institucional Memoria Académica: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/>

Impreso por: Estudio Centro

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

© 2014 Centro de Estudios Helénicos - ISSN 0328-1205

Propietario: Centro de Estudios Helénicos, IdIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Tirada: 100

Fecha de edición: setiembre de 2014

*Dirección: Centro de Estudios Helénicos*

Director: Juan T. Nápoli

Subdirectora: Claudia N. Fernández

Docentes-Investigadores :D. Chazarreta, M.P. Fernández Deagustini, Ana M. González de Tobia, G. Hamamé, M. M. La Palma, M. L. Mattioli, M. I. Moretti, M. F. Nelli, L. E. A. Pepe de Suárez, M. I. Saravia de Grossi, M. C. Schamun, C. Sempé, H. Vucetich, D. S. Zamperetti Martín y G. C. Zecchin de Fasano  
Calle 51 e/ 124 y 125 Edificio C oficina 301 CP 1925, Ensenada. TE (0054-221)423-6671/73/75, interno 1136  
E-mail: [cehelenicos@fahce.unlp.edu.ar](mailto:cehelenicos@fahce.unlp.edu.ar)

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del Comité Editorial.

La revista *Synthesis* integra el Núcleo básico de Revistas Científicas Argentinas. Está incluida en:

Ulrich's Periodical Directory,

Latindex (catálogo, <http://www.latindex.unam.mx/catalog/index.html>)

Directorio RevisALAS.

Además está indizada en:

Francis: Sciences Humaines et Sociales (INIST)

MLA

Dialnet

CLASE

*Linguistics Abstracts* ([www.linguisticsabstracts.com/JournalList.aspx?letter=A](http://www.linguisticsabstracts.com/JournalList.aspx?letter=A))

Wiley Blackwell

TOCS\_IN (Table of Journals of interest to Classicists)

<http://www.chass.utoronto.ca/amphoras/tdata/inform.toc>.

SCOPUS

EBSCO

Su texto completo se puede consultar en:

Memoria Académica ([www.memoria.fahce.unlp.edu.ar](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar))

SEDICI ([sedici.unlp.edu.ar/](http://sedici.unlp.edu.ar/))

SciELO Argentina

RedAlyC (Red de revistas Científicas de América Latina y El Caribe)

Informe Académico *Academic One File* (Thomson Gale)

También ha sido incluida en Art and Humanities Citation Index ([science.thomsonreuters.com/cgi-bin/jrnlst/jlsubcatg.cgi?PC](http://science.thomsonreuters.com/cgi-bin/jrnlst/jlsubcatg.cgi?PC)).

Revista de Estudios Helénicos con especial atención a la literatura, la filosofía, la historia y la cultura griega en general y sus proyecciones



SYNTHESIS  
VOLUMEN 21, AÑO 2014

CONTENIDO

**EDITORIAL**

GRACIELA C. ZECCHIN DE FASANO ..... 13

**ARTÍCULOS**

CARLOS A. MARTINS DE JESUS

The statuary collection held at the baths of Zeuxippus (*Ap 2*) and the search for Constantine's museological intentions ..... 15

KONSTANTINOS VLASSOPOULOS

Which comparative histories for ancient historians? ..... 31

JACQUELINE ASSAËL

Les mysteres de l'onomastique dans l'*Helene* d'Euripide ..... 49

CARMEN MORENILLA TALENS

Ecos ovidianos en una adaptación de Eurípides: *Hécuba Triste* de Pérez de Oliva ..... 65

JOSÉ ANTONIO CABALLERO LÓPEZ

La antigüedad como modelo: tradición clásica en *Generaciones y Semblanzas* del humanista Fernán Pérez de Guzmán ..... 83

MARÍA JIMENA SCHERE

El problema del héroe cómico en *Avispas* ..... 97

**RESEÑAS**

**KIRK ORMAND** (Ed.)

*A Companion to Sophocles*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2012: xix + 598 pp.  
(María Inés Saravia de Grossi) ..... 111

**ANDREAS MARKANTONATOS** (Ed.)

*Brill's Companion to Sophocles*, Brill, Leiden, Boston, 2012, xxii + 737 pp.  
(María Inés Saravia de Grossi) ..... 115

## **ESQUILO**

*Prometeo encadenado*. Introducción, traducción y notas de David García Pérez. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2013, 303 pp.

(Deidamia Sofia Zamperetti Martín) ..... 120

## **JOSÉ EMILIO BURUCÚA**

*El mito de Ulises en el mundo moderno*, Buenos Aires: Eudeba, 2013, 215 pp.

(Claudia Teresa Pelossi) ..... 123

## **NOTICIAS**

CLASTEIA II. “CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE LA PERVIVENCIA DE LOS MODELOS CLÁSICOS EN EL TEATRO IBEROAMERICANO, ESPAÑOL, PORTUGUÉS Y FRANCÉS”

María Inés Saravia de Grossi ..... 129

## **XXIII CICLO DE DEBATES EM HISTÓRIA ANTIGA**

*Política & Comunidade*

Graciela C. Zecchin de Fasano ..... 132

CUARTAS JORNADAS SOBRE HISTORIA DE LAS MUJERES Y PROBLEMÁTICAS DE GÉNERO. La experiencia de la locura en el mito. Manía, filicidio, matricidio, conflictividad familiar, amor, odio y crímenes

Graciela Noemí Hamamé ..... 134

## **VI JORNADAS DE ESTUDIOS CLÁSICOS Y MEDIEVALES. DIÁLOGOS CULTURALES**

María Inés Saravia de Grossi ..... 136

## **NOVENAS JORNADAS DE LITERATURA GRIEGA CLÁSICA**

María Luz Mattioli ..... 138

## **14<sup>th</sup> INTERNATIONAL CONGRESS OF FIEC**

Graciela C. Zecchin de Fasano ..... 140

NÓMINA DE AUTORES ..... 145

LIBROS RECIBIDOS ..... 147

NORMAS EDITORIALES ..... 149





## EDITORIAL

Presentamos un nuevo volumen de la Revista *Synthesis*, con la satisfacción de dar continuidad al proyecto editorial inaugurado por Ana María González de Tobía en 1994 y sostenido sin interrupción a lo largo de veinte años.

Tuve el honor de colaborar desde su inicio con lo que fuera en aquel momento inaugural una tarea de estatuto heroico: la mera de idea de publicar una nueva revista en el Área de las Lenguas Clásicas lucía como una empresa promisoría, aunque de osadía extrema. Afortunadamente, el esfuerzo se sostuvo en el tiempo y propuso a los estudiosos una producción científica de calidad constante que constituyó el patrimonio más claro de Revista *Synthesis*. En el presente me cabe la responsabilidad de proyectar hacia el futuro esta empresa con el soporte de la experiencia adquirida en la colaboración cercana y en el objetivo común de propender a la excelencia.

La presencia constante de la Dra. Ana María González de Tobía, en el porvenir en su carácter de Directora Honoraria de la revista, no sólo nos alienta sino que nos impone honrar el significado llano y el significado simbólico del nombre de la Revista *Synthesis: con posición/composición*, ahora como tarea colectiva de quienes la tuvimos como mentora y guía.

En el contexto del conocimiento científico moderno la dicotomía entre la medida evidentemente humana de todo saber y la investigación más circunscripta continúa siendo iluminada por los debates originarios con que los antiguos griegos se cuestionaron a sí mismos, por el modo en que ellos confrontaron con otros pueblos y, también, por la manera en que describieron los conflictos de sus comunidades y de sus *poleis*. Sin duda, hemos recibido como patrimonio algunas respuestas, pero fundamentalmente, hemos heredado sus enigmas esenciales. Cada nueva interpretación humanista interpela a la Antigua Grecia en una búsqueda intensa de respuestas acordes a los nuevos tiempos y a las nuevas sociedades. En esa tarea se halla comprometida Revista *Synthesis*.

Como primera muestra de la prosecución de la actividad científico-académica de nuestro centro, en el mes de junio de este año se llevaron a cabo las Novenas Jornadas de Literatura Griega Clásica, en las que los miembros del CEH renovamos la ocasión de compartir en forma transversal nuestras últimas investigaciones ante los colegas y alumnos, de modo de brindar un espacio académico al debate interno y a la producción científica resultante de la tarea diaria en el medio en el que nos desempeñamos.

Nos complace anticipar que entre los días 23, 24, 25 y 26 de junio del año 2015 se llevará a cabo el Séptimo Coloquio Internacional [**Una**] **nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos**, organizado por el Centro de Estudios Helénicos y auspiciado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, dando continuidad así, a la serie de reuniones internacionales que el Centro organiza desde hace quince años.

Finalmente, Revista *Synthesis* ha sido evaluada nuevamente en el concierto de las revistas científicas argentinas y no sólo ha logrado conservar la posición obtenida a lo largo de veinte años, también ha consolidado su ubicación en el Núcleo Básico de Revistas Científicas.

Graciela C. Zecchin de Fasano  
Directora

# THE STATUARY COLLECTION HELD AT THE BATHS OF ZEUXIPPUS (AP 2) AND THE SEARCH FOR CONSTANTINE'S MUSEOLOGICAL INTENTIONS<sup>1</sup>

CARLOS A. MARTINS DE JESUS

*University of Coimbra, Universidad Complutense de Madrid  
(FCT)*

## RESUMEN

Constantino pretendía enseñar al mundo su Constantinopla como la Nueva (la tercera) Troya, el más acabado retrato de la nueva *paideia* de inspiración griega y romana. Él mismo y su equipo dispusieron de no más que seis años para planear y reconstruir una ciudad entera, la antigua Bizancio; y las artes plásticas, en especial la escultura, ejercieron un rol determinante en todo ese proceso público. Volviendo una vez más la mirada hacia los restos arqueológicos y la descripción literaria de Cristodoro (*Antología Griega*, libro II) de la colección de estatuas de los Balnearios del Zeuxipo, el presente artículo desenvuelve una lectura museológica de estas estatuas, buscando encuadrarlas en el plan arquitectónico global de Constantino para su nueva capital del Imperio.

## ABSTRACT

Constantine intended to portrait his very own Constantinople as the new (third) Troy, the most complete portrait of Greek and Roman *paideia*. He and his team had no more than six years to redesign and rebuilt an entire city, the old Byzantium; plastic arts, mainly sculpture, played an important role in the entire public process. Looking once again at the archaeological remains of the statuary collection held at the baths of Zeuxippus, in relation to their literary description by Christodoros (*Greek Anthology* II), the present paper essays a museological reading of these statues as part of the global architectural plan of Constantine for his own new capital of the Imperium.

## PALABRAS CLAVE

Zeuxipo, Constantino I, Cristodoro, Antología Griega (Palatina), museología

## KEYWORDS

Zeuxippus, Constantine the First, Christodoros, Greek (Palatine) Anthology, museology

---

<sup>1</sup> This paper was first read at the Conference Constantine and the Grandeur that was Rome, held at Kellogg College of the University of Oxford, in December 11<sup>th</sup>-13<sup>th</sup>, 2013. It benefited a lot from the commentaries of the scholars present at the aforementioned Conference.

## 1. Remodelling and adorning Constantinople

“Dedicatur Constantinopolis omnium paene urbium nuditate”. It was with these words, without mentioning any other political events, that Jerome chose (*Chron.* 324) to refer to the foundation of Constantinople. Scholars have agreed on reading this *nudity* as the look of the cities that, under Constantine’s command, saw their most precious sculptural works of art being taken to the newly found capital of the Empire.<sup>2</sup> Nevertheless, one must notice that Jerome talks about *nuditate* (the substantive), not simply about *denuding* (any verbal form) the conquered cities. That is why I shall propose the possibility of a different reading: that Jerome had in mind, with such a choice of wording, an intentional ambiguity: certainly he refers to the *act of denuding* other cities to adorn Constantinople, but he also implies to the use of these cities’ own *nudity* (their pagan statues) to *dress up* the new capital, thus giving the latter an overall look of somehow sinful *nudity*, inevitably a characteristic of a whore.

Archaeology and several Christian authors, like Eusebius (*VC* 3.54), have shown – thus giving credit to the view of a truly magnificent Constantinople already portrayed since the Renaissance – that Constantinople, by the time of its official dedication in 330, was everything but a naked city. Furthermore, it was probably not naked even before Constantine’s conquest; *dressed up* enough, at least, for the new Emperor to see in it, in its already existing (and potential) *romanitas*, as Basset (2004: 22) puts it, “a springboard for the implementation of [his own] urban vision”, probably as a result of the changes already made during the previous Severan government.<sup>3</sup> Indeed, scholars are now sure of the magnificent buildings and streets of Constantine’s Constantinople, all of these spaces adorned with the most exquisite and rare statuary, in different dimensions and positions, always intriguing the passer-by with both its beauty and its meaning. Such was the city, very close to the one portrayed by Eusebius (*VC* 3.54), a space of architectural and sculptural ποικιλία (*varietas*,<sup>4</sup> one of the most identifying traces of the new Byzantine taste; a completely different and, as Basset (2004: 17) writes, “newly outfitted urban core of monumental architecture and sculpture”.

In the course of my paper, by the reanalysis of the archaeological, iconographical and literary data, I shall approach what I think is the possible museological reading of the collection of statues held at the Baths of Zeuxippus, following an interpretation already implicit in several scholars, as recently in the book of Yegül (2010: 184) who, talking about the Zeuxippus, called it “a veritable museum of classical art”,<sup>5</sup> the exact same words already used by Stanley Casson (1929: 14) when publishing the second

<sup>2</sup> Apud James 1996: 265.

<sup>3</sup> On the architectural development of the city under Septimius Severus see Mango (2003: 593-608). Besides the construction of the original building of the Baths of Zeuxippus, interventions in the Hippodrome and even the erection of some statues are also supported by archaeology.

<sup>4</sup> Apud Saradi (1997: 396-397).

<sup>5</sup> As for the meaning of “classical art” here, see *infra*.

report of the excavations performed on the site. I therefore shall put together the evidence of what must have been a very Constantinian intention – the elaboration of a project, both public and urban, of a great exhibition of statuary, itself formed by several minor collections. More than the “intention of the collectors to display objects of art” (Saradi-Mendelovici 1990: 51), already noticed and studied by scholars, I shall pursue the very steps of the creation of an art collection with political and propagandistic purposes, the means and the ends of what must have been one of Constantinople's greatest national galleries, even if it held works of art that were in no way national.<sup>6</sup>

By now, first evidence takes us a step closer to the reading we are looking for: the remodelling and the provision with true art galleries of an entire city in just six years, which could not have happened without a detailed, coherent and well-organized plan. Constantine and his collaborators set afoot a wide plan (both architectural and museological) of transformation of a city in which they saw potential enough to become a urban and public museum of Greek, Roman and Hellenistic sculpture; a project that was only possible in a city (the pre-Constantinian Byzantium) that already counted several *art galleries* in itself, spaces that required remodelling – as any room or museum nowadays still does, especially when the exhibition's importance demands it – in order to accommodate several minor exhibitions that formed the huge National Identity Museum that was Constantinople in its entirety.

If Rome was the huge urban museum that it was, due to centuries of art accumulation, the Severan Byzantium that Constantine finally conquered in 324 was no Rome. The new city's artistic *spolia* were no longer to be collected during decades, as the result of military victories; they had to be identified, selected, collected, transported and only then exhibited in their new public galleries – and time was limited. Even if different from the primordial *spolia*, at the end of the day they kept their original meaning, as they were still an immediate and meaningful manifestation of imperial power and domination.<sup>7</sup> Much work was required in only six years. Sozomen (II.3), in the fifth century, actually says that Constantine had to “impose taxes to cover the expenses of building and adorning the city”.<sup>8</sup> Nevertheless, the Museum was ready to be seen in

<sup>6</sup> I am therefore completely against James' opinion and method, when saying that “what Constantine may have ‘meant’ by putting up statues in Constantinople becomes irrelevant: the evidence we have does not describe anything as elusive as his intentions, but rather the reactions of the inhabitants of Constantinople to those statues.” James (1996: 13).

<sup>7</sup> On the display of war *spolia* in Late-Byzantine Antiquity see Pape (1975), Guberti Bassett (1991: 92 sqq.) and idem 1996. Also important – in spite of focussing in the architectural re-use of *spolia* from the point of view of their Christian appropriation, more than in the importation and held of ancient statuary itself, is the paper of Saradi (1997), when arguing for a political message implied in this practise, namely the appropriation of Roman past.

<sup>8</sup> According to Bassett (2004), economical support for any public project, as remodelling, construction and even the preparation of art galleries, was to be gathered by the Praetorian Prefecture. It must have included civic taxation and even some private initiative, since – and take only the statuary collections as

May 330, with every single stage of its curacy carefully performed. For the moment, let us make a tour of its major buildings and art collection.

## 2. The Zeuxippus, a special art gallery

Part of the Emperor's first great architectural plan consisted of remodelling or constructing from the ground up five buildings that soon became the major symbols of his power and urban plan: the Augusteion, the Basilica, the Hippodrome, the Great Palace and the Baths of Zeuxippus. They were all public buildings in the neuralgic centre of the city; all of them well connected by wide streets where circulation was easy, the postcard picture of visitation that Constantine wanted for his city. But they were also the main spaces where, by means of sculptural exhibitions and their very architectural grandeur, a new imperial image of power (of Roman imperial power) should be reflected, a wide-ranging look of *romanitas*.<sup>9</sup>

The Baths of Zeuxippus,<sup>10</sup> along with the Hippodrome and the Great Palace,<sup>11</sup> were one of the three sites where such *romanitas* soon became more evident. Nothing more Roman, everyone agrees, than a public bath-gymnasium and a space for athletic competitions (as the Hippodrome was),<sup>12</sup> even if these activities were not the only ones having place in these buildings.<sup>13</sup> Constantine had already ordered the building of such a complex in Rome, named after himself; but the new capital of the Empire, his major personal achievement, should have its own. From the eight great thermal complexes identified by the *Notitia Urbis Constantinopolitanae* in the mid-fifth century – apart from the 153 smaller bathing places (*balneae*) – the Zeuxippus was certainly the most important and the one more intimately connected with the will of Constantine

---

example – besides the cost of purchasing some antiquities, other tasks had to be fulfilled: identification, transportation and gathering of the exhibition itself, among others. On this issue, see Jones (1974), esp. 10, 26 and Liebeschuetz (1972: 110-114).

<sup>9</sup> On *romanitas* as the main concept for Constantinople's architectural development see MacDonald (1986) and Zanker (2000).

<sup>10</sup> Etymologically, "Zeuxippos" means "the one who yokes horses", and it is therefore plausible that the Baths were built in the site of a previous temple of a god with such epithet was worshiped. The most probable identification of such god is the son of Apollo and the nymph Syllis (or Hyllis, daughter of Hyllus and Iole), as in Ibycus (fr. 282a *PMG*, line 41). Nevertheless, sources prove that it also corresponds to a personal name, being thus possible that the Baths had been named, for instance, after their architect's name.

<sup>11</sup> On the Hippodrome, its statuary and Constantine's remodelling project for it see Guberti Bassett (1991) and Bassett (2004: 58-67, 212-232).

<sup>12</sup> In such typology (the bath-gymnasium type) is the Zeuxippus included by Yegül (2010: 171 sqq). The two main characteristics of this model of building are the reduction of the importance of the *palaestra* and the equal smaller *frigidarium*.

<sup>13</sup> Socrates Ecclesiasticus (*Hist. Eccles.* 2.9), for instance, mentions an official meeting between the Prefect of Constantinople and Paul the Patriarch, under the pretext of a public debate to which Paul was to be invited, as having took place in the Zeuxippus already in the mid-fourth century. Even if such a meeting never happened, the testimony alone reveals how frequent such events should be in the Baths.



existing building –in fact, when telling the rush of building activity leading up to the dedication of Constantinople, the sixth century historian Malalas only says that the emperor “completed” or “filled in” (ἀνεπλήρωσε) the building-<sup>15</sup> it seems to admit that it was largely remodeled and amplified, besides being provided with a more direct connection to the Great Palace and the Hippodrome, via the Augusteion. Far beyond the installation of the gallery of statues, the project must have included a series of new rooms and halls, some of them meant to host the collection of statues. Constantine, in the Zeuxippus as in many other sites of the so-long called Byzantium, was preparing the galleries that were to receive the most impressive works of classical sculpture.

As said before, archaeological remains of the Zeuxippus are few when it comes to reconstructing its inner architectural organization. Nevertheless, Scholars like F. Yegül seem to be correct when seeing in the remains resemblances to the Baths of Faustina in Miletus, which archaeology was able to uncover in a more efficient way than in the case of the Zeuxippus.<sup>16</sup> The Baths of Faustina are also meaningful on the subject of statuary displaying, since, besides the statues naturally displayed in this kind of building, excavations identified a square hall with a broad apse and niches in the walls that could have functioned as a lecture hall, a *museion* or a room for the display of statuary (*apud* Yegül 2010: 169).<sup>17</sup>

This is the kind of physical gallery that we must have in mind from now on. Although it is possible that there were rooms exclusively meant to host the works of art –and one may think especially of the case of sculptural portraits, usually smaller and more easy to accommodate in a closed room–, the better known examples of bath-gymnasia we have mentioned, as well as others, show very clearly that the main works of art, those precious sculptures brought from abroad, both in bronze and marble, were to be displayed all-along the building, inside and outside of it. Therefore, one may already distinguish two policies for display, both traditional and part of Constantine’s project: one more monumental and public, meant to be a part of the user’s routine –which somehow took the outer communitarian space into the inner spaces of the Baths–, alongside another one, more concentrated and possible to organise thematically, chronologically or even artistically, probably meant for more exclusive visitors; this might occupy several smaller rooms.

---

<sup>15</sup> ἀνεπλήρωσε καὶ τὸ λεγόμενον Ζεύξιππον δημόσιον λουτρόν (Malalas 321B).

<sup>16</sup> The Baths of Faustina were built around the middle of the second century in honour of the empress Faustina, the wife of Marcus Aurelius, who visited Ephesus (though not Miletus) in 164. The complex was rebuilt approximately during the 3rd century. On this complex see Yegül (2010:168-170).

<sup>17</sup> For a concise description of them, among the many bibliography available, see Marvin 1983 (freestanding statuary) and Yegül (2010: 110-118). Also the famous Baths of Caracalla, built in Rome between 212 and 216 during the government of the emperor they were named after, can be looked at as a similar building.

The reputation of the Zeuxippus is due mainly to the poetic description of some of its statues, a poem in 416 hexametres by Christodoros that was transmitted to us as book 2 of the *Greek Anthology*. Presenting in all manuscripts of the *Anthology* the epigraph "Ἐκφρασις τῶν ἀγαλμάτων τῶν εἰς τὸ δημόσιον γυμνάσιον τοῦ ἐπικαλουμένου Ζευξίππου, the poem describes eighty statues or statue-groups,<sup>18</sup> from the much larger collection that was possible to see in the Baths. Scholars have been divided on their approaches to the relations between the poem and the statues themselves, giving more or less credit to the truth of their description and to the words of Christodoros. Indeed, it is datable in the first years of the sixth century,<sup>19</sup> under the government (and probable commission) of Anastasius, mentioned in lines 403-404.<sup>20</sup> Archaeology has shown that Christodoros worked upon a real collection of sculptures,<sup>21</sup> even if we are forced to believe that it was no longer the same collection prepared by Constantine, at least 170 years before. Among other remains, excavations unveiled three base-statues, two of which had inscribed the names of Hecuba (Base B) and Aeschynes (Base C), characters whose statues are described in the *Ekphrasis*, respectively in lines 175-178 and 14-17.<sup>22</sup>

The very re-appreciation of these bases will soon provide us new arguments on the reading we are following. First, the bases must be placed somewhere in the fifth century. Therefore, they are posterior to Constantine, i.e., they were very probably not part of the original exhibition in 330, "when Roman square bases were more common" (Casson 1929: 20); on the other hand, being previous to the time of Christodoros, it is highly possible that he saw them when composing his poem.<sup>23</sup> This hints at the constant remodelling of the exhibitions inside the Zeuxippus, something that receives further confirmation in the holes found in Bases A and B, enough to prove that each base must have supported at least two different statues and allowing the possibility of the existence of temporary exhibitions.<sup>24</sup> We must accept the idea of an open gallery, even several open and multipurpose galleries, being constantly reformed. And this is different

<sup>18</sup> Only Basset 1996 considers the description of "no less than 81 pieces", although we found no explanation for it in the mentioned paper.

<sup>19</sup> Waltz (1929, repr. 2002: 54, n. 4) suggested that the poem was composed after the destruction of the Baths in the great fire of 532, as a way to remember and immortalise the majesty of its statuary. In order to sustain his theory, the author mentions several past verbal forms (e.g. ἵστατο 'it used to stand'; ἔπρεπε 'it shined'), which we do not consider a strong argument.

<sup>20</sup> It is known the important role played by Christodoros in the highest levels of the Constantinopolitan society. On the poet's life and activity for Anastasius see Croke (2008).

<sup>21</sup> For archaeological reports, see Casson (1928, 1929, 1930).

<sup>22</sup> For the reproduction of these bases see Casson *et alii* (1929) and Bassett (1996).

<sup>23</sup> Already Casson (1929: 19) noticed that Christodoros uses the word βωμός, when referring to the bases, instead of the more usual βάσις. This fact, nevertheless, may be nothing else than a poetical liberty, not related to the material reality of the gallery.

<sup>24</sup> See Casson *et alii* (1929: 16-21) for the archaeological report; Bassett (1996: 497-498). Marvin (1983: 381) suggested that the bases might have been used for the stockpiling of sculpture.

from the simple accumulation of statues, as the result of military *spolia*, for instance; the archaeological data we now have support that idea that, in the Zeuxippus, statues were moved and frequently added to the collection also as a response to museological or artistic concerns.

In spite of the (few) spatial indications provided by Christodoros and the intricate attempts of reconstructing the order of the statues by some scholars,<sup>25</sup> we are actually unable to reconstruct the look of the sculptural exhibitions in the Zeuxippus. Nevertheless, it seems that Christodoros follows a somewhat linear order, and that is why we give credit to the opinion of Bassett (1996: 500), when arguing for the *Ekphrasis* as a description of the statues exhibited in the *frigidarium*, which was, indeed, “the showpiece of any Imperial establishment”. There, statues could stand at ground level –and that was Stupperich’s biggest mistake, to assume that every sculpture was displayed this way–, but also in open spaces (like halls and corridors) or niches and *aediculae*, in the best architectural tradition of similar buildings found everywhere throughout the Roman Empire. The room on which Christodoros focused, and with it the entire complex, would have such a *poikiliakos* aspect, as *poikiliakos* was the poem that describes it with such creative versification.<sup>26</sup> Once again, the three bases, contemporary as they are, can afford some confirmation. Base C (the “Aeschynes’ base”) is smaller (height 1,35m; shaft 58cm) than Bases A and B (height 1,40m; diameter 1,08m; shaft 83cm), but its inscription presents the same lettering than Base B, which suggests that they were part of a same gallery purpose. With all this evidence, Bassett (1996: 498) seems to be correct when arguing that “a concerted effort was made to provide a homogenous display” and that “presumably all of the bases in the collection were round”. If so, even if the inner structures of the building were also used to exhibit (its niches, its corners, its halls), one may accept the idea that the very conception of these bases was part of a museological plan.

Yet another question requires an answer as we *revisit* the Zeuxippus sculpture gallery: the medium in which these works were sculpted. Christodoros, in the fifth century, persistently mentions bronze (with *χαλκόν* and derivative forms), and archaeologists actually detected remains of such material in the uncovered bases of the statues (Casson 1929: 19); in the sixth century, Malalas (321B) says that Constantine adorned the Zeuxippus “with variegated marbles and statues of bronze” (*κοσμήσας κίονα καὶ μαρμάρους ποικίλοις καὶ χαλκουργήμασιν*), and colourful marble seem to be mentioned not as medium of the sculptures but as covering the walls and floor of the building. On the other hand, in the twelfth century, Cedrenus provides another description of the complex, mentioning, “many painted marvels and well-made splendours of marble, stone and mosaic, as well as bronze images that were the work of ancient men” (*ποικίλη τις ἦν*

<sup>25</sup> E.g. Stupperich (1982); contra Bassett (1996: 500-501).

<sup>26</sup> On *ποικιλία* as one of the main characteristics of the *Ekphrasis* see Bär (2012).

θεωρία και λαμπρότης τεχνῶν, τῶν τε μαρμάρων καὶ λίθων καὶ ψηφίδων καὶ εἰκόνων διὰ χαλκοῦ πεποιημένων τῶν ἀπ' αἰῶνος ἀνδρῶν ἔργα), but also this author is unclear on the media of the statues. Nevertheless, nothing undeniably supports Christodoros' exclusive references to bronze as the medium of the collection. Once again, we face the limits of the reading of the *Ekphrasis*. Is Christodoros working upon a single gallery, probably the one at the *frigidarium*? Or is he arbitrarily focusing on some statues he sees when walking through the Baths? Once more, archaeology provides a possible answer.

The main artefact recovered in the site of the Baths that can directly be connected with the museological plan of Constantine is a fragment of the face of a colossal female statue or bust,<sup>27</sup> which is nowadays lost but we are told is was found “among the debris at the very bottom level” (Casson *et alii* 1929: 41). Because of that, the report of the second excavation already stated that the marble fragment “derived from a statue which once stood in the baths, quite probably one of the early Greek statues looted from Athens by one of the first Emperors of the fourth or fifth century A.D.” Even if a direct relation to Constantine is unsafe, we obtain confirmation for another characteristic of the exhibitions in the Zeuxippus: there were, in the same space, statues of marble and bronze, from the very beginnings of the building as a public bath and an art museum.<sup>28</sup>

### 3. Masterpieces at the Zeuxippus (the possible guided tour)

The fragment of a colossal head we are looking at is also the best proof available to confirm the practice of importing sculpture to Constantinople from the very first years of its foundation. As mentioned before, Constantine's use of sculptural *spolia* is to be understood differently, since it was part of a detailed plan to provide the city with some of the greatest masterpieces of both Greek and Roman culture. From now on we shall look at some examples of sculptures we know, mostly from Christodoros' account, to have been displayed at the Zeuxippus. Samples of true antique sculpture,<sup>29</sup> that at least is how the inhabitants would have looked at them - brought from several parts of the Empire. One must also keep in mind the common use, at the time, of copies, some of them ordered for a specific building, a practice that, besides not being a sign of bad taste,<sup>30</sup> must have had its own market.

Archaeological interventions at the site of the Zeuxippus, apart from the

<sup>27</sup> See the picture at Casson *et alii* (1929: 40).

<sup>28</sup> Other materials, like gold, silver or ivory are also to be taken as possibilities. Even if the archaeological remains do not support its existence, comparison with other baths in the Empire or even with other buildings in Constantinople is strong enough to be an argument. The better and closer example is perhaps the chryselephantine statue of Zeus by Pheidias, which we know to have been displayed in Constantinople. See *infra* and n. 28.

<sup>29</sup> As Mango (1963: 55), “by ‘antique statue’ I mean any statue, whether Greek or Roman, manufactured before the fourth century AD.”

<sup>30</sup> See Bassett (1996: 499-500).

aforementioned fragment of a colossal head, have not been able to uncover any complete or even partial statue that might have been displayed in the Baths. Nevertheless, the better-known history of other famous sculptures and their presence in the galleries of Constantinople allow us to imagine that no less important works of art must have stood in the rooms of the Zeuxippus, at first as the result of Constantine's museological plan. One single example would be enough: the eleventh century historian Kedrenos (322C) records a tradition according to which the fifth-century chryselephantine statue of Zeus, the work of Pheidias first exhibited in the Temple of Zeus in Olympia, was carried off to Constantinople,<sup>31</sup> most probably in the years of the preparation of the city for the official dedication, where it was displayed at the Palace of Lausus, another building renowned for the vast and rich collection of statues housed within its walls.<sup>32</sup>

As for the Zeuxippus collection, the most recent and complete essay on listing the sculptures displayed is the one by Bassett 2004 (esp. pp. 160-185). When working on the Zeuxippus, Bassett does it probably in the only way possible, i.e. from the list of statues and sculptural groups given in the *Ekphrasis*. But the poem, in spite of the aforementioned persistent indication of bronze and other indirect information, says nothing on the statues' provenance, antiquity or authorship. In face of such a lack of information, both literary and archaeological, the only way to forward is the way of moderate imagination and comparison with known sculptural models of each character, when such a work is possible. And some interesting identifications have been made or suggested. I give here two examples, and dare to make a suggestion. Richter 1965, for instance, thought that the statue of Sappho described between lines 69-71 of the *Ekphrasis* could be an original brought from Lesbos, not necessarily from the classical period, since Christodoros mentions the poetess as a seated female figure, an image frequent in coins found at Mytilene, from the second century AD. In another example, all the three descriptions of statues of Aphrodite (lines 78-81, 99-101, 288-290) fit the model of a series of half-draped fourth century BC representations of the goddess, as the so-called Aphrodite (or Venus) d'Arles,<sup>33</sup> a first-century BC marble sculpture now at the Louvre that is thought to be a copy of the Aphrodite of Thespieae of Praxiteles, a work from his early career in the 360s BC that could also resemble the model of the so-called *Cnidia Baldevere*, nowadays in the Vatican Museum (N° inv. 4260).<sup>34</sup> Scholars have for long noticed this resemblance,<sup>35</sup> but I suggest what seems to me a strong

<sup>31</sup> See Guberti Bassett (2000: 9), Bassett (2004: 238-239).

<sup>32</sup> On the topography and importance of the Palace of Lausus, see Bardill (1997).

<sup>33</sup> Also the well-known examples of the Venus de Milo or the Arles Aphrodite were pointed out as possible models. See Guberti Bassett (1996: 494).

<sup>34</sup> Furtwängler (1893) advanced the attribution to Praxiteles. The Praxitelean style may be detected in the head's resemblance to that of the Cnidian Aphrodite, a mature work of Praxiteles known through copies as the aforementioned *Cnidia Beldevere*, assumed to belong to the same type of sculpture by Corso 2007: 20.

<sup>35</sup> E.g. Guberti Bassett (1996), Bassett (2004: 165).

possibility, that the statue standing at the Zeuxippus may have been the original fourth century BC sculpture by Praxiteles. Besides Pausanias' (second century AD) mention of having viewed the statue at Thespieae in Boeotia, as part of a group made up of Cupid, Phryne and Aphrodite, nothing else is known about its destination. Therefore, if we only remember that in the latter years of the fourth century Theodosius II brought the Aphrodite of Cnidos of the same Praxiteles to his court in Lausus,<sup>36</sup> it is not hard at all to suspect that Constantine himself or any other emperor after him might have brought to the city this other Praxitelean work.

#### 4. A thematic gallery on national identity?

Such was the Zeuxippus in terms of statuary. As for Christodoros' poem –which in selecting its characters seems to obey above all artistic, poetic and commissioning interests– it mentions and describes figures from the following main categories.<sup>37</sup> mythical characters that participated in the Trojan War (25), mythical characters not part of the Trojan conflict (6), mythical prophets or seers (8), male and female divinities (11), poets and other writers (16), philosophers (7), political men and other public characters (7) and athletes (3). If the collection prepared by Constantine might not have had the very same statues, as said before, Christodoros' account is still useful for providing a sample of a collection with an intention akin to those of Constantine. Indeed, it makes sense that some of the ideological purposes were the same.

The large amount of statues portraying mythical heroes from the Trojan war, 25 (29 in other authors' account),<sup>38</sup> led Stupperich 1982 to develop his very polemic theory that the *Ekphrasis* was mostly a bronze *Ilioupersis* –indeed, the most part of the characters are described as being in a miserable situation, close to or as result of the fall of the city; and that the Emperor himself had wanted to present Constantinople as the new Troy, the third, after Rome.<sup>39</sup> Furthermore, Stupperich's paper actually reads the Trojan iconography at the Zeuxippus as Constantine's intention, arguing, among other things, from three literary testimonies that mention Constantine's first thought of founding his new capital in Troy (or at a nearby location in Troad).<sup>40</sup>

In general, even if it remains impossible to determine how far the mythical (Trojan

<sup>36</sup> On the Aphrodite of Cnidos in Constantinople see Mango (1963: 58); Guberti Bassett (2000: 8-9, 13-14); Bassett (2004: 232-233).

<sup>37</sup> Apud Bär (2012: 452-453).

<sup>38</sup> E.g. Stupperich (1982); Guberti Bassett (1996); Bassett (2004:53).

<sup>39</sup> Both Kaldellis (2007: 375-377) and Bär (2012) read this Trojan presence among the statues as a Christodoros' purpose, who wanted to present himself like the new Homer (whose statue is largely described between lines 311-350, and called "father" in line 320), the third, new Empire's official poet.

<sup>40</sup> Sozomen 2.3.1-3 (fifth century); Sosimus 2.30.1 (sixth century); Zonaras 13.3.1-3 (tenth century). Stupperich's theory was widely criticized by Bassett 1996, who later review her position and came to realise "the wisdom of his initial proposal that the Trojan theme is one related to civic identity": Bassett (2004: 259).

and non-Trojan) statues described by Christodoros in the late-fifth or early-sixth century were part of Constantine's inaugural collection, I think it might be assumed that this original collection was composed mostly with mythical characters, models of virtue, happiness and even learning from pain, all of them derived from the very best characters of ancient Greek-roman culture. On the other hand, it is also easy to understand that the portraits and freestanding statues of political and more contemporary figures were later added to the collection, as the result of successive individual or group dedications. Yet, when thinking about its origins, the exhibition had to reflect, as well said by Bassett (1996: 505-56), the "desire to detach Constantinopolitan identity from the confining agenda of local history and link it with the universal cultural traditions of Greece and Rome". Myth, music, poetry, rhetoric, politics and even sports, those were the bases that Constantine wanted as the new Christian Empire's *paideia*.<sup>41</sup> Constantine needed to provide his people with a plastic sample of this *paideia* within the walls of the Zeuxippus and other Constantinoplan public places. And so these places became museums of art, but also museums of (yet unspoken) very meaningful words (*apud* Bär 2012), where pagan gods and seers were meant to transmit a message, not to be the object of any kind of cult. In 382, merely 50 years after the official inauguration of Constantinople, an imperial decree (*CTh* XVI.10.8) from Teododius I, referring to a certain temple at Osrhoene in Mesopotamia, commands the local authorities to keep it open so that the inhabitants may enjoy its precious gallery of statues. The text of the decree is clear on saying that the statues were brought to the temple more "artis pretio quam divinitate", a phrase unequivocal in relation to the purely artistic importance ascribed to these collections of statuary.<sup>42</sup>

The urban project prepared for the new capital, in spite of the Christian tradition surrounding the foundation that gained voice after it took place,<sup>43</sup> insisting on seeing it as the *naked luxuriant whore* possibly implied by Jerome; it was not permeable to (or at least not defined by) the ideological demands of the new official religion of the Empire. Far from being intimidated by the popular beliefs of the pagan statues as containing evil demons,<sup>44</sup> one may actually think that even that must have created an aura of

<sup>41</sup> On the traditional but correct interpretation of the gallery of Zeuxippus as a means of Hellenistic *paideia* see, among many others, Guberti Bassett (1996); Bassett (2004).

<sup>42</sup> See Saradi-Mendelovici (1990: esp. p. 51).

<sup>43</sup> See Euseb. *VC* 2.48, who claims, shortly after the foundation, that the city had been dedicated "to the god of all martyrs" and possessed many temples and shrines to the god of the Christians. On the other hand, some Christian authors focussed on the pagan make-up of the city and complained about it, as Malalas (311) and the *Chron. Pasch.* (277), when portraying a dedication to the Greek-roman divinity Tyche/ Anthousa. Again Eusebius (*VC* 2.54), after describing some of the statues held in the city by Constantine (he mentions a Pythian and a Sminthian Apollo and the Muses, among others), sustains that "the emperor held up these very playthings to be the ridicule and the sport of all beholders". On the Christian interpretation of the foundation of Constantinople see especially Frowlow (1944).

<sup>44</sup> On the Byzantine Christian attitudes –both the popular and the intellectual one– see Mango (1963: esp.

mysticism favourable to the existence and keeping of the statues themselves. In other words, as recently concluded by Elsner (2010: 265-266), “the very re-appropriation and redeployment into private collections of these objects, many with pagan themes, helped to neutralize their religious value to a sort of antiquarian chic which was hardly in opposition to the new Christianising tendency.” On the other hand, as postulated by James (1996: 13), pagan statues were the medium of a paradox that is no more than apparent: they are intentionally used by Constantine (and by the emperors after him) as a means to unify an officially Christian empire. And such a fact proves how far the inhabitants accepted these works of art as part of their daily-life, their collective and more immediate culture.

A last plausible interrogation, in relation to Constantine's artistic agenda, may come from a literary and performative enquiry on the *Ekphrasis*. The poem, with regard to its context of production, commission and much-probable performance – and if it was not for its literary value – could fit in the same group of texts such as the so-called *Παραστάσεις σύντομοι χρονικάί...* («Brief Historical Expositions»), a confusing little book from the eighth or ninth century that consists of a series of comments on Constantinople topography and monuments, mainly its statues and their mystic relation to the inhabitants.<sup>45</sup> More than revealing the Byzantines' distrust of classical statues, this book (and others like it) is to be interpreted, if not as “a kind of tourist's guidebook to the curiosities of Constantinople” (Mango 1963: 60), at least as having been compiled also from such guidebooks, among the several and very distinct sources most certainly implied in its composition.<sup>46</sup> As James (1996: 15) writes, “statues were perceived on both the intellectual and popular level as animated, dangerous and talismanic”, which suggests an official intention to promote no more than the artistic valour of the sculptures.

When reading the full text of the *Ekphrasis*, we sometimes receive the impression of being in front of a text to be performed; several marks of colloquialism, space indications (scenic indications indeed) and other aspects of Christodoros' verses make it easy to imagine an actor (or the poet himself) at least reading his text aloud to an audience, around and in dialogue with the statues themselves. We can think, for instance, of a guided tour of some of the masterpieces of the Zeuxippus,<sup>47</sup> or even a poetical and dramatic performance prepared for one of the several dedications of statues we know to

---

55-60), Saradi-Mendolovici (1990) and James (1996).

<sup>45</sup> On this issue see especially James (1996). As stated by the author (p. 12), this work “seems to represent an early stage in the type of Works collected in the *Patria* of Constantinople”. For the text of the *Parastaseis* see Cameron-Herrin (1984).

<sup>46</sup> See Cameron-Herrin (1984: 29-31). We actually think that the very same arguments here used by the editors can be used to prove the opposite, I mean, at least the influence of guidebooks in the composing of the *Parastaseis*, as the work can be read in the confuse Par. Gr. 1336.

<sup>47</sup> This possibility is developed by Kaldellis (2007: 368-371).

have taken place in the Baths.<sup>48</sup> More than a simple speculation, this chance becomes a real possibility if we think of parallel poems that we know to have been performed for an audience.<sup>49</sup> Such is the case of the *Ekphrasis* of Hagia Sophia that Paul Silentiarius wrote in the late-sixth century, after the rebuilding of the temple, to be performed in the day of its dedication, in 563.<sup>50</sup> The only manuscript that transmits the text clearly shows marginal annotations and other scenic indications destined for the actors. That Christodoros' poem could have been written for a similar ceremony and performative end is a very plausible possibility. Maybe we only lack the manuscript to prove it.

The arguments provided so far seem to unveil a little more of Constantine's artistic convictions and careful plans for his own city of Constantinople. Archaeology, literary sources and the comparison with contemporary or neighbouring examples show how the case of the Zeuxippus, as for its functioning as an art-gallery, is indeed special. It was not the result of years of sculptural integration in a public building, rather the best-known (and documented) case of the construction of a national gallery of antique sculpture, with very clear political and artistic purposes. But the Zeuxippus, with its statuary, was also a space of memories. It was the space where art was meant to forge the inexistent memories of an entire people, the Byzantine people. A people to whom past-references were not part of its own history; a people who needed, more than any other and in a very crucial moment, to fulfil its lack of *paideia*. And plastic art was an important part of the imperial plan to do so.

## BIBLIOGRAPHY

- BÄR, S. (2012) "Museum of words: Christodorus, the art of *ekphrasis* and the epyllic genre", in Baubach, M., Bär, S. (edd.), *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and its Reception*, Leiden, Boston: 447-471.
- BARDILL, J. (1997) "The Palace of Lausus and nearby monuments in Constantinople: a topographical study", *AJA* 101.1: 69-75.
- BASSETT, S. (2004) *The urban image of late antique Constantinople*, Cambridge.
- CAMERON, A., HERRIN, J. (1984) *Constantinople in the early eighth century: the Parastaseis syntomoi chronikai*, Leiden.

---

<sup>48</sup> The *Chron. Pasch* 495 mentions, in 467, a dedication of unspecified statues, but there were probably many more dedications at other occasions (ἐφίλει γὰρ αὐτὸς ὁ Λέων αὐτὸν τὸν ψυχριστὸν καὶ πᾶσα ἡ σύγκλητος καὶ ἡ πόλις, ὡς ἄριστον ἱατρὸν καὶ φιλόσοφον, ᾧτινι οἱ συγκλητικοὶ καὶ εἰκόνας αὐτοῦ ἔστησαν ἐν τῷ Ζευξίππῳ). Bassett (2004: 52) suggests the possibility that the *Ekphrasis* was written on this occasion. Nevertheless, the relatively safe *data* we have on Christodoros' life and career do not seem to fit such an early date for the poem.

<sup>49</sup> See Bär (2012: 459-460).

<sup>50</sup> On this example, see Cameron (2004: 327, 354; esp. 347).

- CAMERON, A. (2004), "Poetry and literary culture in Late Antiquity", in SWAIN, S., Edwards, M. (eds.) *Approaching Late Antiquity: the transformation from early to late empire*, Oxford.
- CASSON, S. (1928) *Preliminary report upon the excavations carried out in and near the Hippodrome in 1927*, London.
- CASSON, S. (1929) *Second Report upon the excavations carried out in and near the Hippodrome of Constantinople in 1928*, London.
- CASSON, S. (1930) "Les fouilles de L'Hippodrome de Constantinople", *GBA* 30: 213-242.
- CORSO, A. (2007) *The art of Praxiteles II: the mature years*, Roma.
- CROKE, B. (2008) "Poetry and propaganda: Anastasius I as Pompey", *GRBS* 48: 447-466.
- ELSNER, J. (2010) "Perspectives in art", in James 2010: 265-266.
- FROWLOW, A. (1944) "La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine", *RHR* 64: 61-127.
- FURTWÄNGLER, A. (1893) *Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen*, Leipzig.
- GUBERTI BASSETT, S. (1991) "The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople", *DOP* 45: 87-96.
- GUBERTI BASSETT, S. (1996) "*Historiae custos*: sculpture and tradition in the Baths of Zeuxippos", *AJA* 100: 491-506.
- GUBERTI BASSETT, S. (2000) "*Excellent offerings*: the Lausus collection in Constantinople", *ArtB* 82: 6-25.
- JAMES, L. (1996) "Pray not to fall into temptation and be your own guard: pagan statues in Christian Constantinople", *Gesta* 35.1: 12-20.
- JAMES, L. (ed.) (2010) *A Companion to Byzantium*, Chichester, UK.
- JONES, A. H. M. (1974) *The Roman Economy*, Ttowa, NJ.
- KALDELLIS, A. (2007) "Christodoros on the Statues of the Zeuxippos Baths: a new reading of the *Ekphrasis*", *GRBS* 47: 361-383.
- LIEBESCHUETZ, J. H. W. G. (1972) *Antioch. City and imperial administration in the later Roman Empire*, Oxford.
- MACDONALD, W. L. (1986) *The architecture of the Roman Empire, II: an urban appraisal*, New Haven, London.
- MANGO, C. (1963) "Antique statuary and the Byzantine beholder", *DOP* 17: 53+55-75.
- MANGO, C. (2003) "Septime Sévère et Byzance", *Comptes rendus des séances de*

- l'Académie de Inscriptions et Belles-Lettres* 147.2: 593-608.
- MARVIN, M. (1983) "Freestanding sculpture from the Baths of Caracalla", *AJA* 87: 347-384.
- PAPE, M. (1975) *Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom*. Diss. Hamburg.
- RICHTER, G. M. A. (1965) *The Portraits of the Greeks*, London.
- SARADI, H. (1997) "The use of ancient *spolia* in Byzantine monuments: the archaeological and literary evidence", *IJCT* 3.4: 395-423.
- SARADI-MENDELOVICI, H. (1990) "Christian attitudes toward pagan monuments in Late-Antiquity and their legacy in later Byzantine centuries", *DOP* 44: 47-61.
- STUPPERICH, R. (1965) "Das Statuenprogramm in den Zeuxippos-Thermen", *IstMit.* 32: 210-235.
- SWAIN, S., Edwards, M. (eds.) (2004) *Approaching Late Antiquity: the transformation from early to late empire*, Oxford.
- WALTZ, P. (1929, repr, 2002) *Anthologie Grècque. Tome I. Anthologie Palatine livres I-IV*, Paris.
- YEGÜL, F. (2010) *Bathing in the Roman world*, Cambridge.
- ZANKER, P. (2000) "The city as symbol: Rome and the creation of an urban image", *Fentress*: 25-41.

## WHICH COMPARATIVE HISTORIES FOR ANCIENT HISTORIANS?

KONSTANTINOS VLASSOPOULOS

*University of Nottingham*

### RESUMEN

La finalidad de este trabajo es examinar cuál es el rol que le compete a la historia comparada en el futuro de la historia antigua. Mi propósito es no sólo mostrar su importancia, sino también explorar las diferentes formas de realizar una historia comparada y las ventajas y desventajas que estas formas implican. Los historiadores antiguos la utilizaron tanto para completar la carencia de evidencia antigua, como para estudiar las similitudes entre áreas y períodos separados en el tiempo y en el espacio, para “desfamiliarizar lo familiar”, o para analizar cómo habían tratado problemas similares los otros historiadores. Este artículo analiza los problemas metodológicos que los diferentes enfoques de la historia comparada implican y provee una revisión de cómo ellos influyeron en distintas áreas de la historia antigua. Aunque cada enfoque ofrece una contribución propia y valiosa, existen razones relevantes para preferir uno de ellos por sobre otros.

### ABSTRACT

The purpose of this essay is to examine what role comparative history can play in the future of ancient history. My aim is to show why comparative history is important, as well as to explore the different forms of doing comparative history and the advantages and disadvantages that these different forms entail. Ancient historians use comparative history in order to fill in the gaps of the ancient evidence, to explore similarities between areas and periods separated in time and space, to ‘defamiliarise the familiar’, or to explore how other historians have dealt with similar problems. This article explores the methodological problems that different approaches to comparative history entail and provides a survey of how these approaches have affected diverse fields of ancient history. While each approach can make its own valuable contribution, there are good reasons for preferring certain approaches to others.

### PALABRAS CLAVE

Historia Comparada, Historiografía, Historia del Mediterráneo, Metodología Histórica

### KEYWORDS

Comparative History, Historiography, Mediterranean History, Historical Methodology

The purpose of this essay is to examine what role comparative history can play in the future of ancient history. My aim is not merely to show why comparative history is important; I am equally intent on pointing out the different forms of doing comparative history and the advantages and disadvantages that these different forms entail. If much of my discussion might sound like criticism and complaint of the practice of my fellow ancient historians, there is I hope a good reason for this. On the one hand the practice of comparative history by ancient historians is exhibiting a growing trend of popularity; this is a positive aspect, and makes it important to raise a number of issues and problems with current approaches in order to strengthen the advantages and limit the weaknesses, at least as I see them. On the other hand, comparative history has remained within a rather circumscribed range of issues and aims; my essay tries to point out comparative approaches and comparative issues where future work would be highly desirable (or, in fact, imperative).

Let me start by examining three senses in which our work as ancient historians is inherently comparative. The great Italian philosopher Benedetto Croce famously remarked that all of history is contemporary history.<sup>1</sup> What he meant by that was that the way historians approach the past is always shaped by contemporary concerns and interests; that the questions we ask, the ways we understand our evidence, and the ways we formulate our answers are filtered by what we find important in our own world and how we understand it. The definition of our field as ancient history implies a constant and inescapable comparison with modernity.<sup>2</sup> Beyond this first comparative level, which applies to all forms of history, Greek historians constantly also engage with another form of comparative history which is specific to their field. While Roman or Egyptian histories are the histories of the Roman or Egyptian states, and the societies, economies and cultures created by these states, Greek history is a very peculiar subject. It is a history without a centre and it is a history of communities scattered across space and exhibiting great social, economic, political and cultural diversities. Comparison between different Greek communities has always been an essential aspect of the work of Greek historians: the comparison between Athens and Sparta has traditionally been the most influential.<sup>3</sup> Finally, given the complex ways in which Greek and Roman history and culture were intertwined, the comparison between Greece and Rome has long been an essential aspect of ancient history; Plutarch's *Parallel Lives of Greeks and Romans* shows how old and complex the pedigree of this comparative aspect has been.

Nevertheless, I want for the time being to put aside these comparative aspects which are inherent to ancient history; I shall return to them at the last part of this essay for reasons which I hope will become clear and will appear justified. I want rather to

---

<sup>1</sup> Croce (1921: 11-26).

<sup>2</sup> See Vlassopoulos (2010a).

<sup>3</sup> Powell (2001).

focus on the more traditional understanding of what constitutes comparative history for ancient historians: that is, the comparison of Greek or Roman history with other historical periods or other cultures and societies of world history. I want to focus on a range of questions relating to the value and nature of comparative history understood in this way: in what ways can comparative history be useful to ancient historians? Which kinds of comparisons are legitimate and fruitful and which are misleading? What kind of questions should we ask and what kind of questions should we avoid?

Let us then turn to examine what sorts of approaches constitute comparative history and what value those approaches might have for ancient historians. A lot of what passes as comparative history is only so in a rather qualified sense. I refer to conferences and volumes which are devoted to a phenomenon or process in a long-term perspective, or as it appears in different areas and cultures. Much fascinating work has been done from this point of view: recent publications include excellent volumes which examine various phenomena and processes from a cross-cultural and diachronic point of view: the participation of slaves in warfare,<sup>4</sup> the means of identification created by state agencies,<sup>5</sup> the cultural history of travel,<sup>6</sup> or Mediterranean mega-cities.<sup>7</sup> The problem is rather that this fascinating work is not really comparative: these volumes normally consist of essays from scholars examining the phenomenon or process in their own field or period and according to the dictates and special concerns of their own discipline. Comparison only exists in the eye of the reader as he goes through the various essays; sometimes the gap is filled by ambitious introductions, which bring into light the common themes and differences emerging out of the specialised case studies, but more often than not introductions are merely content to summarise the individual essays.

A personal example might be useful here. My own comparative experience has been formed by participating in the activities of the Nottingham Institute for the Study Of Slavery (ISOS), founded by the late Thomas Wiedemann, which is the only institute devoted to the study of slavery as a global and diachronic phenomenon. Over the last decade ISOS has organised biennial conferences that bring together historians specialising in different periods or areas and ask them to consider a single phenomenon or process in their different areas of specialism: e.g. the representation of slave bodies,<sup>8</sup> manumission,<sup>9</sup> and slaves and religions.<sup>10</sup> Although actual discussion during ISOS conferences fruitfully crosses disciplines and specialisms, this is rarely reflected in the published volumes, where authors normally follow the dictates of their own discipline

<sup>4</sup> Brown and Morgan (2006).

<sup>5</sup> Moatti and Kaiser (2007).

<sup>6</sup> Elsner and Rubiés (1999).

<sup>7</sup> Nicolet (2000).

<sup>8</sup> Wiedemann and Gardner (2002).

<sup>9</sup> Kleijwegt (2006a).

<sup>10</sup> Geary and Hodkinson (2012).

and field; introductions rarely do more than summarise the essays, although there are important exceptions.<sup>11</sup> We have been looking for ways to break this spell and make comparison more focused, and the solution we have adopted for our latest conference on *Sex and Slavery* is to have scholars specialising on modern slaveries responding to papers on ancient slavery and vice versa. It is a solution that could prove very stimulating over a range of similar conferences and projects.

Let us now move to ‘proper’ comparative history, that is works that compare an aspect or process in antiquity with the equivalent phenomenon or process in another period or culture. In a significant number of cases the motivation behind such comparisons lies in a peculiar problem that ancient historians face. Ancient documentary evidence is fairly limited or completely absent for most areas and most periods of ancient history. It is very rare for ancient historians to have at their disposal series of data, and most of the times they can solely depend on anecdotal evidence which often comes only from literary sources. Interpreting anecdotal evidence necessitates constructing models, hypotheses and series of connected assumptions that can allow us to make sense of the disparate data. This is obviously more important in certain areas of ancient history than in others, but there are certain fields of ancient history where comparative evidence is an essential aspect of historical work: ancient demography is perhaps the quintessential example in this respect.<sup>12</sup> Most of the times this necessity generates useful work, but my question here is whether comparative history can help when ancient historians disagree over the interpretation of fragmentary and anecdotal evidence.

I want to use as an example here a long-standing debate between William Harris and Walter Scheidel on the mechanics of reproduction of the slave population of the Roman Empire. Scheidel has argued that the replenishment of 75-80% of Roman slaves was the result of slave reproduction, and used the example of the antebellum American South in order to show that it was possible for a slave population to reproduce naturally.<sup>13</sup> Harris has argued that slave trade and the enslavement of foundlings were more significant means of replenishing the slave population, and has used comparative evidence from early modern Italy in order to show the ubiquity of foundlings in many societies.<sup>14</sup> Both historians have used comparative history in order to support their interpretation of very problematic ancient evidence: can comparative history accordingly allow us to decide the case?<sup>15</sup> I would personally rather side with Scheidel on this debate, and I would argue that slave reproduction in the ancient world played a much more significant role than we tend to think, with all the social and cultural consequences of a

---

<sup>11</sup> See e.g. the difference between the limited aims of Geary and Vlassopoulos (2009) and the ambitious comparative examination of Kleijwegt (2006b).

<sup>12</sup> Scheidel (2001).

<sup>13</sup> Scheidel (1997).

<sup>14</sup> Harris (1999).

<sup>15</sup> McKeown (2007: 124-40).

significant population of Creole slaves. But the reason I believe this is not comparative history, but my own analysis of the onomastic evidence for Athenian slavery, which points, among other things, to reproduction and the existence of slave families as very important factors.<sup>16</sup> Comparative history can allow us to test the ‘limits of the possible’, the historical possibility and plausibility of our hypotheses and models; but I would argue that in most cases it would be a mistake to use comparative history as a means of settling debates which can be only be decided on the basis of ancient evidence.

More ambitious than filling in the gaps or making sense of ambiguous evidence is a different mode of doing comparative history. This involves the focused comparison of an ancient phenomenon or process with the equivalent phenomenon or process in one or more other periods or cultures. This mode can serve a number of related purposes according to its proponents. One such purpose is to allow us to understand a phenomenon better by distinguishing the culturally- or context-specific aspects, which will naturally differ between our comparative examples, and the common features which can then be taken as the essential nucleus of the phenomenon, or the real explanation of the process. A second purpose takes the opposite form: by examining how the same phenomenon or process is articulated in different forms among different societies or periods, it helps to ‘defamiliarise the familiar’ and thus to throw new light on aspects that were taken for granted, or to question unexamined assumptions. A particularly interesting example is the project spearheaded by Walter Scheidel on the comparative history of the Roman and Chinese Empires.<sup>17</sup> Around the beginning of the first millennium CE in two separate areas of the globe a mosaic of different states, economies and cultures became gradually unified politically, economically, culturally and ideologically through their incorporation within imperial structures that far exceeded in size, power and wealth anything that had taken place in earlier human history. Comparing the various aspects of the structure and history of the Chinese and Roman empires can allow us to explore common aspects in the processes of imperial unification; comparison can also allow us to follow the divergent futures of these empires, and explain why a series of dynasties maintained imperial unification through the centuries in the case of China, while this proved impossible in the case of the Mediterranean and Europe; finally, comparison can also throw new light on aspects of the Roman or Chinese imperial formations that we tend to take for granted.

These are very ambitious propositions, and it is essential to examine a number of caveats and problems that relate to such approaches to comparative history. As we all learned in school, you can only compare apples with apples and oranges with oranges, but not apples with oranges. So it becomes important to make sure that one compares what is comparable: but how does one know what is comparable and what is not before

<sup>16</sup> See Vlassopoulos (2010b).

<sup>17</sup> Scheidel (2009).

one undertakes the comparative exercise? This is why it is important to broaden as much as possible the pool of comparanda out of which ancient historians construct their comparisons. Given the Eurocentric foundations of our discipline, it is not surprising that for a very long time ancient historians have limited their comparative examples to the history of Europe: it is not accidental that the comparative discussion of ancient economic history has until recently almost exclusively focused on a comparison between antiquity and medieval, early modern and modern Europe.<sup>18</sup> It is therefore particularly welcome that in recent years ancient historians are willing to expand decisively the pool of comparanda beyond European history.<sup>19</sup> I have already mentioned Scheidel's project on China, and there are various other important projects on China I shall have the chance to mention later; equally important is the fact that medieval and modern India has finally entered the comparative imagination of ancient historians.<sup>20</sup>

But enlarging the pool of comparanda can have significant unintended consequences. The history of what is traditionally called 'Greek colonisation' has been long dominated by implicit and explicit assumptions on the basis of the colonial history of modern European empires in the last two centuries. A recent volume<sup>21</sup> has attempted to show the problems created by taking comparative examples and assumptions from this limited historical pool and has attempted to broaden the pool by making comparisons between Greek 'colonisation' and earlier forms of European colonisation before the nineteenth century.<sup>22</sup> But once we broaden the pool of comparanda, it becomes questionable whether the Greek phenomena that were classified as colonisation on the basis of modern European comparisons can still be classified as such; as Nicholas Purcell has suggested in his contribution to the same volume, colonisation is simply a misleading historical framework, and we need a very different comparative approach to understand these phenomena.<sup>23</sup>

This leads to a wider problem with comparative history conceived as a study of the comparable. It is rather interesting to note the deep asymmetry between the recent popularity of comparative history among Roman historians, and the lack of any similar trend among Greek historians. One might wish to argue that this reflects the greater conservatism of Greek historians, or the wider ambitions or talents of Roman historians, but, being a Greek historian, I am unsurprisingly reluctant to accept this explanation; I think that an easier explanation is the dominance of the obvious in the way ancient historians think about comparative history. In the case of Roman history there are readily obvious phenomena that lend themselves to comparative analysis: the history of empires is the obvious example, and all the phenomena associated with empires, like dynastic

<sup>18</sup> See Vlassopoulos (2007: 123-41).

<sup>19</sup> See Detienne (2000), (2005).

<sup>20</sup> Bang (2008).

<sup>21</sup> Hurst and Owen (2005).

<sup>22</sup> E.g. Snodgrass (2005).

<sup>23</sup> Purcell (2005).

courts,<sup>24</sup> royal rituals<sup>25</sup> and imperial ideologies.<sup>26</sup> Even more, the study of empires has a long historical pedigree on which comparative studies can immediately tap.<sup>27</sup> In the case of Greek history there are few obvious comparisons to make, and even where there might be some mileage, as with city-state cultures for example, there does not exist a long tradition of historical research on which Greek historians can immediately tap. One need only compare the few comparative studies on city-state systems and their limited impact with the spate of works on imperial systems.<sup>28</sup>

This dominance of the obvious indicates in my view the fact that ancient historians are not really willing to look deeply into comparative history. And that tendency further exacerbates a problem which is inherent in comparative history conceived as the study of the similar. Identifying similar phenomena in order to compare them necessitates abstracting them from the wider system to which they belong and from the temporal and spatial framework within which they took place. This is a methodological fallacy which can lead, and has led, to very serious misinterpretations.<sup>29</sup> The quintessential example here is Finley's famous comparison between the ancient consumer city and the medieval and early modern producer city.<sup>30</sup> The comparison rested on conceiving the city as an independent economic variable and then examining how ancient and modern cities supposedly affected their economies in different ways. But this meant, among other things, abstracting cities from the world-systems of which they were parts and examining them outside the spatial and temporal context in which they existed.<sup>31</sup> The result has been a tremendous conceptual failure from which ancient economic history has not yet fully recovered. Interestingly, precisely when Finley was introducing the distinction between consumer and producer cities in ancient economic history during the 70's, medieval and modern economic historians were abandoning the concept of the city as an independent economic variable and were moving towards different forms of economic explanation.<sup>32</sup> This raises the issue of communication across different disciplines and their trends, to which I will shortly return.

For the time being, though, my point is that comparative history as a comparison of what is similar is methodologically valid only when it compares systems as a whole, rather than particular phenomena or processes. It is not that comparison of particular

---

<sup>24</sup> Spawforth (2007); Duindam et al. (2011).

<sup>25</sup> Cannadine and Price (1987).

<sup>26</sup> Mutschler and Mittag (2008).

<sup>27</sup> Alcock et al. (2001); Arnason and Raaflaub (2010); Bang and Bayly (2011); Burbank and Copper (2010); Morris and Scheidel (2009).

<sup>28</sup> Molho *et al.* (1991); Nicholls and Charlton (1997); Hansen (2000), (2002).

<sup>29</sup> Werner and Zimmermann (2006).

<sup>30</sup> Finley (1973: 123-49).

<sup>31</sup> For a general criticism see Horden and Purcell (2000: 96-101).

<sup>32</sup> Vlassopoulos (2007: 126).

phenomena or processes can never yield valuable results; it is rather that more often than not such comparisons either state the obvious or end up committing significant errors. One of the most fruitful examples of the total comparison consists of G. E. R. Lloyd's numerous studies on the comparative history of Greek and Chinese science.<sup>33</sup> Lloyd has argued that comparison between Greek and Chinese sciences cannot rest on comparing theories, scientific fields or particular factors: it involves comparing what he terms the manifold, the full range of intellectual, social and institutional aspects of a scientific culture, as well as the historical interaction that binds them together as a whole.<sup>34</sup> Perhaps the most important result of Lloyd's comparative studies is not then the comparison itself, but rather its urge to delineate the manifold of Greek or Chinese science and the stimulus to further research that this can create.

To put it boldly: can comparative history serve any purposes other than heuristic? This is important because comparison is never innocent: it is always undertaken with a purpose in mind, and the purpose often predetermines the result. This is further exacerbated by another factor. Ideally, comparative historians should be people who are trained in more than one discipline or field, and who are thus familiar with the peculiar aspects of each discipline or field. In the sublunary world we all inhabit, though, it is normally the case that comparative history is undertaken by scholars who belong to one discipline taking an interest in another discipline in which they are really outsiders. As a result, comparative history is often skewed by the tendency to explore either how the comparative example resembles the case from ancient history, or why and how the comparative example failed to develop as our familiar case from ancient history did. A different form of the same problem is the tendency of many works in comparative history to merely restate the well-known differences between the compared examples. One such recent example is an otherwise careful study by Yiqun Zhou on the forms of sociability between and across gender divisions in ancient Greece and China.<sup>35</sup> Zhou argues that Greek sociability was based on the egalitarian and agonistic framework of the polis, which made friendship more important than kinship, while in China hierarchy and the patrilineal family made kinship more important relatively. One might have various misgivings about Zhou's drawing of a Chinese/Greek polarity, but the real question is what the comparative examination has contributed that was not known beforehand. The problem here is that the Greek case is examined on the basis of certain traditional approaches that tend to focus on certain aspects and prioritise certain issues, while the Chinese is examined through different traditional approaches that prioritise different aspects and issues; it is rather unsurprising that the comparison ends up reproducing an already well-known polarity.

---

<sup>33</sup> Lloyd (1996), (2006), (2009).

<sup>34</sup> Lloyd and Sivin (2002: 3).

<sup>35</sup> Zhou (2010).

This leads me to another major problem I have already touched upon briefly. Comparative history involves engaging with two or more different historical fields or disciplines, with their different agendas, trends and methodologies. I have already commented on the dominance of the obvious as regards the comparative explorations of ancient historians; this means that comparative studies undertaken by ancient historians are normally dominated by the debates and questions within the field of ancient history. This creates a double danger. The first one is that ancient historians are geared to discover only what they are already looking for, since their comparative explorations are motivated by the debates within ancient history. In other words, ancient historians can miss what is really novel or interesting in the work of other historians, because they are not interested in the debates of other historians, but only to what they think is relevant to the field of ancient history. The second danger is that the ignorance of the particular debates and trends in the field of comparative study will lead ancient historians to significant misunderstandings or misinterpretations of other historians.

Let me illustrate my point with an example from the history of ancient slavery. A major debate which has long dominated the field is the so-called ‘humanitarian’ debate. This debate focuses on the ways that slaves were treated by their masters: were slaves progressively treated in a more humane manner? Did Stoicism, Christianity or state laws ameliorate slave treatment? Were there any abolitionist tendencies in antiquity? The debate was traditionally polarised between German scholarship dominated by the Mainz school, which represented the ‘humanitarian’ approach, and Anglo-Saxon scholarship dominated by Finley’s approach, which has stressed the unlimited power of masters and the lack of any progressive better treatment of the slaves.<sup>36</sup> As one can see, the whole debate is based on a top-down conception of slavery as a relationship which was unilaterally defined by the masters, and the debate only concerns whether the masters used that power in a more humane manner over the passage of time. It is accordingly not surprising that ancient historians, whenever they turn their attention outside their field, are happy to cite social science works which fit in with their preconceived image of slavery, such as the comparative exploration of Orlando Patterson, who defines slavery as a form of social death inflicted by masters on slaves.<sup>37</sup>

Ancient historians commonly use the history of slavery in the American South as a comparative example, and Eugene Genovese’s classic *Roll Jordan, Roll* is perhaps the most commonly cited work by ancient historians.<sup>38</sup> Genovese’s book was at the forefront of a historiographical revolution that has completely transformed how New World historians understand slavery. Instead of the top-down approach to slavery as a relationship unilaterally defined by masters, modern historians have turned to an

<sup>36</sup> See McKeown (2007: 30-51).

<sup>37</sup> Patterson (1982: 13); Bradley (1994: 14-6).

<sup>38</sup> Genovese (1974).

understanding of slavery as a negotiation of power in which both masters and slaves exercised agency in defining the relationship, although in clearly asymmetrical ways.<sup>39</sup> The rich documentary sources that exist for New World slaveries have allowed historians to move away from the top-down view presented by literary texts written by the slave-owning elite, as is largely the case in antiquity. Because ancient historians have been comfortably content with the terms of the 'humanitarian' debate within their own field, they have failed to notice the great changes in the understanding of slavery in other historical fields, and have failed to engage with or benefit from these novel conceptions. I hope that the message is quite clear: unless we pay attention to the different debates and conceptions of other fields and disciplines, comparative history will make only a limited contribution, if any.

This leads to my last point, concerning an alternative way of doing comparative history: as methodological and historiographical introspection. The modern historical discipline was largely defined during the nineteenth century; it took the individual state as its unit of analysis, and conceived states as bounded entities with their own distinct society, economy and culture.<sup>40</sup> As long as political history was the major historical field, the linear narrative of events was the dominant form of historical exposition; when cultural, economic and social history came to the fore from the 1950s onwards, synchronic and structural analysis became as common as diachronic narrative.<sup>41</sup> At the same time, the search for the motor of historical change became a key quest of both historiography and the emerging social sciences. No longer seen as the result of unilateral actions of kings and rulers or the will of God, various theories emerged to account for historical change. What they all had in common was an interpretation of recent European history as a transition from traditional societies ruled by land aristocracies into modern commercial societies based on commerce, industry and rational bureaucracies. Trade, economic growth and intellectual enlightenment had undermined the power of aristocracies and unleashed the powers of unlimited future development. The dominance of this Eurocentric perspective on historical change meant that the rest of the world and the rest of history could either show similar patterns of change, or should be reduced to a static and stagnant history.

In the last forty years the historical discipline has experienced a historiographical revolution which has fundamentally challenged this nineteenth-century framework.<sup>42</sup> This revolution had a variety of distinct but interrelated sources. Instead of the linear narrative based on the state and its elites, historians have discovered the multiple durations of time and have realised the co-existence of multiple narratives based on gender, ethnicity and class.<sup>43</sup> Initially the contradiction was elided due to a division of

<sup>39</sup> See Vlassopoulos (2011a).

<sup>40</sup> Iggers (1968).

<sup>41</sup> Stone (1979).

<sup>42</sup> I have explored the implications of this revolution for Greek history in Vlassopoulos (2007).

<sup>43</sup> Berkhofer (1995).

labour: narrative could remain linear because it was based on events and the history of the state; economic, social and cultural history was pursued through synchronic analysis and their implications did not affect directly the writing of historical narrative. In the last few decades historians have been trying to overcome this division of labour by exploring ways of constructing historical narratives that can incorporate within a single but complex account the pluralities of historical time, as well as the multiple viewpoints based on gender, class and ethnicity.<sup>44</sup>

The second major source was the realisation that states, societies and cultures are not bounded entities, but are parts of wider systems of interaction with a variety of levels and processes which usually cut across political or cultural boundaries.<sup>45</sup> Instead of conceiving the West and the rest of the world as separate entities, where historical change only occurs in the West which finally dominated the rest of the world, modern historians have come to conceive the world as a series of interactive transformations in which both the West and the rest of the world participated equally, even if in different ways.<sup>46</sup> This new historical interpretation means that the old Eurocentric conception of historical change has to be abandoned in favour of more complex and more global approaches.<sup>47</sup> Global history,<sup>48</sup> *histoire croisée*<sup>49</sup> and connected history<sup>50</sup> have emerged as new approaches through which historians have tried to reconceptualise history since the demise of the nineteenth-century Eurocentric assumptions.

Unfortunately, ancient history has remained largely unaffected by this historiographical revolution which has transformed the rest of the historical discipline. The best way to see this is through our current textbooks. These are still based on a single linear narrative based on political history and relegate social, economic and cultural history to separate synchronic analysis. I have explored elsewhere how modernist historians like Meyer, Beloch and Rostovtzeff, who were the first to integrate economic, social and cultural history into the traditional narrative of political history, employed the Eurocentric approach to historical change in order to create a dynamic account of ancient history. As Finley and others showed in the 60's and 70's the modernists' assumptions were mistaken; but Finley and his followers took us to the other extreme of Eurocentric approaches, that of the negation of historical change and the writing of a static history of 'the ancient economy' or ancient slavery, which lasted unchanged for over a millennium of history.<sup>51</sup>

<sup>44</sup> See e.g. Bender (1986), (2002).

<sup>45</sup> Hopkins (2002).

<sup>46</sup> See e.g. Washbrook (1988); Bayly (2004).

<sup>47</sup> See Christian (2004).

<sup>48</sup> Manning (2003).

<sup>49</sup> Werner and Zimmermann (2006).

<sup>50</sup> Subrahmanyam (1997).

<sup>51</sup> Vlassopoulos (2007: 44-67).

I would accordingly posit that the future of ancient history would have to engage with three essential desiderata: how to write historical narratives that incorporate both the various dimensions of time and the multiple but co-existing perspectives based on space, gender, class and ethnicity; how to write accounts that move beyond the national narrative of bounded entities in order to study systems and processes of interaction that cut across states and cultures; and finally, how to account for historical change in a non-linear and non-Eurocentric manner. Accomplishing this task will not take place by borrowing ready-made solutions from elsewhere, as ancient historians often hope to do by turning to the social sciences. It rather necessitates an anthropological introspection within the field of historiography: if the past is a foreign country because they do things differently there, comparative history also involves exploring how other historians have dealt with similar problems in order to learn, re-examine assumptions, but construct *our* answers. This final understanding of comparative history can be accomplished in two different ways. One is historiography: the study of how previous historians, and in particular Greek and Roman historians, have dealt with similar problems not as mere intellectual history but as an exploration of concepts and methods which might still be of value.<sup>52</sup> The other is the study of how our historian colleagues working on other periods or areas are currently trying to deal with similar problems to those underlined above.

It is in this context that I finally come to discuss what the most ambitious comparative exercise is undoubtedly in the last few decades in the field of ancient history: Horden and Purcell's *Corrupting Sea*.<sup>53</sup> Their approach provides an excellent foundation for dealing with many of the issues underlined above. Their stress on the inherent mutability of micro-ecologies, connectivity, mobility and dispersed hinterlands undermines the traditional approach to societies and economies as bounded entities and offers a framework for examining wider systems of interaction. Their focus on intensification and abatement as constantly ongoing processes challenges traditional approaches based on a linear conception of time and historical change. Furthermore, their long-term perspective on Mediterranean history, breaking down distinctions between ancient, medieval and early modern history provides an excellent opportunity for ancient historians to rethink the limits of their discipline, and can encourage more systematic comparative approaches.

Nevertheless, there are two fundamental ways in which comparative history should challenge and hopefully enhance the approach of the *Corrupting Sea*. The first concerns historical change: while intensification and abatement are useful additions to our palette of temporal concepts and have much to contribute, Horden and Purcell have been reluctant to consider the processes through which intensification and abatement are

---

<sup>52</sup> I have explored the value of Aristotelian and other Greek concepts as tools for modern historical research in Vlassopoulos (2007: 85-96, 226-40); (2011a); (2011b).

<sup>53</sup> Horden and Purcell (2000); see also Harris (2005a).

transformed into change.<sup>54</sup> They give the impression that radical historical change is something that comes from outside the Mediterranean in the course of the nineteenth and twentieth centuries.<sup>55</sup> Even if this were the case, we still need a way to understand change, and the comparative study of how other historians have been trying to deal with this problem has much to contribute.

Furthermore, their conception of Mediterranean history needs to be subjected to comparative scrutiny. It seems to me that there is a tension between two different aspects of Horden and Purcell's approach.<sup>56</sup> As I suggested above, much of their approach reflects wider changes in the ways that historians have been thinking about their unit of analysis, their methodologies and their understanding of historical change.<sup>57</sup> Their version of ecologically-based history is paralleled by works on other regions, or on global history.<sup>58</sup> This makes one wonder what is specifically Mediterranean about their approach and what is part of a historical approach of universal application. Here, comparative history has much to contribute. It is interesting to reflect back, from the perspective of Mediterranean history, on the reactions of historians of the Indian Ocean to the *Corrupting Sea*. Not only does the pervasiveness of risk, mobility and connectivity appear as standard features of the Indian Ocean as well, but one gets the impression that from the perspective of the Indian Ocean the Mediterranean appears less dynamic and flexible. Horden and Purcell have rightly stressed that the architectural façades that certain Mediterranean cultures created should not make us think of cities as independent actors; we should rather examine cities as contingent agglomerations of processes that reach both below and beyond them.<sup>59</sup> This seems to be the case in an even stronger sense in the Indian Ocean, where environmental conditions made permanent urban structures from hard materials a rare phenomenon, and where human mobility and reconfigured landscapes seem to have been even more dynamic.<sup>60</sup> Comparative Mediterranean history can thus learn a lot from comparison with other regions and times.

To conclude: comparative history is not one thing, but a plurality of approaches and perspectives. I have tried to show that different perspectives have their own advantages and disadvantages; while each approach can make its own valuable contribution, there are good reasons for preferring certain approaches to others. Hopefully, the recent trend of enhanced comparative research undertaken by ancient historians is an indication of the bright future that awaits us around the corner; but we need to take seriously the pitfalls involved in comparative research, as well as becoming more ambitious about what we are trying to achieve through comparative study.

<sup>54</sup> Harris (2005b: 34-8).

<sup>55</sup> E.g. Horden and Purcell (2000: 359-62).

<sup>56</sup> See their comments in Horden and Purcell (2006).

<sup>57</sup> Abulafia (2005); Gipouloux (2011).

<sup>58</sup> Richards (2003); Radkau (2008).

<sup>59</sup> Horden and Purcell (2000: 92-101).

<sup>60</sup> Wink 2004; Washbrook 2007.

## BIBLIOGRAPHY

- ABULAFIA, D. (2005) "Mediterraneans", in Harris (ed.) *Rethinking the Mediterranean*, Oxford: 64-93.
- ALCOCK, S. E., D'ALTROY, T. N., MORRISON, K. D. and SINOPOLI, C. (eds.) (2001) *Empires: Perspectives from Archaeology and History*, Cambridge.
- ARNASON, J. P. and RAAFLAUB, K. A. (eds.) (2010) *The Roman Empire in Context: Historical and Comparative Perspectives*, Malden, MA, Oxford and Chichester.
- BANG, P. F. (2008) *The Roman Bazaar: A Comparative Study of Trade and Markets in a Tributary Empire*, Cambridge.
- BANG, P. F. and BAYLY, C. A. (eds.) (2011) *Tributary Empires in Global History*, Basingstoke.
- BAYLY, C. A. (2004) *The Birth of the Modern World 1780-1914: Global Connections and Comparisons*, Malden, MA and Oxford.
- BENDER, T. (1986) "Wholes and parts: the need for synthesis in American history", *Journal of American History* 73: 120
- (2002) "Introduction. Historians, the nation and the plenitude of narratives" in Bender, T. (ed.) *Rethinking American History in a Global Age*, Berkeley, Los Angeles and London: 1-21.
- BERKHOFFER, R. F. (1995) *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse*, Cambridge, MA and London.
- BRADLEY, K. (1994) *Slavery and Society at Rome*, Cambridge.
- BROWN, C. L. and Morgan, P. D. (eds.) (2006) *Arming Slaves: from Classical Times to the Modern Age*, New Haven, CT and London.
- BURBANK, J. and COOPER, F. (2010) *Empires in World History: Power and the Politics of Difference*, Princeton, NJ and Oxford.
- CANNADINE, D. and PRICE, S. (eds.) (1987) *Rituals and Royalty: Power and Ceremonial in Traditional Societies*, Cambridge.
- CHRISTIAN, D. (2004) *Maps of Time: An Introduction to Big History*, Berkeley, Los Angeles and London.
- CROCE, B. (1921) *Theory and History of Historiography*, London.
- DETIENNE, M. (2000) *Comparer l'incomparable*, Paris.
- (2005) *Les Grecs et nous: une anthropologie comparée de la Grèce ancienne*, Paris.
- DUINDAM, J., ARTAM, T. and KUNT, M. (eds.) (2011) *Royal Courts in Dynastic States and Empires*, Leiden and Boston, MA.

- ELSNER, J. and RUBIÉS, J. P. (eds.) (1999) *Voyages and Visions: Towards A Cultural History of Travel*, London.
- FINLEY, M. I. (1973) *The Ancient Economy*, Berkeley and Los Angeles, CA.
- GEARY, D. and HODKINSON, S. (eds.) (2012) *Slaves and Religions in Greco-Roman Antiquity and Modern Brazil*, Cambridge.
- GEARY, D. and VLASSOPOULOS, K. (2009) "Introduction", *European Review of History* 16.3: 295-302.
- GENOVESE, E. D. (1974) *Roll, Jordan, Roll: The World the Slaves Made*, New York.
- GIPOULOUX, F. (2011) *The Asian Mediterranean: Port Cities and Trading Networks in China, Japan and South-East Asia, 13<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> Century*, Cheltenham.
- HANSEN, M. H. (ed.) (2000) *A Comparative Study of Thirty City-state Cultures*, Copenhagen.
- (ed.) (2002) *A Comparative Study of Six City-state Cultures: An Investigation*, Copenhagen.
- HARRIS, W. V. (1999) "Demography, geography and the sources of Roman slaves", *JRS* 89: 62-75.
- (ed.) (2005a) *Rethinking the Mediterranean*, Oxford.
- (2005b) "The Mediterranean and ancient history", in Harris (2005a), 1-42.
- HOPKINS, A. G. (ed.) (2002) *Globalization in World History*, New York and London.
- HORDEN, P. and Purcell, N. (2000) *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Oxford.
- (2006) "The Mediterranean and the New Thalassology", *American Historical Review* 111: 722-40.
- HURST, H. and OWEN, S. (eds.) (2005) *Ancient Colonizations: Analogy, Similarity and Difference*, London.
- IGGERS, G. G. (1968) *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought From Herder to the Present*, Middletown, CT.
- KLEIJWEGT, M. (2006a) *The Faces of Freedom: The Manumission and Emancipation of Slaves in Old World and New World Slavery*, Leiden and Boston, MA.
- (2006b) "Freedpeople: a brief cross-cultural history", in Kleijwegt (2006a): 3-68.
- LLOYD, G. E. R. (1996) *Adversaries and Authorities: Investigations into Ancient Greek and Chinese Science*, Cambridge.
- (2006) *Ancient Worlds, Modern Reflections: Philosophical Perspectives on Greek and Chinese Science and Culture*, Oxford.

- (2009) *Disciplines in the Making: Cross-Cultural Perspectives on Elites, Learning and Innovation*, Cambridge.
- LLOYD, G. and SIVIN, N. (2002) *The Way and the Word: Science and Medicine in Early China and Greece*, New Haven, CT and London.
- MANNING, P. (2003) *Navigating World History: Historians Crate a Global Past*, Basingstoke.
- McKEOWN, N. (2007) *The Invention of Ancient Slavery?* London.
- MOATTI, C. and KAISER, W. (eds.) (2007) *Gens de passage en Méditerranée de l'antiquité à l'époque moderne: procédures de contrôle et d'identification*, Paris.
- MOLHO, A., RAAFLAUB, K. and EMLÉN, J. (eds.) (1991) *City States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, Stuttgart.
- MORRIS, I. and SCHEIDEL, W. (eds.) (2009) *The Dynamics of Ancient Empires: State Power from Assyria to Byzantium*, Oxford.
- MUTSCHLER, F.-H. and MITTAG, A. (eds.) (2008) *Conceiving the Empire: China and Rome Compared*, Oxford.
- NICHOLS, D. L. and CHARLTON, T. H. (eds.) (1997) *The Archaeology of City-states: Cross-Cultural Approaches*, Washington, DC and London.
- NICOLET, C. (ed.) (2000) *Mégapoles méditerranéennes: géographie urbaine rétrospective*, Rome.
- PATTERSON, O. (1982) *Slavery and Social Death: A Comparative Study*, Cambridge, MA.
- POWELL, A. (2001<sup>2</sup>) *Athens and Sparta: Constructing Greek Political and Social History from 478 BC*, London.
- PURCELL, N. (2005) "Colonisation and Mediterranean history", in Hurst and Owen (2005): 115-39.
- RADKAU, J. (2008) *Nature and Power: A Global History of the Environment*, Washington, DC and Cambridge.
- RICHARDS, J. F. (2003) *The Unending Frontier: An Environmental History of the Early Modern World*, Berkeley and Los Angeles, CA.
- SCHEIDEL, W. (1997) "Quantifying the sources of slaves in the early Roman Empire", *JRS* 87: 156-69.
- (ed.) (2001) *Debating Roman Demography*, Leiden, Boston, MA and Cologne.
- (ed.) (2009) *Rome and China: Comparative Perspectives on Ancient World Empires*, Oxford.

- SCHEIDEL, W., MORRIS, I. and SALLER, R. (eds.) (2007) *The Cambridge Economic History of the Greco-Roman World*, Cambridge.
- SNODGRASS, A. M. (2005) “‘Lesser breeds’: the history of a false analogy”, in Hurst and Owen (2005): 45-58.
- SPAWFORTH, A. J. S. (ed.) (2007) *The Court and Court Society in Ancient Monarchies*, Cambridge.
- STONE, L. (1979) “The revival of the narrative”, *Past & Present* 85: 3-24.
- SUBRAHMANYAM, S. (1997) “Connected histories: notes towards a reconfiguration of early modern Eurasia”, *Modern Asian Studies* 31: 735-62.
- VLASSOPOULOS, K. (2007) *Unthinking the Greek Polis: Ancient Greek History beyond Eurocentrism*, Cambridge.
- (2010a) “The construction of antiquity and modernity in the eighteenth century: alterity, proximity, distantiating, immanency”, in Foxhall, L., Gehrke, H.-J. and Luraghi, N. (eds.) *Intentional History: Spinning Time in Ancient Greece*, Stuttgart: 341-60.
- (2010b) “Athenian slave names and Athenian social history”, *ZPE* 175: 113-44.
- (2011a) “Greek slavery: from domination to property and back again”, *JHS* 131: 115-30.
- (2011b) “Two images of ancient slavery: the ‘living tool’ and the ‘*koinônia*’”, in Herrmann-Otto, E. (ed.) *Sklaverei und Zwangsarbeit zwischen Akzeptanz und Widerstand*, Hildesheim: 467-77.
- WASHBROOK, D. (1988) “Progress and problems: South Asian economic and social history, c. 1720-1860”, *Modern Asian Studies* 22: 57-96.
- (2007) “India in the early modern world economy: modes of production, reproduction and exchange”, *Journal of Global History* 2: 87-111.
- WERNER, M. and ZIMMERMANN, B. (2006) “Beyond comparison: histoire croisée and the challenge of reflexivity”, *History & Theory* 45: 30-50.
- WIEDEMANN, T. and GARDNER, J. (eds.) (2002) “Representing the body of the slave”, special issue of *Slavery and Abolition* 23.2: 1-186.
- WINK, A. (2004) *Al Hind, The Making of the Indo-Islamic World: III, Indo-Islamic Society, 14<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries*, Leiden and Boston, MA.
- ZHOU, Y. (2010) *Festivals, Feasts, and Gender Relations in Ancient China and Greece*, Cambridge.



## LES MYSTERES DE L'ONOMASTIQUE DANS L'*HELENE* D'EURIPIDE

JACQUELINE ASSAËL  
*Université Nice Sophia Antipolis*

### RESUMEN

En su *Helena*, Eurípides teoriza las dificultades de la onomástica: los nombres recubren la identidad de múltiples homónimos o bien un nombre designa muchas esencias de un mismo individuo, como ocurre con la verdadera reina de Esparta y su *éidolo*. Estas observaciones adquieren una significación teatral, pues un personaje como Teucro, mal integrado en la acción si se tratara del famoso arquero homérico, se insertaría en un rol muy pertinente si se reconociera en él al meteco que denuncia la parodia de los misterios de Eleusis por Alcibiades. Además, cierta tradición crítica ha distinguido trazos del joven estratega bajo la puesta en escena de la protagonista. La obra de Eurípides sugiere, de hecho, de manera esotérica, el progreso escénico de una rehabilitación y de una iniciación no solo de Helena (sobre el plano de la representación mitológica), sino también de Alcibiades (sobre el plano político). Por otra parte, el nombre y la función dramática de Teónoe están realmente demasiado cercanos a aquellos de Téano (la sacerdotisa de Eleusis citada por Plutarco como la única en haberse negado a maldecir a Alcibiades), como para que la similitud onomástica sea fortuita.

### ABSTRACT

In the *Helena*, Euripides theorizes the difficulties of onomastic: names cover the identities of multiple homonyms or a single name refers to several essences of the same person, as the real queen of Sparta and her eidolon. These remarks take a dramatic significance: a character like Teucer poorly integrated into the action in the case of the Homeric famous bowman, fits in fact into it in a relevant role if one recognizes him as the meteco who denounced the parody of the Eleusinian mysteries by Alcibiades. Anyway a critical tradition distinguished the young strategist in the staging of the protagonist. Euripides' play suggests, in fact, in an esoteric way, the scenic process of rehabilitation and initiation not only of Helena in the context of the mythological representation, but also of Alcibiades politically. For, on an other hand, the name and the dramatic function of Theonoe are really close too much to those of Theano, the priestess of Eleusis quoted by Plutarch as the only one who refused to curse Alcibiades, for being an adventitious onomastic coincidence.

### PALABRAS CLAVE

Eurípides, Helena, Alcibiades, Misterios de Eleusis, Teucro, Teónoe

### KEYWORDS

Euripides, Helena, Alcibiades, Eleusinian Mysteries, Teucer, Teonoe

### Problèmes de l'onomastique dans l'*Hélène*

Dans l'*Hélène*, le tableau généalogique de Protée dessiné par Euripide est original et étonnant à bien des égards.<sup>1</sup> En effet, le poète lui attribue une femme, Psamathe, qui ailleurs est connue pour être celle d'Éaque.<sup>2</sup> En outre, il lui invente un fils, qui ne fait habituellement pas partie de sa famille. Paradoxalement, ce rejeton est appelé *Théoclymènos*, et donc désigné, selon l'étymologie, comme "inspiré par un dieu". Nommé ainsi, Théoclymène est destiné par son père à respecter les lois divines. Ce nom est justifié par une glose lourdement didactique soulignant le rapport établi avec l'expression de l'idée de piété: "[il le nomma ainsi] car, tant qu'il vécut, il honora les dieux".<sup>3</sup> Or, dans le drame, après la mort de Protée, son fils bafoue la liberté d'Hélène que les dieux ont placée à Pharos pour qu'elle y soit protégée et qu'elle y attende fidèlement l'arrivée de son époux Ménélas à son retour de Troie. Il l'assiège afin qu'elle devienne sa femme. Son comportement ne semble donc pas se conformer à son identité. Le fait est étrange, dans une civilisation où la dénomination détermine, en principe, un rôle ou une personnalité. Par ailleurs, Euripide identifie la fille de Protée sous le nom de *Théonoé*, tandis que chez Homère elle est appelée *Eidothéé*, puis *Eidô* chez d'autres auteurs.<sup>4</sup> L'onomastique est alors manifestement signifiante, car ce nom désigne ce personnage de sage devineresse comme l'incarnation de "l'intelligence divine", et le poète renonce ainsi à la mettre en scène comme une figure "d'apparence" (*eidōs*). En définitive, aucun des noms faisant partie de cette généalogie de Protée établie par Euripide ne correspond à la composition de sa famille telle qu'elle apparaît dans la mythologie traditionnelle. Or, ces identités ne sont pas attribuées de manière aléatoire, mais elles traduisent nécessairement les intentions particulières que nourrit l'auteur lorsqu'il élabore la distribution dramatique de sa pièce.

De fait, la question de la dénomination d'une personne constitue une problématique majeure dans cette pièce où un même nom correspond à plusieurs aspects de l'être d'Hélène, l'un qui se trouve à Pharos, l'autre à Troie. À ce sujet, l'héroïne prononce une phrase assez sibylline pour évoquer la pluralité trompeuse des manifestations de sa présence: «Il est possible que le nom se trouve en maints endroits, mais non pas le

<sup>1</sup> Cf. Allan (2008: 145) commentaire aux vers 4-15.

<sup>2</sup> Cf. Grégoire ([1950] 1973: 50, n. 1): "Protée, dans la tradition homérique, n'a point de femme ; mais comme il a une fille, il est naturel qu'on lui ait cherché une épouse. Le nom de la Néréide Psamathe (de Ψάμαθος, "sable") convenait à la reine des phoques [...]. Il y avait une difficulté. Psamathe [...], d'après une tradition bien établie, était l'une des deux femmes d'Éaque. Mais rien de plus aisé que de la lui prendre: on a dû trouver que le héros d'Égine avait bien assez d'une épouse". Selon Burian (2007: 327), Euripide aurait inventé cet épisode légendaire.

<sup>3</sup> *Hélène*, v. 9-10. Sauf indication contraire, les traductions introduites dans cet article sont personnelles.

<sup>4</sup> Cf. Grégoire ([1950] 1973: 50-51, note 2): "Le nom d'Eidothéé devait être suspect au spectateur et même odieux, puisqu'il était celui de la criminelle marâtre des Phinéides [...]. De là l'emploi du diminutif *Eidō*, déjà chez Eschyle".

corps”<sup>5</sup> et à travers le dédoublement nominal du personnage, Euripide introduit une réflexion en quelque sorte “métaphysique” sur l’authenticité de l’existence humaine.<sup>6</sup>

Cependant, dans un assez long monologue exprimant son égarement face à ce phénomène très spécial d’ubiquité, Ménélas résout son désarroi en banalisant cette difficulté: “Beaucoup d’hommes, à ce qu’il paraît, sur toute la terre, portent le même nom, ainsi que des villes, des femmes... Il ne faut donc pas s’étonner”<sup>7</sup>. Des commentateurs ont dénoncé cette conclusion facile qui ne répond pas à la complexité du cas envisagé.<sup>8</sup> En effet, Ménélas est confronté à une somme invraisemblable de coïncidences lorsqu’on lui annonce la présence à Pharos d’une Tyndaride, fille de Zeus, venant de Sparte, nommée Hélène, tout comme la créature qu’il ramène avec lui de Troie. Effectivement, sa réponse est quelque peu insuffisante. Il faut donc en déduire, soit qu’Euripide néglige tous ses devoirs de dramaturge en prêtant ce raisonnement approximatif à son personnage, soit qu’il joue sur l’inadéquation de cette réplique pour mettre en relief un autre aspect de la question de l’homonymie important pour la compréhension de la pièce. Dans cette oeuvre très étudiée, pleine de calculs dramatiques, la seconde hypothèse s’impose. Ainsi, le poète lancerait un avertissement, créerait une connivence avec son public et mettrait les spectateurs en garde contre toute méprise en les alertant sur les dangers de l’homonymie. La métaphysique et l’épistémologie seraient alors toutes les deux impliquées dans le jeu théâtral, à propos de cette thématique de l’ambiguïté de l’onomastique.

Entendre un tel message amène à rechercher les significations décalées de cette intrigue. Il ne faut d’ailleurs pas oublier que la représentation est placée sous le signe de Protée, puisque le drame s’ouvre sur le spectacle de son tombeau et de son palais. Or, dans la mythologie, le Vieux de la Mer est capable de toutes les métamorphoses. Il faut aussi tenir compte du fait que lorsque, dans les *Thesmophories*, Aristophane parodie l’*Hélène* d’Euripide, il en fait la pièce des travestissements: dans son oeuvre qui, pour être parfaitement efficace en tant que pastiche, doit être étroitement reliée à son modèle, la prétendue héroïne est un vieil homme; cet effet n’a peut-être pas seulement une valeur comique. D’autre part, un personnage des *Thesmophories* interprète le choix du décor de la pièce située à Pharos selon un type de réaction spontanée à son époque et il signale à travers son commentaire que l’Égypte est réputée pour représenter le pays de la tromperie.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> *Hélène*, v. 588.

<sup>6</sup> Cf. Assaël (2012B).

<sup>7</sup> *Hélène*, v. 497-499.

<sup>8</sup> Cf. Grégoire ([1950] 1973: 70, n. 1): “Pearson modifie l’ordre des vers dans ce passage sous prétexte que Ménélas serait un peu trop prompt à se rassurer par l’argument de la fréquence de l’identité de noms. Il prétend que cet argument est absurde dans l’espèce, puisqu’il ne s’agit pas d’un cas isolé d’identité de noms, mais d’une accumulation impressionnante d’identités”. Allan (2008: 203) interprète la réaction de Ménélas comme l’expression d’une ironie désabusée: “Ironically, M. solves the problem of multiplicity here by separating the name from its referent (the individual man, woman, or city).”

<sup>9</sup> *Les Thesmophories*, v. 920-922.

Ces divers éclairages, l'interne et l'indirect, incitent donc à quelque vigilance, à des vérifications et à quelque soupçon dans l'identification des personnages de ce drame. Car ils suggèrent la possibilité de quelque *mystification* dans une pièce dont Aristophane révèle à sa manière le rapport avec les secrètes cérémonies initiatiques du culte de Déméter.

### **Teucros, le métèque dénonciateur, homonyme de l'archer homérique**

L'intervention de Teucros dans le drame est dénoncée depuis longtemps par les critiques comme inutile. En effet, son passage sur scène est très épisodique et il n'apporte à Hélène que des informations erronées sur le sort de Ménélas, peu après corrigées par les prophéties de Théonoé. À ce propos, l'art dramatique d'Euripide est jugé sévèrement: "Parmi les nombreuses singularités plus ou moins choquantes de cette insolite *Hélène*, la plus voyante et la moins expliquée jusqu'ici est encore l'épisode initial de Teucros, qui, après le prologue-monologue, apparaît pour disparaître bientôt (mais point assez tôt à notre goût, car nous ne pouvons nous empêcher de trouver bien superflue et languissante sa stichomythie avec Hélène)".<sup>10</sup> D'ailleurs, parmi tous les autres guerriers retournant de Troie, l'élection que le poète fait de cet archer pour représenter un voyageur abondant à Pharos capable de renseigner l'héroïne, n'est justifiée par aucun récit mythologique: "Le passage en Égypte du fils de Télamon, sa rencontre avec Hélène sont ignorés de la Fable".<sup>11</sup> Les motifs de cette escale apparaissent de même comme invraisemblables. En effet, selon la légende, Teucros est chargé par un oracle d'aller fonder Salamine de Chypre et il ne lui serait pas vraiment nécessaire de venir faire confirmer par la prophétesse Théonoé l'orientation de sa navigation, comme il en exprime l'intention. Manifestement, Euripide semble donc inventer un prétexte léger afin d'introduire ce personnage secondaire dans sa pièce.

Au passage, on peut se demander si, en fait, cette apparente désinvolture ne s'accompagne pas d'un recours à la mythologie finalement assez fouillé et futé. En effet, le poète ne néglige pas vraiment la cohérence, dans ce domaine, puisque l'apparition de Teucros dans ce drame peut, tout au moins vaguement, se raccorder à l'entrée de Psamathé dans la famille de Protée. Car cette Néréide devient la belle-mère de Télamon, lorsqu'elle s'unit tout d'abord avec Éaque qui l'a eu comme enfant en premières noces avec Endéis.<sup>12</sup> Le descendant de Télamon, l'archer Teucros, fait donc partie de ses proches et de son alliance, et ce statut peut éventuellement expliquer aux spectateurs qui s'en étonneraient qu'en abordant dans l'île, il reconnaisse immédiatement le palais

<sup>10</sup> Cf. Grégoire ([1950] 1973: 17).

<sup>11</sup> Grégoire ([1950] 1973: 18).

<sup>12</sup> Cf. Pindare, *Néméennes*, IV, 70 et les commentaires du scholiaste. À une époque ultérieure, les données de la légende sont reprises par Apollonios de Rhodes, I, 95; Pausanias II, 29.

de Protée.<sup>13</sup> Mais ce détail est tenu pour fonder la mention de Psamathe dans l'*Hélène* et pour rapprocher Teucros de l'univers de cette fiction dramatique. L'alibi est donc quasiment inexistant; il ne peut pas masquer longtemps l'incongruité massive de cette intrusion du fils de Télamon dans la pièce.

H. Grégoire a imaginé une piste de recherche intéressante pour tenter de résoudre la question. Il invoque en effet, dans plusieurs de ses travaux, la possibilité qu'Euripide ait utilisé le nom de Teucros en cherchant à suggérer par ce biais à son public une référence à un personnage contemporain, et non plus mythologique: "Il faut donc supposer quelque intérêt d'actualité pour Teucros ou pour Salamine de Chypre, si l'on veut expliquer l' 'invention' du prologue dialogué de l'*Hélène*".<sup>14</sup> Son hypothèse, très alambiquée, propose d'interpréter cette mise en scène comme la célébration, sous couvert de l'identité de son glorieux ancêtre, d'un fidèle allié d'Athènes, le Teucride Évagoras, honoré par décret du titre de bienfaiteur de la cité, à un moment périlleux de la guerre du Péloponnèse où bien d'autres chefs, jusqu'alors amis, font défection.<sup>15</sup> La démonstration est malaisée et H. Grégoire peine à convaincre de la concordance des dates. En effet, la plupart des historiens situent le commencement du règne d'Évagoras dans l'année 410, et sa distinction comme évergète entre 410 et 407. Or l'*Hélène* a été jouée en 412.<sup>16</sup> De plus, le rôle joué par ce Teucride dans l'actualité athénienne ne fut pas de premier plan et il ne dut pas marquer tous les esprits. Une allusion indirecte à Évagoras n'aurait sans doute pas été très efficace, d'un point de vue théâtral. Cependant, en reportant sur un autre que l'archer homérique l'enjeu et l'intérêt de la représentation de ce personnage dénommé Teucros, H. Grégoire adopte un principe judicieux, offrant une piste de recherche encouragée par la remarque faussement malvenue de Ménélas sur le phénomène répandu de l'homonymie.

Or, en 412, la mention du nom de "Teucros" faisait assurément résonner dans les têtes des spectateurs le souvenir, très récent et partagé par tous les Athéniens, du procès intenté par contumace contre Alcibiade à la suite de l'accusation de parodie des mystères d'Éleusis. En effet, le métèque auteur de la dénonciation impliquant le jeune stratège s'appelait ainsi. Phrynichos en atteste dans une épigramme lancée contre lui, dont un vers est repris par Plutarque dans la *Vie d'Alcibiade*: Τεύκρω γὰρ οὐχὶ βούλομαι /

<sup>13</sup> *Hélène*, v. 69.

<sup>14</sup> Grégoire ([1950] 1973: 19). Par ailleurs, dans les *Thesmophories*, Aristophane témoigne du fonctionnement mental des spectateurs du théâtre athénien qui ont tendance à identifier automatiquement des personnages cités au théâtre avec des homonymes contemporains (cf. v. 876, à propos du nom de Protée).

<sup>15</sup> Cf. Grégoire (avec le concours de Goossens) (1940: 206-227).

<sup>16</sup> Grégoire établit très difficilement une chronologie datant le décret en janvier 411, l'accession au pouvoir d'Évagoras à Salamine de Chypre quelques mois avant janvier 411, soit en 412 sans plus de précision, et sa réelle prise en mains de l'île en janvier 411. La démonstration, embarrassée et peu convaincante, cherche à ajuster son calendrier de manière à ce que l'allusion au Teucride puisse concorder avec la date de la représentation de la pièce, au plus tard en avril 412.

μήνυτρα δοῦναι τῷ παλαμναίῳ ξένῳ (“Je ne veux pas qu’à Teucros, cet étranger qui a du sang sur les mains, soit donné le prix de la délation”).<sup>17</sup> L’archer fameux, frère d’Ajax et fils de Télémon, est un parfait homonyme de cet accusateur d’Alcibiade.<sup>18</sup>

Euripide prête à Teucros les réactions haineuses envers Héléne d’un guerrier qui a combattu âprement et qui a couru bien des risques pour reconquérir une femme infidèle.<sup>19</sup> Mais en voyant un personnage de ce nom cracher sur l’héroïne, les spectateurs athéniens ne peuvent pas manquer de penser aussi au délateur du disciple dissipé de Socrate, déblatérant contre ses supposées turpitudes. Car, pour les initiés présents dans le théâtre de Dionysos, le rôle de la reine de Sparte représente sans doute le travestissement d’un homme qui n’est autre qu’Alcibiade.

À sa manière, Aristophane, dans les *Thesmophories*, semble encore enrichir et prolonger malicieusement le quiproquo. En effet, dans sa pièce, une espèce de gardien de la paix maltraite la pseudo-Héléne, sous le nom de laquelle se déguise le vieux parent d’Euripide jetant le trouble dans les cérémonies secrètes des fêtes de Déméter, et il s’oppose à sa fuite. Certes, à Athènes, un rôle de police est historiquement attribué à un corps d’archers scythes, d’ailleurs esclaves. Mais en entendant interpeller par ce titre “d’archer”,<sup>20</sup> un personnage qui, muni d’un fouet, semble garantir des intrus le caractère sacré de la cérémonie, comme dans un rite d’*exélasis*, les spectateurs sont une fois encore astucieusement invités à identifier le métèque Teucros, homonyme de l’archer homérique, comme le prétendu garant des mystères, contre le sacrilège Alcibiade.<sup>21</sup>

### **Héléne comme masque d’Alcibiade, le “caméléon”, sur le tombeau de Protée**

Personne ne peut manquer d’y penser, en effet, car le public de l’époque n’ignore pas non plus les sobriquets donnés au jeune élégant qui représente avec tant d’insolence la jeunesse dorée d’Athènes. Alcibiade porte des cheveux longs, soigneusement coiffés. Il entretient sa beauté, tout autant que la plus belle des femmes, c’est-à-dire Héléne. Dans sa *Vie d’Alcibiade*, Plutarque a retenu la perception que les Spartiates ont eue de ce stratège qui se montre pourtant capable de vivre la rudesse de leurs moeurs: “C’est bien la femme d’autrefois!” (ἔστιν ἡ πάλαι γυνή).<sup>22</sup> Dans ces conditions, la pièce d’Euripide pourrait bien se présenter et se construire comme un drame à clés.<sup>23</sup>

<sup>17</sup> Plutarque, *Vie d’Alcibiade*, 20, 7.

<sup>18</sup> Sur ce personnage, cf. Aurenche (1974).

<sup>19</sup> *Héléne*, v. 75.

<sup>20</sup> *Héléne*, v. 923, 931, puis tout au long de la scène.

<sup>21</sup> Sur le rite de l’*exélasis* au cours duquel un gardien des mystères chasse violemment les non-initiés, cf. Lucien, *Alexandre ou le faux devin*, 38.

<sup>22</sup> Plutarque, *Vie d’Alcibiade*, 23, 6. Cf. Grégoire ([1950] 1973: 17) “et nous savons de reste qu’Alcibiade, le bel efféminé, était couramment comparé à Héléne”.

<sup>23</sup> L’identification d’Alcibiade à Héléne est ancienne dans l’histoire de la critique et elle a créé un débat. Sur cette hypothèse, cf. Grégoire ([1950] 1973: 17, n. 1) “S’il est vrai qu’il faille écarter avec Weil l’hypothèse de Hartung selon laquelle *Héléne* serait une allusion à Alcibiade exilé et innocent comme l’héroïne, et

Aristophane révèle en quelque sorte, ou tout au moins suggère, ce fonctionnement et l'application de ce procédé, à travers sa propre mise en scène, dans les *Thesmophories*. À travers la déformation inévitablement caricaturale produite par le poète comique, Hélène n'est plus alors qu'un vieux travesti et non plus un jeune homme brillant.

Par ailleurs, un courant de la tradition critique a proposé cette interprétation, notamment en relevant dans l'oeuvre d'Euripide un ensemble de répliques formulées par Hélène qui s'appliquent avec plus de pertinence encore à la situation d'Alcibiade: regrets d'être responsable de la mort de tant de guerriers en ayant fait mettre en route une campagne aventureuse qui pourrait être l'expédition de Sicile et non pas la guerre de Troie (e. g.: vv. 52-55), impossibilité de revenir d'exil en raison de l'hostilité de concitoyens irrités (v. 287-288).<sup>24</sup> Le relevé de ces allusions peut paraître assez hasardeux en tant que tel, sans autre fondement, mais il prend une signification plus consistante et davantage d'objectivité à partir du moment où d'autres éléments de la représentation s'ordonnent de manière à signaler certaines caractéristiques connues du personnage d'Alcibiade, à travers des données soi-disant mythologiques rapportées à Hélène ou à son entourage dramatique. De fait, une relation s'établit entre la pièce d'Euripide et les aventures historiques du jeune stratège, non seulement à travers le miroir proposé par le personnage de la reine de Sparte, mais aussi à travers certains éléments du décor ou de la distribution; ces données paraissent floues et mal adaptées si elles ne sont pas comprises comme des reflets de cette actualité athénienne, mais elles gagnent du relief et de la pertinence dans cette perspective.

En particulier, Plutarque rapporte encore que le jeune chef de l'expédition de Sicile, passé ensuite aux Spartiates, puis à la cause de Tissapherne, puis à nouveau à celle des Athéniens, avait reçu dans l'Antiquité le surnom de "caméléon".<sup>25</sup> Sans attendre la fin de sa carrière, ses concitoyens, à l'époque où est représentée la pièce d'Euripide, ont d'ores et déjà eu l'occasion de percevoir le caractère changeant du personnage, tantôt soutien de la démocratie, tantôt allié d'un régime oligarchique. Or, la mise en scène de l'*Hélène* s'ouvre sur la vision du tombeau de Protée, cet être étrange capable de se métamorphoser de manière inattendue en eau ou en feu, en lion ou en arbre.<sup>26</sup> Les spectateurs du Vème siècle sont ainsi inévitablement incités à repérer un rapport

---

tendrait par là à le faire rappeler, il n'est pas moins vrai que Hartung, esprit très ingénieux, a deviné ici une préoccupation très réelle d'Euripide". Cf. aussi Romilly (1947: 171, n. 2).

<sup>24</sup> Cf. Delebecque (1951: 341): "il y a sans doute dans la tragédie une assimilation fréquente entre Hélène et Alcibiade. La seconde antistrophe du second *stasimon* prend plus de relief encore si, derrière Hélène, on aperçoit le stratège de 415 qui s'est attiré le courroux des hommes et des dieux (267-9), parce qu'on l'a jugé coupable d'avoir parodié, dans sa maison des mystères interdits".

<sup>25</sup> *Vie d'Alcibiade*, 23, 3. Cf. Romilly (1995: 131).

<sup>26</sup> Euripide exploite les données mythologiques rapportées par Hérodote, selon lesquelles les dieux ont confié la véritable Hélène à Protée, souverain de Pharos afin qu'il la remette ultérieurement entre les mains de Ménélas. Cf. Hérodote, II, 112-119.

entre le personnage d'Hélène, agrippé au monument funéraire dédié à une créature légendaire "protéiforme", et Alcibiade, le "caméléon", qui cherche lui aussi à s'adapter à toutes les situations afin de se sauver des dangers. Toutefois le lien s'établit à travers l'introduction d'un tiers, en la personne du Vieux de la Mer, et à travers l'évocation de son tombeau, en lieu et place d'un autel divin protégeant la supplication de l'héroïne. Ces rapprochements complexes et ces bizarreries scéniques doivent pouvoir trouver une justification et s'éclairer en fonction des symboliques et des systèmes de pensée contemporains auxquels Euripide se réfère nécessairement.

Si Hélène désigne Alcibiade dans le travestissement d'une oeuvre à clés, un "caméléon" s'attache donc au tombeau de Protée au début de la pièce. D'une certaine manière, le personnage qui se tient sur le monument funéraire et qui refuse de s'en arracher reflète ainsi la personnalité du mort qui est enseveli. Alors, de même qu'il existe deux Hélène, selon la version particulière du drame illustrée par Euripide, l'une à Troie, l'*eidôlon*, et l'autre à Pharos, la "véritable" Hélène qui sera réhabilitée puis promise à l'immortalité, une gémellité se constitue aussi autour du tombeau de Protée sous l'identité masquée de cet Alcibiade changeant qui se trouve à la fois sur et dans le monument funéraire.<sup>27</sup> Si, d'autre part, il existe un rapport d'équivalence entre Hélène et la représentation dissimulée d'Alcibiade, il serait logique que la dualité établie entre les deux aspects de chacun des personnages soit de même nature, l'un des deux aspects figurant dans chaque cas l'inconsistance éphémère d'une mortalité impure, l'autre illustrant la substance pérenne de l'être tentant de se dégager de toute souillure.<sup>28</sup>

Précisément, l'image du caméléon rappelle la symbolique du saurien intervenant dans les premières phases du rituel d'Éleusis comme la manifestation grossière des formes de l'être qu'il s'agit de sublimer au cours de l'initiation.<sup>29</sup> Par ailleurs, dans le même ordre d'idées, dans les hymnes orphiques la silhouette de Protée se transforme selon des configurations diverses de la substance initiale de la vie, à travers le dessin des espèces composant le règne animal ou végétal. L'indistinction de l'être infini, à laquelle il faudra revenir, est ainsi abolie:

---

<sup>27</sup> Sur l'identité duelle d'Hélène, cf. Zeitlin (2010: 263 et n. 1), et sur l'extension partout dans la pièce de la thématique du double, cf. Burian (2007: 247 et sa note 51, avec la bibliographie).

<sup>28</sup> Sur la valeur de l'*eidôlon* d'Hélène dans cette anthropologie ésotérique, cf. Detienne (1957: 144-146). Sur le thème de l'*eidôlon* dans le mythe, cf. Kannicht (1969: 26-33).

<sup>29</sup> Le saurien intervient dans les *Nuées* d'Aristophane dans une scène d'agression aischronologique et scatologique intentée contre Socrate, maître de l'initiation dont se moque Aristophane. Il représente alors l'élément central d'un mode de comique fondé sur la grossièreté et l'obscénité. Byl (notamment, 1983: 109-132) a longuement et fréquemment montré ce rôle joué par l'image du saurien dans les préludes de l'initiation d'Éleusis.

Πρωτέα [...]  
 πρωτογενῆ, πάσης φύσεως ἀρχὰς ὅς ἔφηνεν  
 ὕλην ἀλλάσσωσιν ἱερὴν ιδέαισι πολυμόρφους  
 “Protée [...],  
 Dieu primordial qui fit apparaître la nature originelle,  
 en transformant la matière sacrée par les visions de ses métamorphoses”.<sup>30</sup>

Dans une anthropologie quelque peu fantastique, toutes les métamorphoses possibles de la “matière première” qui constitue les vivants adviennent donc sous le nom de Protée. Le Vieux de la Mer est ainsi un personnage qui prend une forme, quelle qu’elle soit, et qui introduit l’essence de l’être (“la matière sacrée”, ὕλην ἱερὴν) dans une existence concrète, délimitée et dégradée. À la suite de la représentation homérique, une tradition philosophique interprète ainsi la fonction symbolique de ce personnage mythologique, comme Eustathe en atteste.<sup>31</sup> Protée règne dans l’ordre des “phénomènes” (ἔφηνεν), qu’il faut transcender pour parvenir à un accomplissement suprême de l’humain.

En plus de cette représentation animale, par le caméléon, de l’épaisseur de la matière, la situation d’Alcibiade qui, sous les traits d’Hélène, s’agrippe au tombeau de Protée sans réussir à se défaire de cet attachement à des restes mortels, figure l’étape d’une évolution humaine que l’initiation éleusinienne doit permettre de dépasser. En effet, dans les doctrines pythagorico-orphiques de la Grèce, l’ascèse suivie par les mystes doit aboutir à leur faire prendre conscience de la grossière matérialité de l’existence terrestre, de manière à les amener à se détacher du corps, afin de parvenir à une émancipation de l’âme.<sup>32</sup>

Selon ce type de pensée, l’image et l’attitude d’Hélène gisant sur la sépulture du roi défunt qu’elle entoure désespérément de ses bras imitent celles de l’âme humaine, ce mollusque qui ne parvient pas à se dissocier de sa coquille qu’est le corps, autrement nommé par Platon: “le tombeau” (σῶμα σῆμα), agrippé au rocher ou à l’île (Pharos en l’occurrence) où il est exilé. L’ésotérisme de cette représentation utilisée par Platon est explicité notamment par Plutarque.<sup>33</sup> Cette thématique de l’âme enfermée

<sup>30</sup> *Hymnes Orphiques* (Ricciardelli, 2000: 72).

<sup>31</sup> Cf. Eustathe: “Ils [les anciens philosophes] disent que Protée (*Prôteus*) est la matière primordiale (*prôtonos*), le réceptacle des formes. Il n’est aucune des formes en acte, mais toutes en puissance: c’est-à-dire les éléments auxquels il [Homère] fait allusion par le “feu”, par l’ “eau”, par le “serpent qui aime la terre”, par “l’arbre à haut feuillage qui s’élance dans l’air”; et non seulement les éléments, mais aussi les animaux et les autres choses qui se trouvent dans l’univers” (*Commentaires sur l’Odyssée*, IV, 365 sqq, l. 174. 20). cf. Delorenzo (2006-2009), Amherdt (2006: 369-372).

<sup>32</sup> Chez les Latins, Sénèque évoque la même situation et élabore le même type de réflexion. Une mère ne réussit pas à s’arracher au sépulcre de son fils. Le philosophe lui enseigne à mépriser les ossements et les cendres et à chercher à connaître l’âme qui s’est élevée loin de la souillure de toute vie humaine, parmi les Bienheureux (*Consolation à Marcia*, 25, 1).

<sup>33</sup> Selon Plutarque commentant la formule de Platon σῶμα σῆμα: « attachée au corps comme une huitre,

dans sa coquille comme dans un tombeau est aussi associée à la représentation d'une autre de ces divinités marines, informes, des métamorphoses. En effet, Platon illustre plus longuement sa pensée par une image évoquant la silhouette de Glaucos, autre Vieux de la Mer, figure équivalente à Protée dans ses fonctions mythologiques. Pour décrire l'état de l'âme encore unie au corps, il use alors de cette comparaison: "nous la contemplons dans le même état que ceux qui voient Glaucos le marin. Il ne serait plus guère possible de reconnaître sa nature primitive; car des anciennes parties de son corps les unes sont cassées, les autres usées et totalement abîmées par les vagues, tandis que de nouvelles s'y sont ajoutées, des coquillages, des algues, des pierres, de sorte qu'il ressemble plus à n'importe quelle bête sauvage qu'à ce qu'il était par nature".<sup>34</sup> L'enjeu de la démonstration philosophique consiste à proposer une voie permettant à l'essence originelle et pure de l'être de s'extraire de toute forme matérielle, de ce dur carcan, de ces concrétions qui l'enferment.

Une telle interprétation appliquée à la mise en scène d'Euripide produit une justification précise du choix alors pertinent que le poète fait du tombeau de Protée comme lieu prétendument de refuge pour Hélène. Car ce décor est insolite, en la circonstance.<sup>35</sup> Des exemples correspondant à une telle pratique de supplication dans l'enceinte d'une sépulture peuvent éventuellement être repérés dans le cadre de la religion égyptienne notamment,<sup>36</sup> mais cette réalité n'occulte pas le fait que Ménélas lui-même souligne combien cette scène est inattendue: "N'y avait-il pas d'autel? ou est-ce une coutume des Barbares?" Hélène lui apporte une explication satisfaisante pour un public profane, en affirmant que le tombeau de Protée possède une vertu comparable à celle d'un sanctuaire; mais l'étonnement et l'interrogation de Ménélas suscitent la connivence des initiés pour lesquels un tombeau n'est qu'un abîme destiné à engloutir licitement la matière physique, mais non pas à attirer les élans d'une âme consciente de la qualité supérieure qu'elle doit atteindre et du parcours élevé qu'elle doit effectuer.

---

[l'âme] éprouve de la frayeur", car elle ne sait plus "de quel honneur et de quelle grandeur de félicité elle est venue"(Cf. Plutarque, *De l'exil*, 607a-e et Platon, *Phèdre*, 250c).

<sup>34</sup> Platon, *République*, X, 611 c-d. Sur les aspects symboliques du personnage de Glaucos, cf. Deforge (1983: 21-39 et particulièrement sa note 5, p. 39 où il établit le rapport de ces représentations mythologiques de Glaucos avec les doctrines orphico-pythagoriciennes sur l'immortalité de l'âme).

<sup>35</sup> Sur ce point, Euripide adapte les données mythologiques fournies par Hérodote aux nécessités de sa démonstration. En effet, dans le récit de l'historien, lorsque Ménélas aborde à Pharos, Protée n'est pas mort. Il lui remet lui-même cette Hélène que les dieux lui ont laissée en dépôt (cf. Allan, (2008: 22-24); Burian (2007: 232-234). Mais Euripide a besoin de l'image du tombeau de Protée pour suggérer l'émancipation personnelle de cette Hélène, *alias* Alcibiade, appelée à se régénérer en sortant du tombeau de son corps. Aristophane souligne l'incongruité du décor et l'ambivalence du monument dédié à Protée en faisant corriger avec humour par un de ses personnages une citation qu'il fait d'un vers de l'*Hélène*: "Toi qui oses appeler 'tombeau' cet autel!" (*Thesmophories*, v. 888). Pour sa part, Allan signale des difficultés pour reconstituer la mise en scène (2008: 30-31).

<sup>36</sup> Cf. Froidefond (1971: 217).

Euripide propose donc à des spectateurs éclairés cette belle ouverture mystérique de la pièce qui leur montre l'état d'une Hélène en recherche de purification, appelée à encore progresser, aidée par la venue de Ménélas, pour se dégager de cet attachement aux formes terrestres de l'existence et s'envoler vers la substance immortelle de l'Éther dans lequel elle sera divinisée.<sup>37</sup> Subrepticement, à travers l'ambivalence de la représentation, le poète suggère aussi, dans une perspective politique et pratique qui se superpose à l'illustration littéraire et religieuse, l'image d'un Alcibiade auquel il faudrait donner la chance de se racheter de ses impiétés et de ses trahisons afin d'être un jour accueilli en gloire dans la cité athénienne.<sup>38</sup>

### **Théonoé comme masque de Théanô**

L'intervention du personnage de Teucros, le métèque dénonciateur, signale qu'Euripide entend faire allusion, dans cette pièce, à l'affaire de la parodie des mystères d'Éleusis. D'autre part, l'identification d'Alcibiade sous les traits d'Hélène actualise aussi l'intérêt de l'orientation initiatique conférée au parcours dramatique des personnages mythologiques en chemin vers l'immortalité. De plus, les secrets de l'onomastique, dans l'*Hélène*, révèlent au moins encore une autre référence majeure faite au contexte éleusinien, à travers l'emploi du nom de *Théonoé*. Le systématisme de ce type de procédé renforce l'interprétation de la pièce comme une oeuvre à clés.

En effet, *a priori*, le nom donné à la prophétesse résonne étrangement, dans la pièce, puisqu'il ne se rattache à aucune généalogie de Protée connue par ailleurs. Mais le poète ajuste les données mythiques en fonction de ses objectifs. Une fois encore, une réplique est introduite dans le texte pour alerter le public et pour l'éclairer sur un détail significatif. En effet, en entendant nommer Théonoé, Ménélas remarque: "Ce nom est un oracle!"<sup>39</sup> Or, de son côté, Plutarque indique que la seule prêtresse d'Éleusis qui a refusé de condamner Alcibiade à mort, à la suite de l'affaire de la parodie des rituels, portait le nom de Théanô.<sup>40</sup> Décidément l'historien semble retenir et recueillir dans

<sup>37</sup> Cf. Assaël (2012A). Dans le rituel d'Éleusis, l'aide d'un "ami" est indispensable pour échapper au monde des apparences. Cf. Platon, *République*, 514 c.

<sup>38</sup> Cf. Delebecque (1951: 342): "À en juger par la présente tragédie, Euripide songerait d'abord à réhabiliter, comme Hélène elle-même, le proscrit: il est innocent au regard des dieux, puisqu'il n'a ni mutilé les Hermès, ni parodié les Mystères. Au regard des hommes, il n'est pas la cause de la défaite de Sicile. Il a pu vouloir l'expédition, mais la catastrophe ne lui est pas imputable puisqu'on commit la faute de lui retirer son commandement avant qu'il n'ait pu agir de manière efficace. Comme Thucydide (II. 65; VI. 15), Euripide veut voir en lui l'homme avec lequel l'expédition de Sicile eût dû, normalement, se terminer par un triomphe. Mais ce n'est pas le passé qui retient l'attention du poète; il a les yeux rivés sur l'avenir, et s'il montre le retour final d'Hélène dans sa patrie, c'est peut-être pour suggérer aux Athéniens l'idée d'absoudre Alcibiade et de rappeler en lui un chef et un diplomate quand Athènes en a disette".

<sup>39</sup> Hélène, v. 822. Traduction de Amiech (2011: 31). L'expression signifie aussi, dans son ambivalence: "Vrai nom de prophétesse!".

<sup>40</sup> Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, 22, 5. Ce nom est attesté comme un mode de désignation courant des

sa *Vie d'Alcibiade* des éléments commentant directement les aspects mystérieux de l'*Hélène* d'Euripide. Car la proximité des deux noms propres *Théonoé* et *Théanô* est trop grande pour être fortuite.

En outre, les variations vocaliques ne sauraient masquer la similitude des comportements et l'équivalence des rôles, dans ces dramatiques parallèles qui se déroulent d'une part au théâtre et d'autre part dans le récit historique. En effet, la prophétesse de Pharos refuse, en définitive, de trahir l'arrivée secrète de Ménélas auprès de son frère, comme ce serait son devoir familial et civique, en quelque sorte; elle déclare vouloir agir au nom de la haute idée qu'elle se fait de sa vocation religieuse et "abriter dans sa nature un Auguste sanctuaire de la justice".<sup>41</sup> Dans l'alternative qui s'offre à elle, en vertu de laquelle il lui faut choisir entre apporter son soutien à Héra souhaitant manifester sa bienveillance envers Hélène et Ménélas et les sauver (σωσαι, v. 882; εὐεργετεῖν, v. 1005) ou à Aphrodite cherchant à les perdre (διαφθεῖραι, v. 884), elle se détermine en faveur du respect de la piété et de la vie. Pour sa part, de la même façon, la prêtresse s'exprimant dans le texte de l'historien affirme l'idéal de ses valeurs qui lui fait préférer la mansuétude à l'aspect meurtrier de la vengeance. Elle déclare être "prêtresse pour la prière, et non pas pour la malédiction" (φάσκουσεν εὐχῶν, οὐ καταρῶν ἰέρειαν γεγρονέναι).<sup>42</sup>

Certains commentateurs ont pu douter de l'historicité du personnage de Théanô. En effet, C. Sourvinou-Inwood a développé la thèse selon laquelle une telle prise de position aurait été anachronique dans l'état de la société grecque et de l'ordre religieux du Vème siècle, mais n'aurait pu se concevoir qu'à l'époque de Plutarque.<sup>43</sup> Littérairement, en imaginant le rôle de cette prêtresse qui, en tant que telle, se veut souveraine dans ses décisions, Euripide dément ce jugement porté sur le degré d'évolution de la pensée athénienne. De toute manière, cette objection ne nuit pas, fondamentalement, à l'interprétation des particularités de l'onomastique remarquables dans la pièce d'Euripide. En effet, si l'histoire de Théanô, la prêtresse à la grande âme amnistiant Alcibiade, a été forgée par Plutarque, alors l'attitude de ce personnage, représenté précisément sous ce nom qui rappelle celui de Théonoé, a dû être inspirée à l'historien antique par le souvenir de l'*Hélène*. Ainsi, même *a posteriori*, les indications

---

prêtresses, depuis l'époque où il a désigné notamment la servante d'Athéna à Troie, selon l'*Iliade* VI, vv. 297-300 (cf. Sourvinou 1988: 35).

<sup>41</sup> Cf. *Hélène*, vv. 1002-1003.

<sup>42</sup> Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, 22, 5.

<sup>43</sup> Cf. Sourvinou-Inwood (1988: 30): "In Athens the demos had the authority to instruct its officials, including its priests, to pronounce public curses. This was an uncontroversial matter". Curieusement, le modèle de Théanô est recherché, à l'époque classique, sous l'identité d'Antigone et non pas de Théonoé: "I submit that the similarity between the two texts is due to an intertextual relationship; the story of Theano was modelled on the story of Antigone at a time when the latter was perceived to be a 'conscientious objector' and when the perception of the polis religious discourse and a priestess' scope were different from those of fifth century Athens" (1988: 34).

de Plutarque éclairent la cohérence du système des noms et d'une distribution qui, dans la pièce d'Euripide, s'organisent autour de la spiritualité d'Éleusis.

Il serait toutefois improbable que, dans une oeuvre où certains personnages renvoient à l'actualité, Euripide invente gratuitement une figure qui s'en abstrait.<sup>44</sup> De plus, si Hélène dissimule l'identité d'Alcibiade, le poète a tout spécialement besoin d'une figure éleusinienne pour rejeter l'idée de sa condamnation. Des réserves ont, semble-t-il, été exprimées par le clergé de Déméter, au moment de la proclamation de la malédiction proférée par l'état athénien contre Alcibiade.<sup>45</sup> En tout cas, au théâtre, sans doute pour le plus grand plaisir du stratège-caméléon, elles sont portées par une femme, par "l'esprit divin" de Théonoé, *alias* Théanô, selon Plutarque.

### Conclusion

Cette pièce paraît bien avoir un statut particulier dans le théâtre d'Euripide, car de manière tout à fait exceptionnelle, le poète en annonce la mise en scène dès les Dionysies de l'année précédente, dans les derniers vers de l'*Électre*, comme s'il lui tardait de communiquer son projet, comme s'il s'inscrivait dans une actualité brûlante. La parodie que produit Aristophane l'année suivante, en 411, dans ses *Thesmophories* apporte un écho décalé qui situe l'intérêt de cette oeuvre dans le contexte des fêtes de Déméter. Ces données donnent des indications pour interpréter cette pièce étrange que les critiques ont du mal à classer parmi les tragédies ou les comédies.<sup>46</sup>

En fait, l'*Hélène* se présente en quelque sorte comme un drame ésotérique, au cours duquel, au prix de la dissipation des vapeurs inconsistantes de son *eidôlon*, l'héroïne parcourt un chemin vers l'accession à l'essence d'une âme régénérée.<sup>47</sup> Mais par ailleurs, la pièce se définit aussi comme une oeuvre d'actualité. Sans doute faudrait-il être initié aux cérémonies d'Éleusis pour percevoir toutes les intentions de l'auteur, mais il est tout au moins nécessaire de lire la pièce à un double niveau, celui de la symbolique

<sup>44</sup> Les commentateurs ont bien souvent critiqué l'inutilité dramatique du personnage de Théonoé, dont le rôle consiste en somme à annoncer son silence sur l'arrivée de Ménélas. Sur cette question, cf. Amiech (2011: 31).

<sup>45</sup> L'exposé historique de Plutarque n'est pas très net. En effet, Alcibiade revenu en grâce dans le coeur des Athéniens peu après la représentation de l'*Hélène*, est accueilli avec les honneurs dans sa ville (cf. Romilly, 1995: 191 sqq.). Le clergé d'Éleusis est appelé à se rétracter de sa malédiction. Plutarque mentionne alors le commentaire de l'hierophante, Théodoros, qui aurait déclaré "ne l'avoir maudit que s'il avait été occupable envers l'État" (*Vie d'Alcibiade*, 33, 3). Certains aspects de la réaction de Théodoros recourent l'attitude de Théanô. Cette redondance encourage Sourvinou-Inwood à soupçonner le caractère fictif de la prêtresse (1988: 36-37).

<sup>46</sup> Pippin-Burnett a initié un courant de la critique soulignant les aspects comiques de l'*Hélène*, dans un article intitulé "Euripides' *Helen*: A Comedy of Ideas" (1960: 151-163), auquel le titre d'un chapitre de Allan apporte un écho négatif: "A Tragedy of Ideas" (2008: 46-66).

<sup>47</sup> Tel est sans doute le sens de l'expression τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι ("je vais imiter l'Hélène régénérée") par laquelle Aristophane définit moqueusement la pièce, dans les *Thesmophories* (v. 850).

mystérique du mythe et celui des réalités contemporaines. D'ailleurs, les deux plans finissent par se confondre, car en cette période, Athènes bruisse des conséquences de cette affaire concernant Alcibiade et sa supposée parodie des rituels religieux. Le jeune chef de guerre a dû s'exiler et la cité a perdu un atout dans ce combat contre Sparte. Certains, comme Euripide, le regrettent. Le poète quant à lui suggère qu'il serait bon de donner à Alcibiade, comme à Hélène, la possibilité de s'amender, de se réhabiliter et d'aller au bout d'un véritable chemin d'initiation. À travers la mise en scène de Théonoé, il rappelle aussi la vraie vocation d'Éleusis, celle de la justice et de la paix, et ainsi, le vrai sens des mystères.<sup>48</sup>

De nombreux de ses aspects mettent la pièce en relation avec les cérémonies éleusiennes: le lyrisme qui évoque la geste de Déméter et de Perséphone,<sup>49</sup> la thématique de l'*eidôlon* introduite dans une anthropologie complexe faisant entrer en jeu divers états de l'âme, la géographie éthérée du mythe de la conception et de l'envol d'Hélène. Les mystères de l'onomastique, d'autre part, précisent les circonstances conjoncturelles de l'intérêt manifesté par Euripide, dans ce drame, pour les rituels d'Éleusis. L'école belge, avec H. Grégoire et R. Goossens, ou des exégètes attachés à la dimension historique des oeuvres, comme É. Delebecque, ont justement repéré la portée, dans *Hélène*, des allusions faites à l'actualité, car, par nature, le théâtre grec ne se détache pas des événements contemporains.<sup>50</sup> Effectivement, l'idée de rechercher la véritable identité de Teucros constitue une piste qu'il est judicieux d'explorer et la perception de l'image d'Alcibiade sous les traits d'Hélène apparaît comme une lecture pertinente. Mais ces remarques ponctuelles prennent tout leur sens dans une interprétation globale de l'oeuvre comme un reflet des aventures d'une Hélène dont le personnage masque celui d'Alcibiade, dénoncé par le métèque (et non pas l'archer) Teucros, épargné par Théonoé, ou Théanô dans le récit de Plutarque.

Un tel mode de compréhension résout la question de l'art dramatique d'Euripide, souvent critiqué à propos de cette pièce. Car peu importe, dans l'optique de cette oeuvre à clés, que Teucros ne fasse que passer sur la scène ou que Théonoé n'intervienne pas activement dans l'intrigue. En effet, leur présence est signifiante par rapport à une trame historique bien connue des spectateurs, et non pas dans un cadre mythologique auquel, en vérité, ils se rattachent mal. Euripide déplace l'enjeu de la représentation. Les critères habituels d'unité ou d'efficacité dramatique ne fonctionnent donc pas correctement à propos de ce drame.

Il peut paraître inouï que le personnage de Teucros corresponde à celui du dénonciateur historique d'Alcibiade et qu'Euripide indique les phases d'un parcours

<sup>48</sup> Sur la spiritualité d'Éleusis, cf. Carvalho (1992: 131).

<sup>49</sup> Ce point a été mis en évidence par Cerri (1983: 155-195 et 1987: 197-216). Cf. aussi Burian (2007: 237).

<sup>50</sup> Plus récemment, Allan (2008: 4-9) a aussi souligné, dans un point important de son introduction, les liens de l'*Hélène* avec l'histoire et la politique contemporaines. Cf. son chapitre intitulé "*Helen in its Athenian context*". Mais il aborde surtout les questions concernant le pacifisme d'Euripide après l'expédition de Sicile.

initiatique, sous la fiction poétique du mythe fantastique de l'*eidôlon* d'Hélène. Car il est théoriquement interdit de dévoiler le contenu des mystères. Mais Aristophane parodie ces célébrations dans les *Nuées* et Platon transpose de nombreux thèmes de la connaissance initiatique,<sup>51</sup> notamment dans le mythe de la Caverne. L'exposé formel des schémas mystériques de la pensée ne permet pas pour autant d'en saisir le sens.<sup>52</sup> Dans son pastiche des *Thesmophories*, Aristophane surajoute en quelque sorte des didascalies caricaturales au texte de l'*Hélène* en introduisant un archer gardien des mystères ou en travestissant le Vieux parent d'Euripide en une Hélène décrépée et il situe sa pièce dans l'enceinte des mystères de Déméter. Mais les masques sont difficiles à faire tomber.

### BIBLIOGRAPHIE

- ALLAN, W. (2008) *The family of Proteus (Euripide, Helen)*, New York & Cambridge.
- AMHERDT, D. (2006) «Le caméléon, la chauve-souris, le gecko et les trompeurs de tout poil», *Euphrosyne* 34: 369-372.
- AMIECH, C. (2011) *Euripide. Hélène*, Rennes.
- ASSAËL, J. (2012) «Dans *L'Hélène* d'Euripide, comment l'*eidôlon* rejoint l'héroïne, au firmament», *Actes du colloque international de Perpignan: Héros voyageurs et constructions identitaires*, Perpignan, 21-24 novembre 2012, à paraître.
- ASSAËL, J. (2012) «L'*Hélène* d'Euripide, un drame initiatique», *La Parola del Passato*, à paraître.
- AURENCHE, O. (1974) *Les groupes d'Alcibiade, de Léogoras et de Teucros. Remarques sur la vie politique athénienne en 415 avant J.-C.*, Paris.
- BURIAN, P. (2007) *The Complete Euripides*, V, Oxford.
- BURKERT, W. (2003) *Les cultes à mystères dans l'Antiquité*, trad. par A.-P. Segonds, Paris.
- BYL, S. (1983) «Mention d'un saurien dans les *Nuées* (v. 170 sqq.) d'Aristophane et ses rapports avec les mystères d'Éleusis», *Revue de philosophie ancienne* III, 2: 109-132.
- BYL, S. (2007) *Les Nuées d'Aristophane. Une initiation à Éleusis en 423 avant notre ère*, Paris.
- CARVALHO, S. M. S. de (1992) «Les mystères d'Éleusis», en *Dialogues d'histoire ancienne* 18, 2: 131.

<sup>51</sup> Cf. Byl (2007).

<sup>52</sup> Cf. Burkert (2003: 87): «Même si nous avons un compte rendu très complet, ou même un vidéo-film comme les anthropologues modernes en réalisent pour nous documenter sur les coutumes exotiques, tout nous paraîtrait étrange, voire incompréhensible. [...] De fait, le secret d'Éleusis a été trahi -quelquefois de façon provocante- par Diagoras de Mélos, l'athée, qui, dit-on, le disait à 'tout le monde' dans la rue; seul résultat: le secret paraissait sans intérêt et sans valeur».

- CERRI, G. (1983) «La Madre degli Dei nell' *Helena* di Euripide, Tragedia e Rituale», *Quaderni di Storia* 18: 155-195.
- CERRI, G. (1987) «Le message dionysiaque dans l' *Hélène* d' Euripide », *Cahiers du GITA* 3: 197-216.
- DEFORGE, B. (1983) «Le destin de Glaucos ou l'immortalité par les plantes», en Jouan, F. (éd.) *Visages du destin dans les mythologies. Mélanges Jacqueline Duchemin*, Paris.
- DELEBECQUE, É. (1951) *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris.
- DELORENZO, C. (2006-2009) «Protée et le caméléon, Matière, dignitas hominis et inconstante», article en ligne, travaux de l'université de Bologne, séminaire d'histoire littéraire, en [www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/travauxmythes.htm](http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/travauxmythes.htm).
- DETIENNE, M. (1957) «La légende pythagoricienne d' *Hélène* », *Revue d' Histoire des Religions*, 152, 2: 144-146.
- FROIDEFOND, C. (1971) *Le mirage égyptien*, Aix-en-Provence.
- GRÉGOIRE, H. ([1950] 1973) *Euripide, V, Hélène-Les Phéniciennes*, Paris.
- GRÉGOIRE, H. (avec le concours de R. Goossens) (1940) «Les allusions politiques dans l' *Hélène* d' Euripide: l' épisode de Teucros et les débuts du Teucride Évagoras», *Comptes-rendus des séances de l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 84<sup>e</sup> année, 3: 206-227.
- KANNICHT, R. (1969) *Euripides. Helena*, I, Heidelberg.
- PIPPIN-BURNETT, A. N. (1960) «Euripides' *Helen*: A Comedy of Ideas», *Classical Philology* 55: 151-163.
- RICCIARDELLI, G. (éd.) (2000) *Hymnes Orphiques*, Milan.
- ROMILLY, J. de (1947) *Thucydide et l' impérialisme athénien*, Paris.
- ROMILLY, J. de (1995) *Alcibiade*, Paris.
- SOURVINOU-INWOOD, C. (1988) «Priestess in the text: *Theano Menonos Agrylethen*», *Greece and Rome*, XXXV, 1: 35.
- ZEITLIN, F. (2010) «The Lady Vanishes: Helen and her Phantom in Euripidean Drama», en Ph. Mitsis et Christos Tsagalis (éd.) *Allusion, Authority and Truth: Festschrift for Pietro Pucci*, Berlin/New York.

## ECOS OVIDIANOS EN UNA ADAPTACIÓN DE EURÍPIDES: *HÉCUBA TRISTE* DE PÉREZ DE OLIVA\*

CARMEN MORENILLA TALENS  
*Universidad de Valencia*

### RESUMEN

*Hécuba triste* de Pérez de Oliva, considerada una de las primeras traducciones a lengua vernácula de una tragedia griega, es una adaptación peculiar de la *Hécuba* de Eurípides que incorpora notables cambios, algunos de ellos por influencia de otras tragedias griegas. En este trabajo estudiamos varios motivos utilizados por Oliva que remiten a otros textos, entre los que destacan obras relacionadas directa o indirectamente con Ovidio.

### ABSTRACT

Pérez Oliva's *Hécuba triste* is considered as one of the first translations of a Greek tragedy into a vernacular tongue. It is a particular adaptation of Euripide's *Hecuba* that involves significant changes, some of them as a result of the influence of other Greek tragedies. This article discusses some of the topics used by Pérez de Oliva referred to other texts, specially works related directly or indirectly to Ovid.

### PALABRAS CLAVE

*Hécuba triste*, Pérez de Oliva, Eurípides, Ovidio

### KEYWORDS

*Hécuba triste*, Pérez de Oliva, Euripide, Ovid

I.- Pérez de Oliva escribe su *Hécuba triste* en uno de los momentos de mayor conocimiento y proyección de la *Hécuba* de Eurípides, tragedia de fortuna dispar. La forma que, en esta tragedia, adoptan las vicisitudes de la reina troyana tras la toma de su ciudad no será seguida por el propio Eurípides en *Troyanas*,<sup>1</sup> pero lo fue por Ennio, Accio y Pacuvio, al igual que por Ovidio en sus *Metamorfosis* (XIII, 428 ss.). Durante siglos fue muy leída porque formó parte de la triada bizantina, junto a *Orestes* y *Fenicias*, la selección de tres tragedias de Eurípides para la lectura en clase. Amplísima difusión que se mantuvo durante el Renacimiento y el Humanismo. Boccaccio quiso conocerla lo

---

<sup>1</sup> La diferencia estriba en la presencia del motivo de la muerte del niño Polidoro a manos del huésped y amigo paterno Polimnéstor y la venganza por esa traición. Recordemos que Polidoro, como más adelante veremos con más detalle, no es hijo de Hécuba en *Ilíada*.

más literal posible y Leonzio Pilato le tradujo 400 versos. En España tenemos constancia de que era conocida gracias a las citas y referencias en autores como Pérez de Moya, Fray Luis de León, Martín del Río o Fray Juan de Pineda.<sup>2</sup> Erasmo la tradujo al latín en 1507, versión que fue representada en la escuela de Melancthon en 1525 ó 1526.<sup>3</sup> A la de Erasmo siguieron otras a las diversas lenguas romance: las de Giovanbattista Gelli, Ludovico Dolce, Guillaume Bochatel, Jacques Amyot... Un buen ejemplo de lo dicho es el listado de las primeras traducciones de *Hécuba* a lenguas vernáculas de Br. Garnier, que incluye la de Hernán Pérez de Oliva.<sup>4</sup>

Esto es así porque el personaje de Hécuba, la Reina de Troya, querida y respetada por su esposo y sus numerosos hijos e hijas, honrada por su corte y el pueblo todo, que al final de la tragedia es una anciana esclava, privada de patria, esposo e hijos, que pierde a dos hijos, el último varón con vida, Polidoro, y la joven Polixena, se convierte en el símbolo de la mutabilidad de la fortuna. Pero, además de este terrible cambio de fortuna, la tragedia contiene elementos tanto de extremo patetismo como de gran intensidad dramática que hicieron de esta obra una tragedia muy apreciada durante siglos, aprecio que está en gran parte motivado por su adecuación a la poética de la época, como ha mostrado M. Heath, que pone en relación los cambios de apreciación de esta obra con los de las poéticas coetáneas (1987: 40-68). Pero la situación cambia a finales del s. XVI, momento a partir del cual es la Hécuba de *Troyanas* la que despierta algún interés, aunque la mayor parte de las veces se trata de la versión de Séneca, quien dio un papel más activo a Andrómaca.<sup>5</sup> No es ajeno a ello el cambio en la valoración desde el punto de vista sociológico del castigo, que generó debates sobre la finalidad que debe tener y las formas que se consideran aceptables, lo que provocó que los autores y estudiosos consideraran brutal y deleznable la venganza que Hécuba realiza.<sup>6</sup>

*Hécuba triste*, pues, ha sido considerada una de las primeras traducciones en lengua vernácula de una tragedia griega, la segunda de una *Hécuba*, tras la de Gelli, puesto que debió escribirse entre el 1528, año en el que Oliva publica *La venganza de Agamenón*, y 1531, año de su fallecimiento.<sup>7</sup> Pero la fecha de la primera edición es tardía, 1586,

---

<sup>2</sup> Para el conocimiento de las tragedias griegas en España cfr. Díaz-Regañón López (1955-56), que pone de manifiesto que muchos autores no tenían acceso al original griego.

<sup>3</sup> El conocimiento de la traducción de Erasmo en España es mayor del que se había supuesto, cfr. Pabón de Acuña (2013: 605-13).

<sup>4</sup> Garnier (1999: 57). Indica “elle est traduite en spagnol en 1533”, y en nota se atribuye a Hernán Pérez de Oliva; la fecha, sin embargo, no es correcta, puesto que Oliva fallece el 3 de agosto de 1531.

<sup>5</sup> La influencia del teatro de Séneca ha sido ampliamente estudiada; para lo que aquí nos ocupa nos interesa especialmente Blüher (1983) y Castro Soares (2013: 575-87).

<sup>6</sup> Cfr. Battezzato en “Le convenzioni della giustizia”, en la introducción a su edición y traducción anotada de la tragedia de Eurípides (2010: 5-59).

<sup>7</sup> Ya antes el propio autor había publicado su *Comedia de Amphitrion*, probablemente en 1524 (para la fecha López Cruces 2012: 529). Bañuls, Crespo & Morenilla (2006: 39-122, cap. 2, “La primera recreación de Electra y su versión en verso: *La venganza de Agamenón* de Pérez de Oliva (c. 1520) y *Agamenón vengado*

de la que se hizo cargo su sobrino Ambrosio de Morales, el preceptor de Don Juan de Austria, y tampoco entonces pudo gozar de suficiente difusión puesto que el volumen que recogía esta obra junto con otros textos inéditos del autor fue incluido en 1632 en el *Index Universalis* y no fue reeditada hasta 1787.<sup>8</sup> El retraso en su publicación y la censura posterior fueron causa de que no se valorara la obra en el contexto en el que surgía y el cambio estético experimentado en el lapso temporal provocó que, salvo excepciones, fuera objeto de críticas negativas.<sup>9</sup> Contamos hoy con dos ediciones relativamente recientes, la de Atkinson de 1927 y la de Peale de 1976,<sup>10</sup> que han facilitado el acercamiento a estas obras de otros hispanistas, así como de helenistas hispanos; los unos han estudiado las obras desde la perspectiva de la producción coetánea, insertándola en el conjunto de la producción del autor y de la época; los otros, los helenistas, han buscado las fuentes griegas de las tragedias. Gracias a estos estudios se ha avanzado mucho en el conocimiento no sólo de la relación con las fuentes, sino también sobre la producción literaria en general de Oliva.<sup>11</sup> En realidad los dos aspectos, los referentes utilizados y la finalidad de la obra, están estrechamente relacionados como pretendemos mostrar en este estudio, en el que queremos destacar unos referentes relacionados directa o indirectamente con Ovidio que han pasado desapercibidos.

II.- La finalidad de Oliva al escribir las recreaciones dramáticas queda clara en el título *Muestra de la lengua castellana en el nascimiento de Hércules ó comedia de Amphitrión*: demostrar la nobleza del castellano y su capacidad para desarrollar discursos complejos siguiendo las normas de la retórica clásica.<sup>12</sup> Utiliza una comedia

---

de García de la Huerta (1779)", estudia con detenimiento la formación y las obras de Oliva, en particular *La venganza de Agamenón*.

<sup>8</sup> La diferencia con respecto a *La venganza de Agamenón* es evidente, como podemos ver en el reciente trabajo de Silva (2013: 785-792), que estudia una tragedia de Enrique Aires Vitoria, traducción de la de Oliva, publicada en 1536.

<sup>9</sup> Cfr. Hermenegildo (1994). Para las vicisitudes de los textos que Oliva dejó inéditos cfr. la introducción de Cerrón Puga a la edición de *Diálogo de la dignidad del hombre* (1995).

<sup>10</sup> Citamos por la edición de Peale; puede consultarse digitalizada la 2ª ed. de la publicación de Ambrosio de Morales, de 1787.

<sup>11</sup> Para nuestro estudio nos interesan especialmente los de P. Ruiz Pérez y de J.L. López Cruces. El primero se ha esforzado por integrar las obras dramáticas en el conjunto de la producción del autor y en mostrar la finalidad de las mismas y la relevancia de las innovaciones que el autor introdujo en el momento en el que fueron compuestas; sirva de ejemplo la interesante introducción a *Historia de la invención de las Yndias. Historia de la conquista de la Nueva España* (1993) o su artículo (1991: 111-139), en el que muestra el ambiente cultural en el que se inserta la producción de Oliva. López Cruces (2012: 524-46), por su parte, ha introducido en el análisis de las tragedias el proceso de la *contaminatio* con otras tragedias griegas.

<sup>12</sup> Peale, en su introducción, realiza un detenido análisis de varios discursos e indica el seguimiento de las normas de la retórica clásica; para el nexo de unión que Morales ve en las obras que publica en 1586, la exaltación del castellano como lengua culta, cfr. Ruiz Pérez (1993: 26 ss. y 1991: 112 ss.); cfr. Bañuls, Crespo & Morenilla (2006: 48 ss.). En el debate entre los defensores del uso de la lengua romance y los defensores del latín la actitud innovadora de Oliva es evidente, como pone de manifiesto Ruiz Pérez con respecto a otro texto (1987: 15-44.), que destaca el papel que podía haber desempeñado si se hubiera

de Plauto en esa primera recreación porque es un tipo de obra más ligero, más agradable para quien no está muy acostumbrado a la lectura, y porque en Plauto se ven todos los niveles de lengua, desde la frialdad, la cólera, la dicción elevada, la lengua familiar, etc. Además avisa Oliva al sobrino al que dedica la obra que, cuando la haya disfrutado, le dará lecturas de mayor seriedad (3 s.), lo que viene a ser una especie de programa de iniciación a la lectura. Pero aunque ésta sea la finalidad última, las obras no son ejercicios retóricos, sino obras literarias que hay que valorar como tales, para lo que es de gran ayuda estudiar las causas de los cambios con respecto al referente.

La elección de las dos tragedias griegas no pudo ser azarosa, y menos en un autor cuyo *Diálogo sobre la dignidad del hombre* sigue siendo explicado en las aulas universitarias. En la misma línea de reflexión sobre los valores, virtudes y reacciones esperables en una persona que puede verse en su tratado dialogado, en sus tragedias desarrolla dramáticamente y muestra sobre ejemplos clásicos aquellas actitudes que considera correctas, siguiendo el insigne ejemplo clásico del hispano Séneca. *La venganza de Agamenón* empieza con un proemio, “La muerte de Agamenón” (49), descripción en la que hay dos motivos que no aparecen en las tragedias griegas, la muerte de una cierva por Agamenón y la entrega por Clitemnestra al marido de un vestido sin abertura que facilita el ataque, y en el breve argumento que le sigue se insiste en la acción de Orestes y en que Electra llora y espera la venganza que ha de traer su hermano, y también se hace referencia a la amistad que une a Pílates y Orestes.<sup>13</sup> Al comienzo de *Hécuba triste* no hay proemio, sólo el argumento, extenso, que describe los actos según se van produciendo en la obra, sin mención de la aparición de Polidoro. Para esta obra no precisa Oliva un proemio que explique los precedentes, porque la guerra de Troya es uno de los temas predilectos durante la Edad Media, que se trató en diversos géneros, especialmente en poemas épicos. También en España se popularizó la *materia troyana*. Además de las traducciones, los resúmenes y comentarios de las obras de la Antigüedad que se ocupaban de ella (*Iliada*, *Eneida*, *Metamorfosis*, tragedias de tema troyano, etc.),<sup>14</sup> de repertorios mitológicos de diverso tipo, como *De claris mulieribus* y *Genealogia de los dioses paganos* de Boccaccio, también es incorporada a obras literarias como el *Libro de Aleixandre* en cuyo comienzo aparece interpolada la destrucción de Troya, o la segunda parte de la *General Estoria* de Alfonso X, a lo que hay que unir traducciones al castellano de obras en lenguas vernáculas que se ocupan de ella como la del *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure encargada por Alfonso XI, o las *Sumas de Historia*

---

publicado en su momento y sin prohibiciones posteriores. Haber sido nombrado preceptor de Felipe II muestra la total coincidencia con el sentir de la monarquía y su programa cultural en lo que hace a la consideración del castellano como la nueva “lengua del imperio”.

<sup>13</sup> Para la exaltación de la amistad Orestes-Pílates, López Cruces (2012: 524-46) remite a otras tragedias griegas y a la influencia de la *Ética a Nicómaco*, lo que compartimos.

<sup>14</sup> Algunos de estos comentarios tuvieron en algunos momentos mejor acogida que la obra comentada, como es el caso del *Ovide moralisé*, muy conocido y utilizado por el contenido cristiano que incorpora al original.

troyana de Leomarte (1ª edición en 1490 y reiteradamente editada).<sup>15</sup>

Entre los diversos motivos desarrollados en esta materia hay uno que se convirtió en especialmente popular, el del dolor de Hécuba por las terribles pérdidas que ha sufrido. Hécuba se había convertido en símbolo del cambio de fortuna, tratado en todo tipo de obras literarias, desde formas cultas, como el catálogo de mujeres ilustres de Boccaccio o el *Plant doloros de la reina Hécuba raonant la mort de Priam, o de Policena, e d'Astianacres* de Joan Roís de Corella,<sup>16</sup> hasta formas tan populares como el *Romance de la reyna troyana*, a partir del cual se compusieron variantes como el *Romance de la reyna Hécuba y de su muerte*, *Muerte de la reina Hécuba* o *Romance de la Reyna Troyana*, y glosas como la *Glosa de la reyna troyana* de Alonso de Salaya y la *Glosa nueva* de Huete, en parte auspiciados por el impulso que le dio la comparación entre la toma de Granada y la de Troya.<sup>17</sup>

En la tragedia de Eurípides se combinan dos temas que tuvieron una gran relevancia en la tradición clásica por separado, el de la infortunada Hécuba, que pierde tras la toma de Troya a su hija Polixena y al nieto Astianacte, y el de la muerte de Polidoro. Ambos presentan variantes desde la Antigüedad, en parte relacionadas. De la muerte de Polidoro hay dos variantes fundamentales: en *Iliada* el joven, desobedeciendo una orden expresa de su padre, sale a combate y es muerto de inmediato por Aquiles (XX, 407-18), pero este Polidoro no es hijo de Hécuba, sino de Laotoe (XXI, 85 y XXII, 46-51); es en *Hécuba* de Eurípides donde por primera vez se hace a Polidoro hijo de Hécuba y se cuenta que, por precaución, había sido enviado con el amigo y huésped del padre, Polimnéstor, que lo traiciona y mata. También el modo de matarlo presenta variantes importantes, aunque no nos afecte para lo que hace al texto de Oliva.<sup>18</sup>

En las últimas desgracias que Hécuba sufre hay variantes en parte relacionadas con la muerte de Polidoro: en una se plasma la desolación en las muertes de Polixena y de Astianacte, versión que vemos en *Troyanas* de Eurípides y de Séneca y posteriormente, por ejemplo, en el *Plant* de Roís de Corella; en la otra, la que desarrolla Eurípides en *Hécuba*, las últimas desdichas de esta sufriente madre son las muertes de Polixena y Polidoro. También el final de la reina presenta variantes: en unos casos se deja de hablar

<sup>15</sup> Cfr. Errazu (1994: 401-451, para la leyenda troyana 402 ss.).

<sup>16</sup> Cfr. Beltrán & I. Vega (2004: 5).

<sup>17</sup> Para los romances remitimos a [hptt://parnaseo.uv.es](http://parnaseo.uv.es); Errazu (1994: 402-412 para la *Glosa nueva* de Huete, editada en 426-435); Rovira & Mahiques (2013: 66-88) estudian una variante del *Romance de la reyna troyana* publicada en un pliego que atribuyen a la tipografía valenciana de Joan Navarro hacia los años 1560-1561. Estos poemas siguen el esquema argumental de *Troyanas* de Eurípides y de Séneca, es decir, sin el motivo de la muerte de Polidoro. Gallé (2013: 303-09) plantea vías de transmisión de motivos clásicos a una literatura con fuerte arraigo popular como es la caballeresca.

<sup>18</sup> Mientras que en Eurípides es degollado y arrojado al mar, por lo que vaga insepulto hasta que lo encuentra su madre, en Virgilio, *Eneida* III, 19-68, es asaetado y de esas saetas o lanzas surgen las ramas que intentará arrancar Eneas (con Cristóbal creemos que el degüello al que se hace referencia en el v. 55 debe ser un desliz no corregido, 1999: 27-44). Oliva sigue en ello a Eurípides y Ovidio, *Metamorfosis* XIII, 429 ss.

de ella, sin más, puesto que ya no interesa una vez se ha mostrado su total aniquilamiento y la imposibilidad de que su estirpe sea restaurada, como en *Trojanas* de Eurípides y de Séneca; pero en otros casos se dan versiones distintas de su final, como se apunta en *Hécuba*, donde Polimnéstor, ya cegado y totalmente vencido, le transmite un vaticinio según el cual se transformará en perra, variante que es recogida y desarrollada en las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Genealogia de los dioses paganos* y *De claris mulieribus* de Boccaccio, entre otros textos.

III.- Esa popularidad del motivo del llanto de Hécuba da lugar a que una obra que se ocupa de él no precise un proemio que exponga los precedentes, sino en todo caso un argumento en el que se ponga de relieve la versión que el autor va a utilizar, en este caso la de la tragedia *Hécuba*. Oliva en este resumen insiste en tres aspectos: la causa de la muerte de Polidoro, la de la muerte de Polixena y en los efectos emocionales de estas muertes en Hécuba.<sup>19</sup> La obra empieza como en el referente griego, con el parlamento de Polidoro, razón por la cual este parlamento es especialmente significativo para percibir el sentido de las modificaciones que se introducen, de las que destacaremos las que consideramos más significativas.

III.1.- Polidoro no describe el cambio de suerte en el campo de batalla, en el que se fundamenta parcialmente el cambio de actitud de Polimnéstor, sino que de la presentación se pasa de inmediato a describir su muerte y las causas de la traición del amigo paterno. Oliva se detiene e insiste en el deseo de riquezas del tracio y la consiguiente terrible traición de la amistad, que incluso el propio niño recuerda en las palabras que dirigió a Polimnéstor cuando iba a matarlo. Para hacer más monstruoso el acto, Oliva describe con detalle el engaño, la propuesta de salir de paseo amable, lo que acentúa el patetismo de la situación, a la par que hace más monstruosa y mercedora de un castigo ejemplar la traición de Polimnéstor.<sup>20</sup> Mientras que en Eurípides, Polidoro simplemente describe el hecho (πολὺν δὲ σὺν ἐμοὶ χρυσὸν ἐκπέμπει λάθρῃ / πατήρ, vv. 10 s., κτείνει με χρυσοῦ τὸν ταλαίπωρον χάριν / ξένος πατρώος ... vv. 25 s.) y sólo más tarde en boca de la desconsolada Hécuba aparecen las valoraciones del crimen, Ovidio anticipa la censura al comienzo (*Met.* XIII, 433 s.: “consilium sapiens, sceleris nisi praemia magnas / adiecisset opes, animi inritamen auri”). En el desarrollo del motivo

---

<sup>19</sup> Para resaltar esos motivos el autor se sirve de diferentes mecanismos, como la eliminación de personajes secundarios y de escenas que ya no son sentidas necesarias o no son bien entendidas. Proceso similar es el que sigue Ovidio en *Metamorfosis*, cfr. Álvarez & Iglesias (2006: 35-50), quienes demuestran que Ovidio quiere resaltar el papel de la reina madre.

<sup>20</sup> No es de extrañar, pues, que Polimnéstor se convirtiera en símbolo de la codicia: lo recoge Dante en *Purgatorio* XX, 114 s. entre las personas corrompidas por la avaricia y en el *Ovide Moralisé* es presentado como Judas; sobre la influencia de Ovidio en Dante, cfr. el cap. de Picone “Dante argonauta. La ricezione del miti ovidiani nella *Commedia*” (1994: 173-202). En España para Juan Pérez de Moya en su *Philosophia secreta* “la fabula de Polimestor, y Hecuba, nos es exemplo de los daños de la avaricia: son los avarientos cegados por la penitencia” (1599: 392 s.).

de la avaricia por Ovidio, Álvarez e Iglesias ven una reelaboración del pasaje virgiliano en el que se describe la muerte de Polidoro, en concreto III, 56 s.;<sup>21</sup> la insistencia en el caso de Oliva no debe proceder del pasaje de Virgilio, que sigue una variante distinta de la muerte del muchacho, sino de Ovidio, con quien tiene otras concomitancias.

En segundo lugar, Oliva hace que el alma de Polidoro hable más en extenso del lugar del que procede, asunto que es sólo aludido en Eurípides: ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας \ λιπῶν, ἴν' Ἄιδης χωρὶς ᾤκισται θεῶν, vv. 1 s.). Estos versos son bastante fielmente recogidos en “agora vengo de las hondas cavernas del infierno, llenas de espanto y tinieblas, a ver otra vez esta lumbré del cielo”, con lo que está haciendo una rápida descripción del infierno, que será reiterada más tarde, cuando diga: “Y andando por sus sombras tristes errado, con la luz temerosa do penan los malos, vi grandes compañías de almas rezientes que entonces avían ydo...”. Al acabar la descripción del asesinato y producirse la separación de cuerpo y alma, introduce Oliva un nuevo motivo: un relato sobre las almas con las que la del joven se encuentra y la conversación que con ellas entabla o lo que escucha que dicen. La descripción de Polidoro no coincide con las descripciones griegas o latinas clásicas, lo que, por otra parte, era esperable, puesto que este motivo, el del *descensus ad inferos*, está estrechamente vinculado a las creencias religiosas. No aparece aquí la geografía infernal del mundo clásico, no hay mención a Caronte ni al Aqueronte, como cabría esperar en un alma recién llegada; ni a la imposibilidad de cruzar el río y descansar las almas de cuerpos insepultos, como es su caso y como en extenso vemos en *Eneida* VI, donde Virgilio hace que las turbas lastimosas de almas de los insepultos permanezcan cien años sin poder cruzar el Aqueronte. Además, no se trata del *descensus* de una persona viva, como Eneas en la *Eneida*, que es acompañado de otra persona también viva, aunque con estrechas relaciones con lo divino, la Sibila. Recuerda, pero a su vez se aleja, de la *nekuia* de *Odisea*, donde Odiseo consigue hablar con las almas de sus amigos y compañeros, pero aquí no hay ritos especiales: Polidoro es un muerto más, aunque cabe añadir otra razón, la eliminación de las referencias a ritos paganos. La misma relación guarda con la llamada *segunda nekuia*, el comienzo del último canto de la *Odisea*, donde Hermes reúne las almas de los pretendientes recién asesinados, que en tropel y entre aullidos se van dirigiendo hacia el Aqueronte. La descripción del mundo de ultratumba de Polidoro recuerda de cerca las descripciones del *Infierno* de la *Divina Comedia* de Dante, descripciones cristianas, de las que han desaparecido los motivos paganos más significativos, como el río, el barquero, etc.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Álvarez & Iglesias (2006: 41). La influencia de Ovidio en general y de *Metamorfosis* en particular en la literatura posterior es ingente; baste Picone & Zimmermann (1994) y Knox (ed., 2009), cuya Part V se dedica a “Literary Receptions”. Para su influencia en el siglo XVI, cfr. el cap. “Les bonnes fortunes d’Ovide au XVI<sup>e</sup> siècle”, en Cazes (2003: 239-64). Para su recepción en España, cfr. Cristóbal (1997: 125-53) y Álvarez & Iglesias (2005<sup>7</sup>).

<sup>22</sup> No nos referimos a la compleja escatología de Dante, en la que se ha visto influencia de la escatología

Es muy interesante el modo en que describe Polidoro a Aquiles y las palabras de éste, en las que Aquiles no reclama a Polixena como un sacrificio en desagravio por su muerte, como sucedía en *Hécuba* de Eurípides, donde el héroe pide φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας (v. 41), sin precisión, sino que el Aquiles de Oliva reclama “de quien él avía sido en la vida enamorado. Y no pudiendo sufrir el desseo se apartó de los otros, diciendo que a este mundo venía a dezir al ejército de los griegos que sobre su sepultura matassen a Policena, porque su alma le fuesse a tener compañía.” (82).

Mientras que en Eurípides la muerte de Polixena es sólo un *géras* debido, que para ser acorde con el héroe ha de ser una joven princesa, en Oliva está provocada por el amor de Aquiles, que fue antes la causa de la muerte del héroe, siguiendo la versión de Boccaccio.<sup>23</sup> La tradición clásica nos muestra ambas variantes. Mientras en *Hécuba* de Eurípides las referencias a las bodas de Aquiles y Polixena están provocadas por el tópico de la *mors immatura* de una doncella según el cual esa muerte es considerada una boda con Hades, con la salvedad de que aquí Hades es sustituido por quien reclama la muerte, Aquiles,<sup>24</sup> Higino, *fab.* 110, recoge que es inmolada porque Aquiles fue muerto por Alejandro y Deifobo cuando, engañado, acudía a hablar con ella. En cambio en *Metamorfosis* XIII, 439 ss. Aquiles la reclama sin indicar causa, lo que es acorde con la muerte de Aquiles que acaba de contar Ovidio (XII, 580 ss.), durante un combate, por una flecha de Paris, que ha sido incitado por Poseidón enfurecido por la muerte de su hijo. En Séneca *Trojanas* 191 ss., se ve una alusión a una deuda contraída con Aquiles, especialmente en el v. 195: “desponsa cineribus Polyxene”. En *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio Aquiles estaba enamorado de la joven y Hécuba, harta de que el héroe le mate los hijos, le hace creer que se va a encontrar con la muchacha en el templo de Apolo Timbreo y se casará con ella, pero le tiende una trampa y hace que sus hijos lo maten allí, razón por la cual Aquiles expresamente la reclama como su mujer.<sup>25</sup>

También en ese deseo de Aquiles por tener a Polixena cerca se ve un eco del

---

islámica, sino a las descripciones de los encuentros. Ya P. Henríquez Ureña (1945<sup>2</sup>: 75) indicaba que Oliva en sus tragedias incorpora considerables reflexiones de tono cristiano, por lo que era esperable que desaparecieran las referencias a creencias paganas, razón por la cual Oliva ha sido considerado un excelente ejemplo del llamado “humanismo cristiano”.

<sup>23</sup> La fortuna de Boccaccio y especialmente su *Genealogía* y *De claris mulieribus* en España fue considerable, como se observa en *Lo libre de les dones* (1396) de F. Eiximenis y en el *Libro de las virtuosas e claras mugeres* del Condestable Álvaro de Luna (1446); hay traducción anónima en castellano de 1494 (*De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus); cfr. Arce (1978: 63-105), Iglesias (2001: 219-21) y Díaz-Corralejo (2001: 241-61).

<sup>24</sup> En *Hécuba* de Eurípides interesa más la relación que se crea con la otra doncella que fue sacrificada al comienzo de la expedición, Ifigenia, lo que se ve con gran claridad en vv. 534 ss. cuando Neoptólemo pide vientos favorables al acabar la ofrenda.

<sup>25</sup> Vuelve a referirse a este engaño en *Genealogía de los dioses paganos* XII, lii, 543 ss., capítulo sobre Aquiles, donde se indica que Hécuba supo que Aquiles había visto a Polixena durante una tregua y se había enamorado de ella. Versión de la muerte de Aquiles que procede de textos tardíos.

tratamiento que Aquiles recibe en la *Divina Comedia*: en el canto V del *Infierno*, donde describe a los condenados por lujuria eternamente atormentados por fortísimos vientos, se nombra a Semíramis, Dido, Cleopatra, Helena y, sin duda arrastrado por este último nombre, a Aquiles, con el pie desnudo ensangrentado y la frente oscura; la causa de esa muerte de Aquiles por su excesivo amor está en el engaño de Hécuba, al que se refiere esa alusión a su semblante. Sigue, pues, Oliva una versión posterior a la de su referente griego, cuyo fundamento es el amor de Aquiles por la joven, al que vuelve a referirse en el relato que Ulises hace de la aparición de Aquiles:

O griegos, deudos y amigos, sabed que un desseo muy grave llevé de la vida al infierno, que es el de Policena, hija de Príamo, de cuyo amor la muerte no pudo apartarme. Matadla, yo os ruego, embiadme su alma, si no queréys que padezca muy cruda la pena. No os doláys de ella más que de mí, por cuyo esfuerço de esta tierra lleváys honra para todos los siglos. (Esc.II, 85 s.).

Aquiles ruega esa muerte, sin los reproches ni las amenazas de otros textos, mientras que, en la tragedia griega, Hécuba acaba su primer parlamento deseando que no sea su hija la elegida para ser sacrificada y son las coreutas las que le informan de que la decisión se ha tomado en asamblea, no sin discusión (vv. 107 ss.). El motivo del enamoramiento de Aquiles es retomado en la Esc. II, en el diálogo entre Ulises y Hécuba en presencia del coro, en boca del griego que, al argumento de Hécuba de que es un crimen contra la naturaleza matar a una muchacha como Polixena, responde:

Bien conozco que Policena es la más excelente obra y más hermosa que en nuestros siglos hizo naturaleza; y assí Achilles lo muestra bien, pues ni con la muerte ni con las penas del infierno ha perdido jamás el amor de su figura. (87)

III.2.- También innova Oliva en este parlamento de Polidoro al introducir como causa de ese vagabundeo por la tierra de los vivos su deseo de alejarse de las tristes y crueles imágenes de los infiernos, sobre todo después de oír los funestos deseos de Aquiles y, a continuación, describe lo que va viendo, de manera que el autor se sirve de él para una descripción imaginaria del campamento. A continuación en extenso se duele y reflexiona sobre el cambio de suerte que ha sufrido su madre, de modo que se pone en su boca los lamentos que inmediatamente después estarán en la de Hécuba.

En esos lamentos se explaya la protagonista de Oliva en su primer parlamento (83s.), que es introducido por un breve diálogo con el coro.<sup>26</sup> También en él observamos

<sup>26</sup> En la tragedia de Eurípides Hécuba interviene inmediatamente después de su hijo. Este tipo de modificaciones con respecto al original están facilitadas por el no seguimiento de la relativamente rígida estructura de las obras griegas, en este caso concreto las que afectan al canto de entrada del coro.

considerables innovaciones, empezando por su extensión, que es con mucho superior a la del referente, motivadas, en nuestra opinión, por dos razones: insistir en la mudanza de la fortuna, motivo en el que acaba de explayarse el alma de Polidoro, y dar información sobre el pasado de Hécuba, que viene a reafirmar el cambio que se ha producido. En esos lamentos de Hécuba, que evocan los que tanto la reina como el coro entonan en *Troyanas* de Eurípides en diversos momentos, incluye motivos que aparecen desarrollados en otros textos clásicos, especialmente Virgilio, Ovidio y Séneca. Dice Hécuba:

... ¿por qué me llevaste todos los bienes y me dexaste sola la vida? ¿Para esto deseava yo la vejez y las canas, quando veyá que de mí salían tales y tantos hijos?<sup>27</sup>  
¿Para esto rogava yo a Dios que me dexasse aquí muchos años, quando creya que avía de ver mi sangre multiplicada por gran número de nietos, que honrassen mi sepultura? O ciegos mortales, engañados con los vanos prometimientos que os haze la vida, no conocéys quán engañados os lleva a ver vuestros males. Creedme que más piadosa es la muerte, pues os cierra los ojos para que no los veáys. Y más piadosa me oviera ella sido que no esta vida, si uviera cerrado los míos antes que vieran tan graves daños como han visto. (83)

Y sigue la anciana refiriéndose a las desgracias de Héctor, ampliamente tratadas en *Iliada*, de Polites y de Príamo. Las palabras que hemos reproducido no pueden más que evocarnos las que pronuncia la anciana reina cuando ve morir a su hija Polixena en Ovidio, *Met.* XIII, 515 ss.:

... Quo ferra resto?  
Quidue moror? Quo me seruas, annosa senectus?  
Quo, di crudeles, nisi uti noua funera cernam,  
uiuacem differtis anum? Quis posse putaret  
felicem Priamum post diruta Pergama dici?  
Felix morte sua est: nec te, mea nata, paremptam  
Adspicit, et uitam pariter regnumque reliquit!

Versos que son recogidos por Séneca en *Troyanas* 145 ss., cuando la reina pide al coro que entonen “Felix Priamus dicite cunctae” (145) y desarrolla las desgracias que ella está contemplando, a lo que responde el coro “Felix Priamus dicimus omnes” (156).

En Oliva, al recordar las muertes de Polites y Príamo, dice Hécuba “No uviera visto a Pirro, el cruel hijo de Achiles, degollar a mi hijo Pólites delante de mí, y después

---

<sup>27</sup> Se produce aquí una modificación al hacer a Hécuba madre de muchos hijos, cuando en realidad muchos de los hijos de Príamo lo eran con otras mujeres; aquí claramente está Oliva cristianizando la relación entre los esposos. Lo mismo sucede con la referencia a Dios de la frase siguiente.

matar en su sangre a Príamo, mi marido y su padre.” (83 s.), palabras que recuerdan la descripción de sus muertes en *Eneida* II, 506-558, en particular la referencia a la sangre derramada por el hijo en la que resbala el padre: “hoc dicens, altaria ad ipsa trementem / traxit et in multo lapsantem sanguine nati, / implicuitque comam laeva, ...”

III.3.- La exposición de estos motivos lleva a Oliva a otro que tampoco aparece en el referente griego: recuerda Hécuba el sueño que tuvo cuando estaba embarazada de Paris. En *Hécuba* no recuerda Eurípides este sueño, que sin duda formaba parte importante de la tragedia *Alejandro*, que conservamos fragmentaria. De manera incidental alude a él en *Andrómaca* 293 ss., donde el coro de esclavas troyanas se lamenta de que Hécuba no hubiera matado a Paris al nacer, a pesar de que Casandra advirtió a gritos a todos y les pidió que lo hicieran. Dice Hécuba

Agora, desventurada, conozco que no son vanos, como dicen, los sueños de los hombres. Porque yo, preñada de Paris mi hijo, el cual de Grecia trujo el fuego en que ardió la ciudad de Troya, soñava que paría un hacha encendida. Y todos dezian que avía de ser, después de nacido, el perdimiento de nuestro reyno y que devíamos a él quitar la vida, porque todos no la perdiésemos. Mas yo con la piedad de madre fácilmente creya que todos los sueños eran engaños, ... (84).

Se trata de un motivo ampliamente conocido ya en la Antigüedad. La versión del sueño sobre Paris en Oliva es cercana a la de Ps.Apolodoro, *Biblioteca* III, 12,5, donde se habla de una antorcha encendida; pero es Ésaco, el primogénito de Príamo y su primera mujer, Arisbe, quien predice que el niño causará la ruina de Troya y aconseja exponerlo, cosa que hace Príamo. En Higino, *fab.* 91, Hécuba sueña que pare una antorcha encendida de la que salían numerosas serpientes y son todos los intérpretes, innominados, los que ordenan que sea muerto, pero los sirvientes sienten piedad por él y se limitan a exponerlo. Séneca en *Troyanas* alude a ello cuando Hécuba en su parlamento inicial, muy extenso, afirma que, aunque Casandra le predijo todas las desgracias, la primera en verlas fue ella, lo que es una alusión al sueño, y en los vv. 36-40 afirma que el fuego que incendió Troya era suyo. Boccaccio, en *Genealogía de los dioses paganos*, muestra la versión que más se acerca a la que ofrece Oliva.<sup>28</sup> Boccaccio recoge el sueño de la antorcha encendida, y que, tras consultar a Apolo, “Príamo ordenó que se expusiera al que naciera. Pero Hécuba, al haber dado a luz un niño muy hermoso, compadecida lo confió a unos que lo entregaron a unos pastores del rey para que lo alimentaran...” En ambos, Boccaccio y Oliva, es Hécuba la que, movida por la compasión, salva al recién nacido, pues dice Oliva: “... Mas yo con la piedad de madre fácilmente creya que todos los sueños eran engaños, ...”.

<sup>28</sup> Álvarez & Iglesias (2007: 286 s.). Para la muerte de Polidoro, VI, xxx, 292 s., explícitamente remite a Eurípides, versión mantenida por Virgilio y Ovidio.

Oliva hace que la reina reconozca ahora que los sueños son certeros y, a la vez, el cumplimiento de ese sueño le provoca temor por el que acaba de tener, éste sí presente en el referente, una cierva que es destrozada por un lobo, lo que le lleva a pedir que le traigan a su hija, porque teme por ella, y a su vez recuerda con alivio no exento de temor que su hijo Polidoro está a salvo: “Llamadme, mugeres, a mi hija Policena, que esté aquí conmigo, que gran movimiento siento que haze mi coraçon pensando en ella.” (84). Esta petición en la tragedia griega se retrasa al momento en que Hécuba es informada por el coro en la párodos de la petición de un sacrificio por parte de Aquiles y del desarrollo de la asamblea en la que Agamenón se enfrentó a Neoptólemo y perdió a causa de la intervención de Ulises. En Eurípides es la propia Hécuba la que a gritos llama a su hija (vv. 171-73): ... ὦ τέκνον, ὦ παῖ, / δυστανοτάτας [ματέρος] - ἔξελοθ' ἔξελοθ' / οἴκων - ἄγε ματέρος αὐδάν. En Oliva no ha lugar a asamblea porque específicamente pide Aquiles el sacrificio de Polixena. La eliminación de ese motivo no sólo refuerza el del enamoramiento de Aquiles, ya comentado, sino que está en la línea de otros cambios que afectan a la estructura de la obra con la intención de ensalzar la figura de Agamenón como el *bonus rex*, por lo que no puede perder una votación en una asamblea ni ser objeto de acusación por el amor que siente por una concubina. Los cambios que Oliva realiza son sustanciales: elimina la escena en la que Hécuba solicita a Agamenón ayuda para castigar al traidor tracio, con lo que la presencia en escena de Agamenón se reduce muy considerablemente, sólo sale en la escena final de juicio entre Polimnéstor y la anciana, Esc. VII; además elimina toda referencia a la relación entre Casandra y Agamenón.<sup>29</sup>

En las tragedias renacentistas el rey ha de proteger a los súbditos y velar por la justicia; si no es así, debe dejar de serlo. Por ello el traidor Polimnéstor sufrirá un cruel castigo, acorde a la maldad de sus actos, más perversos aún por la traición de la amistad y la indefensión del que la sufre. Con estos cambios Agamenón se convierte en el juez justo en una obra que tiene como protagonista indiscutible a Hécuba. Por ello cuando se le cita aparece destacado, como es el caso de la descripción de la ubicación de los griegos ante el espectáculo del sacrificio de Polixena:

... y allí hallamos a Agamenón sentado en una silla real, sobre unas gradas que ay para subir al sepulchro. Y Pirro estava detrás de la silla, puesto el codo en un canto de ella, con el rey razonando. Y los otros nobles estavan por las gradas sentados. (94)

El significado de los castigos a Polimnéstor y la interpretación que Oliva hace de Agamenón se ven con claridad en el debate final, una vez ejecutado el castigo, en el que Hécuba insiste en dos asuntos contrapuestos: en la perversidad del rey tracio y en la bondad del rey griego. Al final del discurso aparece clara la finalidad moralizante de la obra:

<sup>29</sup> Para un estudio del papel de Agamenón en esta obra cfr. Bañuls & Morenilla (2008: 7-35).

... otro no esperes del justo Agamenón, que tales acontecimientos toma por ocasiones de manifestar a todos su virtud y severidad. Tú pues piensa, Agamenón, que lo que aquí hizieres ha de quedar en muy larga memoria de gentes, y que en esta sentencia has de mostrar a todos los que en los siglos venideros hablen de ti en qué estima tienes los hombres quebrantadores de su fe y amistad, robadores de sus amigos y vertedores de la sangre de los que por huéspedes tienen. Si a ti te parece que debes favorecerlos, favorece tú a éste; pero si ves cuán abominable cosa es un rey ensalçado para hazer justicia a todos y dar al pueblo exemplo de vida consentir en un maleficio tan grande como éste ha cometido, no quieras, por contentar un hombre tan malo, escurecer tu fama, que con tantos trabajos en esta vida has esclarecido. (105)

Sigue la concisa respuesta de Agamenón con la que Oliva da un final muy rotundo al debate y a la obra: “La sentencia está dada con averse el hecho entendido, pues se deve aver por justa la vengança que se toma de quien no guarda la fe.”<sup>30</sup>

III.4.- Aparte de estos cambios, importantes, que Oliva introduce para realzar a Agamenón, sigue Oliva en lo esencial el desarrollo de la tragedia de Eurípides, pero vuelve a evocar a Ovidio en un motivo que desarrolla al final de la Esc. IV y comienzo de la V. Oliva sigue a Eurípides en el planteamiento del reconocimiento del cadáver de Polidoro antes de la descripción de la muerte de Polixena. Cuando Hécuba se da cuenta de que el cadáver es el de su hijo, dialoga con el coro sobre lo que debe hacer, reacciona con rabia y prepara la venganza: envía a una antigua sirvienta suya con un mensaje a Polimnéstor,<sup>31</sup> pero, cuando el coro realiza el treno por el niño, ella se hunde: “Ataldo vosotras, que no puedo verlo, ni puedo hablar.” (92). El coro en las últimas palabras de esta escena describe la actitud de esta anciana madre, totalmente abatida, casi desmayada, sobre una peña en soledad, reiteradas al comienzo de la siguiente, cuando llegan las mujeres que han presenciado la muerte de Polixena: “¿Dónde va Hécuba assí desmayada? En aquella peña se sienta, bueltos los ojos a la soledad. (...) Señora, despierta; oye. No responde, muerta parece que está. ...” (92). Esta escena recuerda

<sup>30</sup> Con frecuencia este final ha sido considerado un error, así, por ejemplo, Menéndez Pelayo, que en general habla elogiosamente de la obra (1941: 39-58, que recoge “El maestro Fernán Pérez de Oliva”, *Ilustración Española y Americana*, 1875), siguiendo lo que pensaron los sobrinos de Oliva, Ambrosio y Gerónimo de Morales: Ambrosio publicó la obra con un discurso final de Agamenón de su hermano, que puede leerse en Peale (1976: 107 s., n.249). Coincidimos con Pérez-Rasilla (1994, 207-14) que reivindica la existencia en Oliva de un programa dramaturgico y concluye de los cambios que Oliva quiere, junto con la exaltación del papel del rey, insistir en la importancia del castigo, opinión que en parte había manifestado Díaz-Regañón en su análisis de esta tragedia (1955-56: 27-33). Cabe añadir también en lo que hace a este final y en general a otros cambios el deseo de eliminar motivos excesivamente caracterizados como paganos, como puede ser un vaticinio y una metamorfosis.

<sup>31</sup> Aquí no se utiliza a Agamenón como intermediario, que no sale en escena hasta el juicio final, ni va ella en persona como en Ovidio.

*Met.* XIII, 538-41: cuando encuentran el cuerpo del niño, mientras las troyanas gritan, ella se queda muda como un peñasco.

Troades exclamant, obmutuit illa dolore,  
et pariter uocem lacrimasque introrsus obortas  
deurat ipse dolor, duroque simillima saxo  
torpet ...

III.5.- Hemos dejado para el final lo primero que llama la atención en esta obra de Oliva, la modificación en el título. La tragedia de Eurípides es conocida simplemente como *Hécuba*, frente a *Hécuba triste* de Oliva, con lo que el autor desde el comienzo deja claro que no está haciendo una simple traducción. Para este título creemos que hay tres referentes posibles de distinta procedencia pero con puntos de contacto. En primer lugar el Canto XXX, 16 ss. del *Infierno* de Dante, donde, entre otras almas condenadas que mudan de naturaleza, Dante y Virgilio encuentran a Hécuba, de la que dice el poeta:

Ecuba trista, misera e cattiva,  
poscia che vide Polissena morta,  
e del suo Polidoro in su la riva  
del mar si fu la dolorosa accorta,  
forsennata latrò sì come cane;  
tanto il dolor la fê la mente torta.

Oliva es hombre culto, formado en ambientes renacentistas y de gran erudición, en los que Dante era bien conocido,<sup>32</sup> a lo que debe unirse una comunidad de intereses entre ambos: los dos autores quieren dignificar la lengua vernácula. El título de la obra de Oliva no puede más que evocar el verso “Ecuba triste, misera e cattiva” del italiano, sobre todo en los ambientes eruditos en los que el español se movía. Tampoco debe descartarse la influencia de *Tristia* de Ovidio, tanto en la obra de Dante como en la de Oliva. “Cum subit illius tristissima noctis imago” (I, 3, 1), con este verso da comienzo Ovidio a una imagen muy impactante, y unos versos más abajo se hace referencia a la destrucción de Troya al comparar la desolación en que quedan sus allegados con la desolación provocada en Troya, vv. 25 s., “si licet exemplis in paruis grandibus uti,/ haec facies Troiae, cum caperetur, erat”.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> La influencia de Dante fue inmensa ya en el siglo XV. En castellano fue traducida su *Comedia* a principios del siglo XV por Enrique de Villena, traducción no conservada, y en 1429 al catalán por Andreu Febrer. Puede verse ecos en obras de Juan de Mena como *El laberinto de la Fortuna* o *Las trescientas*, de 1444.

<sup>33</sup> Para la influencia en España de *Tristia*, cfr. Baeza Angulo (1995: 103-116) y Castro de Castro (2002: 329-343).

Pero hay un tercer referente, en nuestra opinión muy importante, que también ha pasado desapercibido y en el que tampoco cabe descartar la influencia ovidiana. “Triste estaba y muy penosa aquella reina troyana ...” es el comienzo del *Romance de la reina troyana*.<sup>34</sup> Es cierto que la primera palabra, *triste*, es una de las más usadas en los *plancti* y los romances, pero también lo es que el mismo comienzo ha sido utilizado en otros romances por su rotundidad, por ejemplo, en un romance recogido en el *Cancionero musical de Palacio*, cuyo comienzo es “Triste está la reina, triste está, que no reyendo” y que evoca la situación de Hécuba, aunque muy probablemente se refiera a una mujer abandonada por un ser querido.<sup>35</sup> Son varios los romances que tienen un comienzo similar, como “Tristes van los zamoranos metidos en gran quebranto”, “La triste reina de Nápoles sola va sin compañía”, “Triste estava don Rodrigo, desdichado se llamava”, “Triste andaba y muy penoso...por verse tan alcanzado” (v. 5).<sup>36</sup> Es precisamente en los años en que Oliva está componiendo su tragedia cuando los autores cultos se interesan por los romances y se producen las primeras ediciones y las reelaboraciones literarias, a lo que no podía ser ajeno un autor que quiere mostrar la dignidad de la lengua castellana.

Comparten la *Divina Comedia* de Dante y los romances el uso de la lengua vernácula, aunque se trate de géneros de ambiente dispar: la una compuesta para un ambiente culto, incluso erudito; los otros forman parte de la literatura oral popular de autoría anónima, que se hizo eco de temas procedentes de la literatura culta, a los que se sometió a una reelaboración popular en la que destacó algunos aspectos, significativamente el llanto de Hécuba.

V.- De este estudio creemos que queda claro que con *Hécuba triste* Pérez de Oliva no compone una simple adaptación, sino una nueva obra dramática, basada en la *Hécuba* de Eurípides, en la que incorpora y desarrolla motivos tomados de otras obras clásicas, dramáticas y no dramáticas, entre las cuales nos hemos detenido en motivos procedentes de Virgilio, Ovidio y Séneca, y en otros textos fuertemente influidos por los clásicos, como los de Dante y Boccaccio, incluso los romances, de autoría anónima, y sus

<sup>34</sup> Errazu muestra que el comienzo de la glosa de Alonso de Salaya es el mismo que el del romance *Muerte de la reina Hécuba* (anónimo), que empieza “Triste estaba y muy penosa aquella reina troyana”, por lo que se puede concluir que ambos parten de un mismo romance (1994: 404 ss.), lo que se ve ratificado por el estudio de Rovira y Mahiques (2013: 66-88) que recoge una variante del romance publicada probablemente en 1560/61, cuyo comienzo es “Triste estaba y muy penosa aquesa reina troyana / viendo sus hijos perdidos y su ciudad asolada”.

<sup>35</sup> Cfr. Beltrán & Vega (2004: 5). Probablemente se ha utilizado la descripción de una gran tristeza de una reina para hablar del abandono de un amante porque a continuación se habla de que “Asentada en su estrado franga de oro está texendo”, lo que no puede aplicarse a Hécuba tras la caída de Troya.

<sup>36</sup> Citamos por la edición de <http://pamaseo.uv.es>. *Tristes van los zamoranos*, publicada en Timoneda, *Rosa española*; (Romance de la tristeza que recibieron los zamoranos por el riepto); *La reina de Nápoles*, publicado en *Canc. de rom. s. a. f.* 262; *Triste estava don Rodrigo*, publicado en Sepúlveda 1551, *Romances nuevamente sacados ...* Anvers: Nucio, f. 68; *El pecho de los cinco maravedís: En Burgos está el buen rey*, publicado en *Canc. de rom. s. a. f.* 177 y *Silva de 1550*. t. I, f. 1 y 222.

reelaboraciones literarias, que hasta el momento han pasado desapercibidos. De manera particular destaca entre esos ecos y préstamos los de Ovidio, directa o indirectamente, lo que, a la par de ayudar a comprender el original proceso de composición de una obra que debió haber tenido más fortuna de la que tuvo, muestra la complejidad de las vías de transmisión de los textos clásicos y el entramado que constituye la tradición clásica española.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, M.C. & IGLESIAS, R.M. (2005<sup>7</sup>) *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid.
- (2006) “Hécuba, *mater orba* (Ov. *Met.*XIII 399-575), en E. Calderón, A. Morales & M. Valverde (eds.) *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López*, Murcia: 35-50.
- (2007) *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos de Giovanni Boccaccio*, Madrid.
- ARCE, J. (1978) “Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-citica”, *Il Boccaccio nella culture e letterature nazionale*, Florencia: 63-105.
- BAEZAANGULO, E.F. (1995) “Pervivencia de los *Tristia* de Ovidio en la Antigüedad (ss. I-VII)”, *CFC. Estudios latinos* 9: 103-116.
- BAÑULS, J.V., CRESPO, P. & MORENILLA, C. (2006) *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, Bari.
- BAÑULS, J.V. & MORENILLA, C. (2008) “El poder político o el arte de hacer real lo posible: el Agamenón de la *Hécuba* de Eurípides y algunas recreaciones posteriores (Séneca, Gelli y Pérez de Oliva)”, *Silva* 6: 7-35.
- BATTEZZATO, L. (2010) *Euripide. Ecuba*, Milán.
- BELTRÁN, R. & VEGA, I. (2004) “Dos mujeres tristes ante el romance de don Tristán: del canto de la Emperatriz en *Tirant lo Blanc* a la copla XLI del *Juego trovado* de Jerónimo del Pinar”, <http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.7/Nota.Beltran-Vega.Martorell-Pinar.htm>.
- BLÜHER, K.A. (1983) *Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid.
- CASTRO DE CASTRO, J.D. (2002) “Ovidio y Fray Luis: destierro, amistad y literatura”, *CFC. Estudios Latinos* 22, 2: 329-343.
- CASTRO SOARES, N.D.N. (2013) “Séneca Revisitado: A Tragédia Quinheta”, en Pimentel, M.C. & Alberto, P.F. (eds.) *Vir bonus peritissimus aequae. Estudos de homenagem a Arnaldo do Espírito Santo*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 575-87.

- CAZES, H. (2003) en Bury, E. & Néraudou, M. (ed.) *Lectures d'Ovide (publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudou)*, Paris: 239-64.
- CERRÓN PUGA, M<sup>a</sup>L. (1995) *Diálogo de la dignidad del hombre. Razonamientos. Ejercicios*, Madrid.
- CRISTÓBAL, V. (1997) “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de literatura griega y latina* 1: 125-153.
- (1999) “El episodio de Polidoro en la *Eneida* (III 19-68)”, *CFC. Estudios latinos* 16: 27-44.
- DÍAZ-CORRALEJO, V. (2001) “La traducción castellana del *De mulieribus claris*”, *CFC*, N<sup>o</sup> extraor., *La recepción de Boccaccio en España*, 241-261.
- DÍAZ-REGAÑÓN LÓPEZ, J.M<sup>a</sup> (1955-56) *Los trágicos griegos en España*, Valencia.
- ERRAZU COLÁS, M<sup>a</sup>A. (1994) “Cuatro poemas de Jaime de Huete”, *Archivo de Filología Aragonesa* 50: 401-451.
- GALLÉ CEJUDO, R. (2013) “Algunas precisiones sobre las raíces clásicas de la materia caballerescas”, en Pino, L.M. & Santana, G. (eds.) *καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férrez*, Madrid: 303-09.
- GARNIER, BR. (1999) *Pour une poétique de la traduction. L'Hécube d'Euripide en France, de la traduction humaniste à la tragedie classique*, Paris-Montréal.
- HEATH, M. (1987) “*Iure principem locum tenet*: Euripides' *Hecuba*”, *BICS* 34: 40-68.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1945<sup>2</sup>) *Plenitud de España*, Buenos Aires: 49-81 (1914, *Estudios sobre el Renacimiento en España. El maestro Fernán Pérez de Oliva*).
- HERMENEGILDO, A. (1994) *El teatro del siglo XVI*, Barcelona.
- IGLESIAS, R.M. (2001) “La traducción de la *Genealogia deorum* y su papel difusor de la Mitología Clásica”, *CFC*, N<sup>o</sup> extraor., *La recepción de Boccaccio en España*: 219-221.
- LÓPEZ CRUCES, J.L. (2012) “Plauto y los trágicos griegos en la dramaturgia del maestro Pérez de Oliva”, *Maia* 64,3: 524-46.
- KNOX, P.E. (ed.) (2009), *A Companion to Ovid*, Oxford.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1941) “El maestro Fernán Pérez de Oliva”, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, II*, Madrid: 39-58
- PABÓN DE ACUÑA, C.T. (2013) “Traducción al latín de las tragedias de Eurípides *Hécuba* e *Ifigenia en Áulide*. Versiones de Erasmo de Rotterdam conservadas en

- España”, en Pino, L.M. & Santana, G. (eds.) *καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid: 605-613.
- PEALE, C.G. (1976) *Fernán Pérez de Oliva. Teatro. Estudio crítico y edición*, Córdoba.
- PÉREZ DE MOYA, J. (1599<sup>2</sup>), *Philosophia secreta*, Zaragoza.
- PÉREZ-RASILLA, E. (1994) “Las dos tragedias griegas traducidas por Fernán Pérez de Oliva”, en Pedraza, F.B. & González, R. (eds.) *Los albores del teatro español, Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico*, Ciudad Real: 207-214.
- PICONE, M. & ZIMMERMANN, B. (eds.) (1994), *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart.
- ROVIRA, H. & MAHIQUES, J. (2013) “Un pliego suelto con glosas de romances”, *Moderna språk* 107:66-88. <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak>
- RUIZ PÉREZ, P. (1987) “Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento”, *Criticón*, 38: 15-44
- (1991) “Composiciones hispano-latinas del siglo XVI: los textos de Fernán Pérez de Oliva y Ambrosio de Morales”, *Criticón* 52: 111-139.
- (ed.) (1993) *Historia de la invención de las Yndias. Historia de la conquista de la Nueva España*, Córdoba.
- SILVA, M. F. (2013) “*Tragédia da vingança que foy feita sobre a morte del rey Agamémnon* de Henrique Aires Vitoria”, en Pino, L.M. & Santana, G. (eds.) *καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid: 785-792.

**LA ANTIGÜEDAD COMO MODELO: TRADICIÓN  
CLÁSICA EN *GENERACIONES Y SEMBLANZAS* DEL  
HUMANISTA FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN**

JOSÉ ANTONIO CABALLERO LÓPEZ  
*Universidad de La Rioja (España)*

**RESUMEN**

La historiografía grecolatina había hecho de la biografía un género cuya materia, la vida y los hechos de un personaje ejemplar, se presentaba inseparable de la forma y las prescripciones de la retórica. En los siglos del Renacimiento, avalada por el prestigio de la antigüedad clásica y de su tradición, la biografía experimenta un gran impulso por su doble carácter moralizante y propagandístico en un contexto histórico en el que aristócratas y monarcas luchan con las armas y con las letras por la preeminencia. En este trabajo estudiaremos tanto las influencias de la biografía antigua, como el uso y la función de los motivos procedentes del mundo clásico en *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán, uno de los escritores más importantes del primer humanismo español, autor al que se ha considerado un modelo de espontaneidad y originalidad.

**ABSTRACT**

The Greco-Roman historiography converts biography into a genre whose subject, the life and deeds of an exemplary personage, was inseparable from the form and the requirements of rhetoric. Biography, while being backed by the prestige of classical antiquity and its tradition, experienced in Renaissance a major boost due to its double moralizing and propagandistic character in a historical context in which aristocrats and monarchs fought for preeminence with weapons and letters. In this paper we study the influences of ancient biography as well as the use and function of the motifs from the classical world in Fernán Pérez de Guzman's *Generaciones y semblanzas*, one of the most important writers in the first Spanish humanism, author who has been considered a model of spontaneity and originality.

**PALABRAS CLAVE**

Tradición clásica, biografía, Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, *eikonismós*

**KEYWORDS**

Classical tradition, biography, Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, *eikonismós*

Fue en los últimos decenios del siglo XIV y en los primeros del XV cuando el género biográfico tomó en España su mayor impulso.<sup>1</sup> Conscientes del especial valor moralizante y, a la vez, propagandístico que este género historiográfico de larga tradición podía llegar a tener, los autores, bien por propia iniciativa, bien por expresa prescripción de sus respectivos promotores, escribían sus obras en romance para su mejor difusión entre un público tan poco versado en latín como el castellano corriente de la época. Valga como indicio de ese escaso conocimiento del latín el hecho de que cuando alguno de estos biografiados era ducho en el manejo de la lengua clásica el biógrafo lo hacía notar en su semblanza (véase, por ejemplo, el retrato de Juan II realizado precisamente por Pérez de Guzmán en *Generaciones y semblanzas*<sup>2</sup>).

Ese impulso que cobra el género biográfico en este momento encuentra su justificación en un contexto histórico en el que los nobles, frente a la inestabilidad de las casas reales, gozaban de los mayores prestigios e influencia en la política y en la cultura hispánica. En ese contexto y en estos años de preeminencia nobiliaria, es comprensible que los historiadores hagan prevalecer en la composición de sus obras el criterio individualista, pues poco interés se sentía por el pasado lejano y común y sí, en cambio, por hacer resaltar las propias y particulares acciones de reyes, nobles y aristócratas.<sup>3</sup>

Pues bien, uno de los más excelsos representantes del género biográfico en el periodo que reseñamos fue Fernán Pérez de Guzmán (ca. 1370-1470), autor en cuyas “deliciosas galerías biográficas”, como las denomina F. López Estrada en vivo contraste con el fárrago y engolamiento latinizante de la prosa del siglo XV,<sup>4</sup> que se publicaron con el título de *Generaciones y semblanzas*, estudiaremos tanto las influencias de la retórica y de la biografía antigua, como el uso y la función de los motivos procedentes del mundo clásico. Todo ello para desmentir la pretendida espontaneidad y originalidad del autor en su composición y entroncarlo con la larga tradición literaria que hunde sus raíces en el género biográfico de la antigüedad grecolatina.

Pérez de Guzmán, nacido en la generación que maduró en el reinado de Enrique III, el doliente, fue un personaje de noble abolengo (tercer señor de Batres) y considerable influencia política. Fueron sus desavenencias con individuos de la talla de Álvaro de Luna las que, al parecer, le obligaron a retirarse de la vida pública hacia el año 1430 y hasta su muerte, ocurrida hacia 1460. Es en esta época de retiro en Batres y distanciamiento más o menos voluntario en la que escribió, junto con el *Mar de Istorias*, que es propiamente la traducción de la homónima de Guido delle Colonne,<sup>5</sup> la obra que le dio mayor fama entre los prosistas del primer humanismo español: *Generaciones y Semblanzas*.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Puede verse, con carácter general, para este contexto histórico y cultural Leroy (2000).

<sup>2</sup> Edición de Barrio Sánchez (1998: 167).

<sup>3</sup> Cfr. Takimoto (2008: 359).

<sup>4</sup> Cfr. López Estrada (1946: 312).

<sup>5</sup> Cfr. Zinato (1999).

<sup>6</sup> Pérez de Guzmán fue también poeta de decires y cantigas amorosas, que se recogen en el *Cancionero*

Nuestro autor es, además, parte de una familia ejemplo de hombres de armas y letras, “conjunción que ha de formar el fundamento social del cortesano renacentista, y tópico literario, cuyo curso en la literatura europea ha estudiado Curtius”.<sup>7</sup> Pérez de Guzmán era, en efecto, sobrino del canciller don Pedro López de Ayala, tío del marqués de Santillana y bisabuelo de Garcilaso de la Vega. Como hicieron muchos otros nobles, fundó una importante biblioteca personal en su señorío de Batres, de la que muchos de sus ejemplares se encuentran en El Escorial y en la Biblioteca Nacional. Y es que los libros empezaron a constituir una marca de clase social, dado que, por una parte, representaban una considerable inversión de dinero y, por otra, distinguían a aquellos que habían sido educados y disponían del tiempo y la capacidad para dedicarse a los estudios. Cabe señalar que en la biblioteca de Pérez de Guzmán, bien estudiada por Mercedes Vaquero,<sup>8</sup> se hallaban obras de Homero, Jenofonte, Platón, Lucano, Valerio Máximo, Salustio, que parecía ser su autor preferido, Tito Livio, Plinio, Cicerón y Séneca. Todas ellas están traducidas al romance castellano; lo que nos permite sospechar sobre sus dificultades de comprensión de las lenguas clásicas; pero, por lo menos, nos muestra el interés de nuestro autor por el mundo antiguo, sobre todo, en su dimensión histórica y ejemplar. Desde luego, nuestro autor debía de tener algunos conocimientos de latín, porque también en su biblioteca figuraba una *Chronica regum gothorum a beato Isydoro Hispalensis ecclesiae episcopo* y una *Gesta regum francorum. Gregorius episcopus Turonensis*. Pero sus problemas con la lengua latina se comprueban por sus peticiones a ciertos amigos de traducciones al castellano<sup>9</sup> y por sus propias afirmaciones en la carta que dirigió a fray Gonzalo de Ocaña, rogándole que le tradujera los *Diálogos* de San Gregorio:

Es así que yo lei algunas veces aquel libro que compuso el sanctísimo papa e glorioso dotor sant Gregorio, que es dicho Diálogos el cual como es en latín e yo, por alguna escuridad de vocablos y alteza de estilo en que el es, no le podía así claramente entender para que dél cogiese el fruto que deseo [...] vos pluguiese tomar este libro del latín en nuestro romance.<sup>10</sup>

*Generaciones y Semblanzas*, la obra que aquí nos ocupa, la escribió en 1450 (a excepción de los dos últimos capítulos que fueron añadidos en 1455). Está conformada por una galería de escuetas biografías de los principales personajes de la época: tres reyes, una reina, veintidós nobles, siete prelados y un letrado; en total, 34 semblanzas ordenadas más o menos cronológicamente.

---

de Baena y en la *Confesión rimada*, y cultivó la poesía devota en *De loores divinos a los maytines* y los cantos heroicos en *Loores de los claros varones de España*.

<sup>7</sup> Cfr. López Estrada (1946: 315).

<sup>8</sup> Cfr. Mercedes Vaquero (2003).

<sup>9</sup> Cfr. Barrio (1998: 26-7).

<sup>10</sup> Citado en Domínguez Bordona (1965: 212).

La homogeneidad en la sobria presentación y en la narración de las diversas biografías sugiere la aplicación de un esquema metodológico preestablecido. Cada semblanza incluye, indefectiblemente, la genealogía del personaje, describe su aspecto, maneras y hábitos, sus hechos y fortunas, sus virtudes y vicios y la edad que tenía al morir.

No cabe duda de que este esquema descriptivo, la forma en que se encadenan las partes que integran el relato y la relación explícita que se establece entre los aspectos físicos del personaje y su moral derivan de la biografía grecolatina, en general, y de Suetonio, en particular. Las biografías del romano fueron ampliamente conocidas en el Medioevo gracias, sobre todo, al uso que de ellas hiciera Vincent de Beauvais en su *Speculum historiale* y,<sup>11</sup> en España, desde las traducciones procedentes de las *Vidas de los doce Césares* que aparecen en la *Primera Crónica General*, mediatizada precisamente por la recensión del Belovacense.<sup>12</sup>

Afirmar esa dependencia constituyó, sin embargo, un anatema en determinados momentos de la crítica sobre la obra literaria de Pérez de Guzmán, muestra eximia para algunos de espontaneidad, originalidad o independencia. Afirma Menéndez y Pelayo:

No hay en *Generaciones y semblanzas* imitación directa, ni de Plutarco, ni de Suetonio, ni de otro alguno, más bien recuerda Fernán Pérez, en algunos rasgos, la manera seca y rígida de Salustio, a quien tenía muy estudiado, así como en otros adivina la amarga profundidad de Tácito, a quien no podía conocer. Pero no necesitaba modelos ni inspiración ajena quien trabajaba sobre la carne viva y hundía el escalpelo hasta el fondo del alma de sus contemporáneos, con una especie de poder adivinatorio, sólo concedido a los grandes moralistas y a los grandes historiadores. Todo lo que su estilo tocó, conserva para nosotros la llama de la vida. Nadie le enseñó la teoría de las relaciones entre lo físico y lo moral, pero su instinto las adivinó y en sus cuadros vive el hombre entero, con sus dolencias y flaquezas, con su austeridad o con sus vicios.<sup>13</sup>

Pero los estudios de José Luis Romero, de Francisco López Estrada y de Carlos Clavería, entre otros,<sup>14</sup> empezaron a demostrar que nada hay impremeditado en la composición de *Generaciones y semblanzas*, habida cuenta de la formación intelectual y de las relaciones personales de Fernán Pérez de Guzmán. Si debemos a Pérez de Guzmán, y a su tío el canciller López de Ayala, la superación de la forma de componer de anteriores historiadores y cronistas que simplemente incorporaban a sus obras los retratos de emperadores y de personajes de la antigüedad extraídos directamente de las

<sup>11</sup> Cfr. Berschin (1983).

<sup>12</sup> Cfr. Donald (1943).

<sup>13</sup> Menéndez y Pelayo (1944: 40-41).

<sup>14</sup> Cfr. Romero (1945), López Estrada (1946) y Clavería (1951-52).

obras clásicas sin más aditamento ni consideración (véase, por ejemplo, en la *Primera Crónica General* de Alfonso X el contraste entre las escuetas descripciones de los personajes históricos españoles y las de los emperadores romanos que procedían de las fuentes grecolatinas).

Pérez de Guzmán habría compuesto sus biografías previa asimilación de los modelos clásicos, fundamentalmente de los modelos que surgieron de aplicar aquella técnica que se denominó *eikonismós* a partir de la visión esquemática de la realidad que traslucen, sobre todo, las vidas de los césares compuestas por Suetonio, el biógrafo de mayor influencia en la Edad Media y en el Renacimiento europeo.<sup>15</sup>

El *eikonismós* característico de Suetonio consiste, en efecto, en la mera descripción asindética de la apariencia externa de un hombre (limitada a la estatura, miembros, cara, semblante y rasgos fisonómicos especiales) y, por analogía con esa apariencia, de sus cualidades morales referidas a virtudes y vicios. El resultado es la visión, por un lado, del hombre basada más en la acumulación que en el análisis y la vinculación, por otro, de la biografía con la ética.

Bien es cierto que esta relación entre la descripción física y la moral en la presentación del personaje viene ya establecida en la *Rhetorica ad Herennium* (IV.49-50). Y ya Plutarco, el otro gran modelo de la antigüedad para el género de la biografía, había abogado por realizar una consciente selección de rasgos físicos y de hechos protagonizados por el biografiado con la intención de pergeñar un “retrato” de su carácter (*êthos*): *como los pintores toman para retratar las señales del rostro y aquellas facciones en que más se manifiesta la índole y el carácter*.<sup>16</sup> Es lo que Plutarco escribe al comienzo del libro que dedica a la *Vida de Alejandro y de César*, para advertir acerca de su propósito y fijar de forma sucinta y programática los rasgos esenciales de la biografía frente a la historiografía:

*Habiéndonos propuesto escribir en este libro la vida de Alejandro y la de César, el que venció a Pompeyo, por la muchedumbre de hazañas de uno y otro, una sola cosa advertimos y rogamos a los lectores, y es que si no las referimos todas, ni aun nos detenemos con demasiada prolijidad en cada una de las más celebradas, sino que cortamos y suprimimos una gran parte, no por esto nos censuren y reprendan. Porque no escribimos historias, sino biografías; pues la manifestación de la virtud o de la maldad no siempre se encuentra en las gestas más famosas, sino que, por el contrario, frecuentemente una acción insignificante, una palabra o una humorada dan mejor prueba del carácter que las batallas en que hay millares de muertos, impresionantes despliegues de*

<sup>15</sup> Cfr. Cizek (1977).

<sup>16</sup> Plutarco. *Vida de Alejandro y de César* 1.3. Traducimos de la edición del texto griego en Plutarch, *Plutarch's Lives*. Vol. VII, Cambridge, MA. Harvard University Press, London, William Heinemann Ltd., 1919.

*tropas y sitios de ciudades. Por tanto, así como los pintores toman para retratar las señales del rostro y aquellas facciones en que más se manifiesta la índole y el carácter, cuidándose poco de todo lo demás, de la misma manera debe a nosotros concedérsenos el que atendamos más a las señales del espíritu, y que por ellos dibujemos la vida de cada uno, dejando a otros los hechos de gran aparato y los combates.*<sup>17</sup>

Es, en efecto, el citado *eikonismós* el esquema de partida de Pérez de Guzmán en las biografías de sus contemporáneos, el esquema de la tradición suetoniana, con su simplicidad y exactitud en el registro de los rasgos más característicos del físico y de las cualidades morales de los personajes en relación con esos rasgos, a partir de un cuadro de observaciones físicas y morales previamente establecido. Y esto en detrimento de otras formas expositivas más extensas o del propio relato de los hechos que afectan al biografiado, a pesar de que el título completo de la galería de retratos de nuestro autor reza *Generaciones, semblanzas e obras*. Pero, obviamente, la elisión de los hechos históricos protagonizados por los distintos protagonistas de la biografía no es absoluta, pues, aunque esos hechos históricos casi no se mencionen, Pérez de Guzmán los presupone.

Por otro lado, el que nuestro autor utilice en sus semblanzas un número muy reducido de expresiones valorativas nos lleva a pensar que contrastó el estudio de la personalidad de sus biografiados con aquel canon limitado de virtudes de raigambre aristotélica que numerosos escritos, de fuente occidental y oriental, habían divulgado a lo largo de la Edad Media.<sup>18</sup> Fernández Gallardo ha señalado precisamente un destacado componente aristotélico en la reflexión moral de Pérez de Guzmán, quien habría intentado congeniar los principios naturalistas en la explicación de la virtud y la más nítida ortodoxia cristiana.<sup>19</sup> La misma impronta aristotélica cabe percibir con respecto al valor del honor. En efecto, conforme a la doctrina aristotélica, *el honor es el premio de la virtud y se tributa a los buenos*.<sup>20</sup> Y Pérez de Guzmán recoge fielmente esta idea cuando afirma en su prólogo que “la buena fama, cuanto al mundo, es el verdadero premio e galardón de los que bien e virtuosamente por ella trabajan”.<sup>21</sup> Obsérvese cómo en vez de “honor” Pérez de Guzmán utiliza el término “fama”, porque tal vez sintiera que reflejaba mejor en la lengua castellana la doctrina aristotélica, que inspira sus reflexiones y que posiblemente leyera en versión latina, si no es que sus conocimientos sobre el particular se nutrieran de compendios, y muy posiblemente del que lleva por

<sup>17</sup> Plutarco. *Vida de Alejandro y de César* 1.1-3.

<sup>18</sup> Puede verse, al respecto, Clavería (1951-52: 505).

<sup>19</sup> Cfr. Fernández Gallardo (2002).

<sup>20</sup> Aristóteles. *Ética a Nicómaco* IV.3.15 (1123b). Traducimos de la edición del texto griego en Aristotle. Vol. 19, Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1934.

<sup>21</sup> Edición de Barrio Sánchez (1998: 6-7).

título *Memoriale virtutum* que redactara su amigo Alonso de Cartagena hacia 1425. En cualquier caso, queda enriquecido el perfil intelectual del señor de Batres, de quien sólo se había reconocido su matriz estoico-senequista y bíblica.<sup>22</sup>

Ahora bien, conviene plantearse por qué Pérez de Guzmán, a pesar de conocer modos historiográficos más complejos, optó por ese esquema tan sencillo para sus semblanzas. Quizá el motivo, como bien señala Fernández Gallardo, no sea sino de orden pragmático: “la falta de información necesaria para poder trazar una completa biografía, a no ser que, dada la índole esencialmente moral de sus afanes intelectuales, no le interesara ‘contar años’ -tal vez en el sentido de una puntual enumeración de hechos-, sino mostrar el balance entre virtudes y vicios para valorar la personalidad de sus biografiados”.<sup>23</sup>

He aquí un ejemplo, extremo, de ese esquematismo y escueta acumulación de datos en la semblanza que de Alfonso Enriquez presenta Pérez de Guzmán:

Don Alfonso Enriquez, almirante de Castilla, fue fijo bastardo de don Fadrique, maestre de Santiago, fijo del rey don Alfonso.

Fue onbre de mediana altura, blanco, roxo<sup>24</sup>, espeso en el cuerpo, la razón breve e corta pero discreta e atentada, asaz graçioso en su dizir. Turbávase muy a menudo con saña, e era muy arrebatado con ella. De grande esfuerzo, de buen acogimiento a los buenos, e los que era de linaje del rey e non tenían tanto estado fallavan en él favor e ayuda. Tenía huntada casa, ponía muy buena mesa, entendía más que dizía.

Murió en Guadalupe, en hedat de setenta e çinco años.<sup>25</sup>

Nuestro autor, no obstante, se aparta alguna vez de este esquema e incorpora digresiones en las que refiere los orígenes de una guerra con Portugal, describe la buena fortuna de alguna persona carente de méritos, defiende la fe y la nobleza de los conversos, lamenta la situación de Castilla y narra los conflictos sociales y políticos que él mismo había presenciado. Desde luego, Pérez de Guzmán es consciente de estas desviaciones, porque a su término, a la manera de la clásica composición en anillo (*Ringkomposition*), recupera el esquema del *eikonismós* con expresiones del tipo “E, bolviendo al propósito...”, “E tornando al propósito...”, etc.

<sup>22</sup> Cfr. Fernández Gallardo (2002: 282-3).

<sup>23</sup> Fernández Gallardo (2002: 276).

<sup>24</sup> Es interesante anotar que en las descripciones del rostro sólo se mencionan los colores blancos y colorados, lo que adquiere pleno sentido desde la perspectiva de la teoría de los humores. En efecto, la estimación positiva de la tez colorada se comprende si se tiene en cuenta que el rojo era el color propio de los temperamentos sanguíneos, que se caracterizaban, entre otras cosas, por su amor a la justicia. Cfr. Fernández Gallardo (2002: 282, n. 61).

<sup>25</sup> Edición de Barrio Sánchez (1998: 92-3).

Con respecto al influjo metodológico dejado por la historiografía clásica en nuestro autor, cabe finalmente mencionar la crítica severa a la que somete sus fuentes documentales, en la idea de que la historia ha de ser “luz de la verdad” y, para ello, el historiador ha de narrar únicamente aquello que ha presenciado (*autopsía*) o conoce por fuentes dignas de confianza. De tal imperativo metodológico dan cuenta las primeras palabras del prólogo de la obra, que se ha considerado como el primer tratado en castellano sobre la naturaleza de la historia y los deberes del historiador:<sup>26</sup>

Muchas vezes acaesçe que las corónicas e estorias que fablan de los poderosos reyes e notables príncipes e grandes çibdades son avidas por sospechosas e inçiertas e les es dada poca fe e abtoridat, lo qual entre otras cabsas acaesçe e viene por dos: la primera, porque algunos que se entremeten de escribir e notar las antigüedades son onbres de poca vergüeña e más les plaze relatar cosas estrañas e maravillosas que verdaderas e çiertas, creyendo que non será avida por notable la estoria que non contare cosas muy grandes e graves de creer, ansi que sean más dignas de maravilla que de fe [...].<sup>27</sup>

Asimismo, es expresiva de su exigencia de garantía de veracidad la precisión acerca del testimonio recogido de las muertes ordenadas por Juan II: “ca yo oy dizir a algunos que lo podian bien saber, si verdat quisieron dizir”.<sup>28</sup> Se constata, pues, el rigor escrupuloso con que valora y pondera la calidad informativa de sus fuentes. Y es que las obras de historia de otros prestigiosos compañeros de oficio del siglo, como Alfonso García de Santa María, autor de la *Hispaniae regum anacephaleosis*, o Rodrigo Sánchez de Arévalo, que escribió la *Compendiosa Historia Hispanica*, no parecen haber seguido las mismas pautas crítico-metodológicas de Pérez de Guzmán y no tienen empacho alguno en hacerse eco de toda la serie de personajes y héroes de la mitología con los que se había relacionado el origen de España y de los monarcas españoles para dotarlos del prestigio de la antigüedad. No nos vamos a detener en ellos porque ya hemos hablado del asunto en otras ocasiones.<sup>29</sup> Cabe señalar, sin embargo, que Pérez de Guzmán conoce perfectamente ese pasado legendario y lo ha utilizado en otras obras. En sus poéticos *Loores de los Claros varones de España* dedica octavas a loar, por ejemplo, a Gerión, aquel mítico pastor y rey “gaditano” que fue desposeído por el indomable Hércules. Pero como historiador y biógrafo, no ve la necesidad de recurrir a esa instancia para demostrar la altura del linaje de su protagonista, e incluso se permite dudar de las pruebas genealógicas con ascendientes cuasi legendarios que algunos de sus personajes aportaban en pro de su noble origen y abolengo. En la biografía de Alvar Pérez de Osorio, por ejemplo, escribe:

<sup>26</sup> Cfr. Fernández Gallardo (2002: 280-1).

<sup>27</sup> Edición de Barrio Sánchez (1998: 59-60).

<sup>28</sup> Edición de Barrio Sánchez (1998: 136).

<sup>29</sup> Cfr. Caballero (2006).

Yo oí dizir a alguno deste linaje que estos Osorios vienen de Sant Johan Grisóstomo, que en latín dizen *os auri*, que quiere dizir “boca de oro”. Pero yo nunca lo leí nin me paresçe creíble, ca Sant Johan Boca d’Oro fue de Greçia e non se lee que él nin alguno de su generación pasase a España. Mas pienso que fue invención de algún onbre sutil e inventivo.<sup>30</sup>

Vamos comprobando, así pues, cómo hay en *Generaciones y Semblanzas* una perceptible influencia de los métodos historiográficos de la antigüedad grecolatina. Aunque nada más cercano a la concepción clásica de la forma de escribir la historia que su consideración como *opus oratoriae maxime*, en palabras de Cicerón,<sup>31</sup> que hace de la historiografía uno de los géneros de la oratoria, atento a lo que establece en cada caso la preceptiva retórica. En efecto, la tantas veces citada fórmula ciceroniana condensa perfectamente la doctrina que hace de la historia un género en que el narrador ha de tener la misma habilidad que el orador en el manejo de las palabras y de los argumentos con el objetivo de enseñar, deleitar y persuadir. Goce estético y utilidad moral habrían de ser los fundamentos de la historiografía, a partir del principio de la doble finalidad, provecho y deleite, que ha de tener la *narratio rerum*.<sup>32</sup> Y haciéndose eco de ello, Pérez de Guzmán escribe también en el prólogo de su obra las siguientes palabras:

E a mi ver para las estorias se fazer bien e derechamente son neçesarias tres cosas: La primera, que el estoriador sea discreto e sabio e aya buena retórica para poner la storia en fermoso e alto estilo, porque la buena forma orma e guarneçe la materia.<sup>33</sup>

Bien es verdad que en *Generaciones y Semblanzas* nuestro autor no tiene demasiadas oportunidades, por lo escueto de la narración, de demostrar sus dotes elocutivas. Pero no sólo constatamos esas influencias de la tradición clásica en la metodología historiográfica y en esa confesada, al menos, atención a la retórica; se hallan además en *Generaciones y semblanzas* un buen número de referencias concretas a la antigüedad clásica. En general, comprobamos que, cuando Pérez de Guzmán cita algún motivo procedente del mundo antiguo, lo hace por su valor paradigmático y para criticar, en contraste, hechos del presente.

<sup>30</sup> Edición de Barrio Sánchez (1998: 130).

<sup>31</sup> Cicerón. *De legibus* 1.5. Para una correcta interpretación de esta fórmula véase Hinojo Andrés (1985). En el tratado *De rhetorica*, atribuido a un tal Rufus (siglo II), se cita expresamente a la historia como uno de los géneros oratorios, en pie de igualdad con el judicial, el deliberativo y el demostrativo: *Rhetorica species quattuor sunt: iuridicialis, deliberativa, encomiastica, historica* [...] (III.447 Walz).

<sup>32</sup> García Berrio (1980: 423).

<sup>33</sup> Edición de Barrio Sánchez (1998: 63-4).

Así, nuestro autor echa de menos en su época la existencia de “aquel muy notable e útil oficio que en el tiempo antiguo que Roma usava de grant policía e çivildad, el qual se llamava çensoria, que avía poder de esaminar e corregir las costumbres de los çibdadanos”,<sup>34</sup> algo que seguramente Pérez de Guzmán conocía por su admirado Valerio Máximo, que dedica un capítulo completo a la censura.<sup>35</sup>

Ese valor paradigmático de la antigüedad se ve todavía más claramente cuando menciona a personajes, que en su mayoría pertenecen a la historia de Roma, para ponerlos como ejemplo en su reacción sentimental ante el comportamiento y las cualidades que critica en sus biografiados. Así, ante la codicia y vanagloria de la nobleza de su tiempo, contrapone los “muchos príncipes romanos que de sus grandes e notables fechos non demandaron premio nin galardón de riquezas salvo el renombre o título de aquella provincia que vençian e conquistavan, así como tres Çipiones e dos Metelos e otros muchos”,<sup>36</sup> conquistadores romanos estos que también aparecen mencionados juntos en Valerio Máximo (IV 1, 6-12).<sup>37</sup>

Igualmente, en una digresión que, en el marco del retrato de uno de los nuevos e influyentes ricos de la época, Alonso de Robles, “onbre escuro e de baxo linaje”, sirve a nuestro autor para criticar “la poca virtud del presente tiempo” y la facilidad con que los reyes y los nobles se dejaban llevar por su codicia, se mencionan, en contraste, las palabras del romano Fabricio, que dijo: “más quiero ser señor de los ricos que ser rico”.<sup>38</sup> La citada frase y el ejemplo de frugalidad y fortaleza lo atribuye, sin embargo, Valerio Máximo a Manio Curio Dentato, quien rechazó las riquezas de los samnitas con dichas palabras (IV 3, 5;<sup>39</sup> a Fabricio Luscino se menciona en el párrafo siguiente también como ejemplo de sobriedad). Es probable que Pérez de Guzmán la hubiese tomado de Juan de Mena<sup>40</sup> o de la fuente de éste: Julio Frontino.<sup>41</sup>

Nuestra obra, en fin, escrita en una época de tensiones sin resolución, acaba con la siguiente nota teñida de desesperanza:

E así concluyendo, digo mi parecer, que de todos estos males fueron cabsa los pecados de los españoles, así de aver un rey remiso e negligente, como de un cavallero aver tanta presunçión e osadía de mandar e govarnar tan grandes reinos e señoríos, no escusando la cobdiçia de los grandes cavalleros.<sup>42</sup>

<sup>34</sup> Edición de Barrio Sánchez (1998: 60).

<sup>35</sup> Cfr. Valerio Máximo. *Hechos y dichos memorables* II.9

<sup>36</sup> Edición de Barrio Sánchez (1998: 61-62).

<sup>37</sup> Cfr. Valerio Máximo. *Hechos y dichos memorables* IV.1.6-12

<sup>38</sup> Edición de Barrio Sánchez (1998: 155).

<sup>39</sup> Cfr. Valerio Máximo. *Hechos y dichos memorables* IV.3.5.

<sup>40</sup> Cfr. Juan de Mena. *Laberinto de fortuna* estr. 218.

<sup>41</sup> Tate (1965: 92).

<sup>42</sup> Edición de Barrio Sánchez (1998: 200).

Pérez de Guzmán busca consuelo y explicación de los males presentes en el pasado, pero no parece que los encontrara. Es evidente, así pues, la alta estima que nuestro autor sentía por el mundo antiguo y cómo éste le surtía de modelos y motivos paradigmáticos. Y para abundar en ello, merece la pena para terminar comparar esta concepción ejemplar de la antigüedad con la que trasluce la obra del otro gran historiador y biógrafo castellano del siglo: *Claros varones de Castilla* de Hernando del Pulgar. Y es que en los años de 1480, cuando Hernando del Pulgar escribe sus *Claros varones de Castilla*, la perspectiva histórica había cambiado lo suficiente como para que éste creyese en la misión providencial de los monarcas, en general, y de los reyes Fernando e Isabel, en particular. Veamos algunas de esas referencias en las que Hernando del Pulgar, frente a Pérez de Guzmán, presenta motivos y personajes extraídos de la antigüedad clásica para criticarlos y compararlos en negativo en el esquema tópico del *taceat* o *cedat* por el que se desprecia el pasado en beneficio del presente.

En el prólogo de *Claros varones de Castilla* se comparan, en efecto, los nuevos tiempos que en Castilla inaugura la reina Isabel con aquel período en la historia de Roma cuyos protagonistas habían merecido el elogio de moralistas e historiadores. Es por ello por lo que nuestro autor justifica la necesidad de una obra como la suya, “segund fizo Valerio Máximo y Plutarco y otros algunos que, con amor de su tierra o con afeción de personas o por mostrar su elocuencia, quisieron adornar sus fechos, exaltándolos con palabras algo por ventura más de lo que fueron en obras”<sup>43</sup>.

Asimismo, en las biografías de Fadrique Enríquez, Pedro Fernández de Velasco e Íñigo López de Mendoza, sus hazañas ilustran no sólo el valor, el buen gobierno y la honradez, sino también un verdadero *amor patriae*, frente a los actos de los romanos, a quien Pulgar atribuye motivaciones menos virtuosas o altruistas y más infames o egoístas. Así, el almirante don Fadrique, “que sufrió sus pérdidas con igual cara, y ninguna fuerça de la fortuna le abaxó la fuerça de su corazón”, es digno de alabanza y no el romano Catón con quien se compara *a contrario*, que se suicidó por cobardía. Escribe Pulgar:

Loan los istoriadores romanos por varón de grand ánimo a Catón, porque se mató no pudiendo con paciencia sufrir la Vitoria de Çésar su enemigo. Y no sé yo por cierto qué mayor crueldad le fiziera el Çésar de la que él se fizo. Porque repugnando la natura y al común deseo de los ombres fizo en su persona lo que todos aborrecen fazer en la agena. E adornan su muerte, diziendo que murió por aver libertad. Y ciertamente no puedo entender qué libertad puede aver para sí, ni para dar a otro el ombre muerto. Así que como aya grande razón para loar su vida, no veo que la aya para loar su muerte [...] Con mayor razón podemos loar este almirante. Porque el uno pareció en su muerte tan flaco que no pudo sufrir

<sup>43</sup> Edición de R. Tate (1985: 81).

sus males, y éste pareció en su vida tan fuerte que tuvo esperanza de cobrar sus bienes, aunque se vido desterrado y vencido y a su enemigo próspero y vencedor.<sup>44</sup>

Por su parte, Fernández de Velasco, “grand zelador del bien público, en la gobernación del qual le plazía gastar el tiempo y el trabajo”, se compara también *a contrario* con el romano Bruto, que se movía por “cobdicia de loor”. Escribe Pulgar:

Loan los istoriadores a Bruto, cónsul romano, que mató sus hijos porque contra el bien público de Roma tratavan de reduzir al rey Tarquino. Y dizen que la gran cobdicia de loor venció al amor natural, y alega Virgilio que fue caso infelice, y si infelice, no sé cómo la infelicidad deva ser loada, ni qué loor puede conseguir aquel que repugna la natura y contraria la razón [...] Porque de muchos gobernadores castellanos leemos que no matando sus hijos, mas templando sus pasiones sopieron muy bien gobernar sus tierras y provincias.

E este noble conde no señoreando de ambición por aver fama en esta vida, mas señoreando la tentación por aver gloria en la otra, gobernó la república tan rectamente que ovo el premio que suele dar la verdadera virtud.<sup>45</sup>

Por cierto, que de este personaje también dice Pulgar que había aprendido “letras latinas”, lo que se reseña porque tal conocimiento, como hemos mencionado, no debía de ser algo muy común entre los nobles.

Tampoco resulta ejemplar para nuestro autor la historia de Manlio Torcuato, que se cita en la semblanza de Íñigo López de Mendoza, el marqués de Santillana, a quien, dice Pulgar, los poetas denominan “grand Febo por su clara gobernación”:

Loan mucho las estorias romanas el caso de Manlio Torcuato cónsul romano, el qual como constituyese que ninguno sin su licencia saliese de la hueste a pelear con los latinos contrarios a Roma, e un cavallero de la hueste contraria conbidase a batalla singular de uno por uno al fijo de este cónsul, vituperando con palabras a él y a los de la hueste porque no osavan aceptar la batalla, no pudiendo el mançebo sofrir la mengua que de su mengua resultava a los romanos, peleó con aquel cavallero y lo mató. E viniendo como vencedor ante el cónsul su padre, le fizo atar y contra voluntad de toda la hueste romana le mandó degollar por que fuese enxemplo a otros que no osasen ir contra los mandamientos de su capitán. ¡Como si no oviese otro remedio para tener la hueste bien mandada sino matar el capitán su fijo!<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Edición de R. Tate (1985: 90-1).

<sup>45</sup> Edición de R. Tate (1985: 93-4).

<sup>46</sup> Edición de R. Tate (1985: 98-99).

Pulgar menciona aquí particularmente a Frontino y a Valerio Máximo, pero disiente de su valoración: “Bien podemos dezir que fizo este capitán crueldad digna de memoria, pero no dotrina digna de enxemplo, ni mucho menos digna de loor”. López de Mendoza, por el contrario, “sin matar fijo ni fazer crueldad inhumana, mas con la autoridad de su persona y no con el miedo de su cuchillo, gobernó sus gentes, amado de todos y no odioso a ninguno”.

Tampoco tiene que envidiarle nada el valor demostrado por Garcilaso de la Vega, que se quedó él solo a luchar contra los moros para dar tiempo a que su gente escapara, al de Horacio Teocles (se refiere al mítico Horacio Cocles, “de un solo ojo”), “romano que peleó en la puente Suplicia del Tiberi con los toscanos, y los detuvo peleando entre tanto que se derribava el un arco de aquella puente, porque los romanos fuesen salvos”.<sup>47</sup>

No se puede mantener, así pues, la absoluta originalidad y espontaneidad de Fernán Pérez de Guzmán en la composición de *Generaciones y semblanzas*. Nuestro autor ha recibido la influencia de modelos literarios y retóricos de larga tradición que hunden sus raíces en el mundo grecolatino. Ha visto en la biografía antigua el paradigma estético y metodológico que le había de servir no sólo para otorgar fama a sus biografiados, sino sobre todo para relatar casos vividos que por acercarse a ideales de virtud tuvieran para el lector un valor ejemplarizante. Pérez de Guzmán, en fin, ve y extrae de la antigüedad motivos y fórmulas civilizadoras y regeneradoras, aplicables a la renovación moral e intelectual de su propio mundo; Hernando del Pulgar, por el contrario, considera que los ejemplos del presente merecen tanto más valor cuanto más se les compara con otros semejantes elogiados por los historiadores en el pasado. Ambos, recibidos y tamizados los influjos de la tradición clásica, se convertirán para los autores posteriores en referencias ineludibles para el género de la biografía.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRIO SÁNCHEZ, J. A. (1998) *Generaciones y semblanzas de Fernán Pérez de Guzmán*, introducción y edición, Madrid.
- BERSCHIN, W. (1983) “Sueton und Plutarch im 14. Jahrhundert”, en Buck A. (ed.) *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*, Wiesbaden: 35-43.
- CABALLERO LÓPEZ, J. A. (2006) «La mitología en los ‘prólogos’ de las Historias Generales de España», en López Férez, J. A. (ed.) *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, Madrid: 355-377.
- CASTILLO MATHIEU, N. (1978) “Breve análisis de las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán”, *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo* 35: 422-445.
- CASTILLO MATHIEU, N. (1993) “Breve análisis de las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán”, *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo* 48: 438-461.

<sup>47</sup> Edición de R. Tate (1985: 129).

- CIZEC, E. (1977) *Structures et idéologie dans «Les vies des douze Césars» de Suétone*, Paris.
- CLAVERÍA, C. (1951-52) “Notas sobre la caracterización de la personalidad en *Generaciones y semblanzas*”, *Archivos de la Universidad de Murcia* 10: 481-526.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J. (1965) *Generaciones y semblanzas de Fernán Pérez de Guzmán*, introducción y edición, Madrid.
- DONALD, D. (1943) “Suetonius in *Primera Crónica General* through the *Speculum historiale*”, *Hispanic Review* 11: 95-115.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, L. (2002) “Disidencia política y nuevos valores nobiliarios en *Generaciones y semblanzas*”, *En la España Medieval* 25: 267-297.
- HINOJO ANDRÉS, G. (1985) “La historia como género literario: *opus... unum est oratorium maxime*”, en Ciruelo, J. I. (dir.) *Los géneros literarios. Actes del VIIIè Simposi d'Estudis Clàssics*, 21-24 de març de 1983, Barcelona: 191-197.
- LEROY, B. (2000) *Histoire et politique en Castille au XVè siècle: biographies et portraits de Fernán Pérez de Guzmán (1380-1460)*, Limoge.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1946) “La retórica en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán”, *Revista de Filología Española* 30: 310-352.
- MENÉNDEZ y PELAYO, M. (1944) *Antología de poetas líricos castellanos*, v. II, Santander.
- MITRE FERNÁNDEZ, E. (1999), “La historiografía sobre la Edad Media”, en A. Gallego (dir.) *Historia de la historiografía española*, Madrid: 67-115.
- ROMERO, J. L. (1945) *Sobre la biografía y la historia*, Buenos Aires.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L. (1962) *El canciller Ayala y su tiempo*, Vitoria.
- TAKIMOTO, K. (2008), “De secretario a cronista real. Fernando del Pulgar, oficial real de la corona de Castilla del siglo XV”, *Academic Bulletin* 23, Keio University: 351-377.
- TATE, R. B. (1965) *Generaciones y semblanzas de Fernán Pérez de Guzmán*, introducción y edición, Londres.
- TATE, R. B. (1985) *Claros varones de Castilla de Fernando del Pulgar*, introducción y edición, Madrid.
- VAQUERO, M., (2003) “Cultura nobiliaria y biblioteca de Fernán Pérez de Guzmán”, *Anexos de la Revista Lemir* 7: 1-165.
- ZINATO, A. (1999) *Mar de historias de Fernán Pérez de Guzmán*, introducción y edición, Padua.

## EL PROBLEMA DEL HÉROE CÓMICO EN *AVISPAS*

MARÍA JIMENA SCHERE

*Universidad de Buenos Aires – CONICET*

### RESUMEN

A pesar de que la crítica se ha inclinado por sostener que Filocleón es el héroe cómico de *Avispas*, en este trabajo proponemos demostrar que esa función es ejercida por su hijo Bdelicleón. Hay numerosos factores que permiten vincular a Bdelicleón con otros héroes de la comedia temprana: su papel de portavoz del discurso positivo avalado en la pieza, su superioridad moral e intelectual respecto de su antagonista, su acción benéfica para la ciudad, sus victorias sucesivas en las escenas agónicas, entre otras razones. La hipótesis de que Bdelicleón es en verdad el héroe cómico permite reconocer un modelo común en la producción temprana de Aristófanes y sostener que el héroe sigue cumpliendo en *Avispas* una función argumentativa estratégica. Su condición superior lo convierte en un portavoz legitimado de la ideología sustentada en la pieza y favorece los efectos persuasivos de la obra.

### ABSTRACT

In spite of the fact that the critics has argued that Philocleon is the comic hero of *Wasps*, in this work we propose to demonstrate that this function is exercised by his son Bdelicleon. Bdelicleon have several features in common with other heroes of the early comedy: its role as a spokesperson of the positive discourse endorsed in the play, its moral and intellectual superiority, its beneficial action for the city, its successive victories in the *agônes*, among other reasons. The hypothesis that Bdelycleon is in fact the comic hero permits recognize a common model in the early comedy and argue that the hero has an argumentative function in the play. Its features of superiority make it a legitimized spokesman of the ideology support in the play and favor the persuasive effects of the comedy.

### PALABRAS CLAVE

Héroe cómico - Bdelicleón - discurso positivo - superioridad - estrategia argumentativa

### KEYWORDS

Comic hero - Bdelycleon - positive discourse - superiority - argumentative strategy

## Introducción

La comedia *Avispas* pone en escena el conflicto entre el anciano Filocleón, un juez carente de sentido de justicia, y su hijo Bdelicleón, quien intenta alejarlo de los tribunales y recluirlo en su casa. Toda la pieza se centra en el enfrentamiento entre estos dos personajes y destaca la maldad incorregible de Filocleón. Si bien Bdelicleón no consigue en ningún momento modificar el temperamento maligno de su padre, logra apartarlo de las cortes y preservar a la ciudad de sus acciones injustas. A partir del influyente estudio de Whitman (1964), la crítica contemporánea se ha inclinado por sostener que Filocleón es el héroe cómico de la pieza, aunque no se ajusta plenamente al modelo conocido. Whitman caracteriza al héroe aristofánico como un hábil orador sin escrúpulos y con un gran poder de decisión que le permite concretar sus planes. Además, el héroe cómico presenta un carácter grotesco en tanto conjuga rasgos humanos, subhumanos y suprahumanos. La condición heroica de Filocleón, según el autor, se estructura en torno a la noción de *πονηρία* ('maldad', 'astucia') y a la presencia de componentes animales, humanos y divinos en el personaje. A pesar de estas consideraciones, el autor destaca que Filocleón, a diferencia de otros héroes, no presenta la mezcla grotesca de elementos diversos: Filocleón es de manera excluyente un animal o un dios, pero no conjuga ambos componentes a la vez.<sup>1</sup>

En la década de los setenta, Dover (1972) en su clásico manual retoma la hipótesis de Whitman y considera también a Filocleón como el héroe cómico de la obra. Sin embargo, reconoce que este personaje concentra una serie de rasgos negativos que no tiene equivalente en ningún otro héroe aristofánico.<sup>2</sup> Por otra parte, observa que los dos personajes protagónicos generan la simpatía del público. En una línea de lectura semejante, Paduano (1974) advierte la "estructura paradójica de la obra". El autor postula que Filocleón es el héroe cómico, pero que ya no constituye el portador de la ideología sustentada en la pieza, como suele suceder en las otras comedias;<sup>3</sup> esta función corresponde, en cambio, a su antagonista Bdelicleón. La estructura paradójica de la obra genera que el espectador se identifique, por un lado, con la "vitalidad prepotente" de Filocleón y, por otro, con la razón política de su hijo.<sup>4</sup>

La vitalidad de Filocleón y su rechazo a toda sujeción social ha sido señalada como una constante por los autores que lo consideran el héroe de la comedia. En los años setenta, Henderson (1975) observa que el personaje alcanza su estatura heroica como una suerte de "hombre natural". El autor subraya que el personaje genera la simpatía de los espectadores por su deseo de liberarse de las restricciones sociales y físicas

<sup>1</sup> Whitman (1964: 162-3).

<sup>2</sup> Dover (1972: 125-127) sintetiza las múltiples cualidades negativas que reúne Filocleón: disfruta condenando a los acusados (i.e. vv.320-323); practica el robo (i.e. v.357); se confiesa cobarde en la guerra (vv.357 ss.); viola la voluntad de los difuntos (vv.583-586); mantiene contactos incestuosos con su hija (vv.607-9).

<sup>3</sup> Paduano (1974: 38).

<sup>4</sup> Paduano (1974: 28-29).

propias de su edad.<sup>5</sup> Con todo, admite que Bdelicleón está en lo cierto al sostener que la permanencia en el hogar es el mejor lugar para un hombre viejo.

Otros autores relevantes que en la década siguiente han estudiado el problema del héroe aristofánico, como *McLeish* (1980) y Thiery (1986), reafirman la posición de Whitman. *McLeish* argumenta que Filocleón encuadra en el personaje del *πονηρός*, así como otros héroes de las obras tempranas (i.e. Diceópolis, Morcillero, Trigeo); mientras tanto, Bdelicleón obedece al tipo del *σπουδαῖος*, es decir, un personaje de carácter serio.<sup>6</sup> Thiery, por su parte, reconoce que la identificación de la audiencia puede orientarse tanto hacia Filocleón como hacia Bdelicleón porque este último representa el punto de vista razonable de todas las cosas y constituye un portavoz privilegiado del poeta.<sup>7</sup> Sin embargo, Thiery subraya que Bdelicleón resulta una figura insípida, mientras que Filocleón es uno de los personajes más simpáticos de Aristófanes. A su entender, sus defectos tampoco resultan tan graves y son en definitiva responsabilidad última del líder Cleón, quien manipula a los jueces.<sup>8</sup>

En la década de los noventa hasta la actualidad, la crítica ha mantenido esta misma interpretación dominante. Autores de referencia como Konstan (1995)<sup>9</sup> y MacDowell (1995)<sup>10</sup> reafirman la función de Filocleón. Sin embargo, esta lectura ha sido defendida, por lo general, con ciertas salvedades y vacilaciones.<sup>11</sup> MacDowell (1995), por ejemplo, editor de la obra en 1971, interpreta que Bdelicleón muestra el punto de vista verdadero de cada problema y aporta la medida de la normalidad, pero que resulta un personaje sin brillo. Por el contrario, Filocleón manifiesta un comportamiento equivocado en toda la pieza, no solo en su actitud como juez, sino también en las escenas finales del simposio, pero su conducta incorrecta resulta de alguna manera perdonable y atribuible a la influencia de Cleón. Konstan (1995), por su parte, justifica su elección del héroe en virtud de la energía que observa en Filocleón, su inagotable fantasía y su triunfo sobre los esfuerzos del hijo para domesticarlo.<sup>12</sup>

<sup>5</sup> Henderson [1975] (1991: 78-82). Sobre la oposición entre *φύσις* y *νόμος* encarnada por los protagonistas, cf. también Whitman (1964: 145).

<sup>6</sup> *McLeish* (1980: 54-56). Según el autor, la mayoría de los oponentes de las obras tempranas son *ἀλαζόνες* (i.e. Lámaco, Paflagonio, Pólemos), a diferencia de Bdelicleón.

<sup>7</sup> Reckford (1987: 273-4) destaca también los paralelismos entre Bdelicleón y la figura del poeta. Cf. Hubbard (1991: 114).

<sup>8</sup> Thiery (1986: 266-277). El autor advierte, por otra parte, la particularidad de que *Avispas* no presenta un triunfo heroico de Filocleón y que la conclusión de la pieza queda en un terreno ambiguo.

<sup>9</sup> Konstan dedica también un artículo a la obra en 1985.

<sup>10</sup> MacDowell (1995) retoma la misma lectura que presenta en su edición de la obra (MacDowell, 1971: 7-9).

<sup>11</sup> McGlew (2004: 13), por ejemplo, presenta a Filocleón como el héroe. Sin embargo, en un artículo anterior (McGlew, 2001: 88) menciona a Bdelicleón como héroe de la pieza.

<sup>12</sup> Konstan (1995: 15). En el mismo período, otros autores como Hubbard (1991) proponen una posición superadora e interpretan que los dos personajes tienen una condición equivalente. Hubbard señala que la característica distintiva de *Avispas* es la presencia de dos protagonistas simpáticos con visiones contrapuestas,

Si bien la mayor parte de la crítica se ha inclinado por adoptar la postura de Whitman, en este trabajo intentaremos demostrar que Bdelicleón es en realidad el héroe cómico de la pieza y que Filocleón constituye, en cambio, su incorregible antagonista y el blanco central de la obra. A nuestro modo de ver, Bdelicleón se muestra en todo superior a su padre y comparte numerosos rasgos con otros héroes cómicos de la comedia temprana.

### Las marcas convencionales del prólogo

Un primer aspecto relevante para determinar la identidad del héroe de *Avispas* es el orden de aparición de los personajes. En las piezas tempranas del período cleoniano (425 a.C a 421 a.C), las obras siguen un patrón definido: el primer personaje protagónico que aparece en escena, ya sea en la apertura de la comedia o luego del diálogo de dos esclavos, es el héroe cómico de la obra y el principal portavoz del discurso positivo avalado en la pieza. De este modo, el héroe cómico tiene el privilegio de presentar su postura antes que su oponente. En *Acarnienses*, el campesino Diceópolis inaugura la pieza con un extendido monólogo en el que asienta su defensa de la tregua entre Esparta y Atenas (vv.1-42). En *Caballeros*, luego del diálogo entre dos esclavos, aparece el Morcillero, héroe cómico de la obra y representante central de la postura anticleoniana. Si bien en un principio el Morcillero tiene características idénticas a las de su rival, Paflagonio-Cleón,<sup>13</sup> al final de la pieza se redime y guía a Demos hacia su transformación definitiva.<sup>14</sup> En *Nubes* el héroe Estrepsíades inaugura también la obra con un monólogo. El personaje adopta en un principio una postura favorable a la sofística, pero termina por repudiar las enseñanzas de Sócrates e incendiar el “pensadero”. Finalmente, *Paz* se inicia con el diálogo de los esclavos, pero el primer personaje relevante que aparece ante el público también es el héroe Trigeo, partidario de la paz. En todas estas obras del período, concluimos entonces que el orden de aparición resulta una marca convencional que permitía al público detectar al héroe cómico de manera inmediata. *Avispas* sigue el modelo de *Caballeros* y *Paz*: se inicia con el diálogo entre los dos esclavos y el primer personaje protagónico que sale a escena es el héroe, en este caso Bdelicleón (vv. 136 ss.).<sup>15</sup>

Otra marca convencional de la comedia temprana es la presentación del antagonista y de sus rasgos negativos por boca de un esclavo. Este procedimiento se utiliza en *Caballeros* cuando el esclavo Demóstenes sintetiza el conflicto de la pieza, dirigiéndose

---

mientras que en otras obras hay un solo protagonista (i.e. *Acarnienses*, *Caballeros*, *Paz*).

<sup>13</sup> El personaje de Paflagonio representa a Cleón, el líder político dominante por esa época, según el testimonio de Tucídides (3.36), y el blanco satírico central de *Caballeros*.

<sup>14</sup> El personaje de Demos constituye en *Caballeros* una encarnación del pueblo ateniense. Al final de la obra, el Morcillero sustituye a Paflagonio-Cleón en su lugar de liderazgo y orienta a Demos para que adopte medidas políticas contrarias a las propiciadas por Cleón (vv.1365 ss.).

<sup>15</sup> Para un estudio detallado sobre el orden de aparición de los personajes en la comedia temprana y su función argumentativa, cf. Schere (2013).

expresamente al público, y describe las acciones malignas de Paflagonio-Cleón (vv.40 ss.). En *Avispas* el esclavo Jantias explica también el conflicto, apelando directamente a los espectadores (θεαταί, v. 54) y presenta las características negativas del antagonista: Filocleón está loco, es adicto a la actividad judicial y condena injustamente a todos los acusados (vv. 54 ss.). Thiery (1986) ha señalado la particularidad de que *Avispas* es la primera comedia aristofánica temprana que describe los rasgos del héroe Filocleón antes de que aparezca en escena.<sup>16</sup> Si aceptamos que Filocleón es en realidad el adversario del héroe, la supuesta particularidad que observa Thiery no resulta tal. Al igual que en *Caballeros*, el esclavo define los rasgos centrales del antagonista antes de que este haga su primera aparición.

### Los rasgos distintivos del héroe

Además de los aspectos convencionales del prólogo que permiten afirmar que Bdelicleón es el héroe, el personaje reúne los atributos que caracterizan a esta figura en otras obras tempranas. En primer lugar, Bdelicleón demuestra tener una mayor sagacidad que su oponente, capacidad que se revela en los múltiples episodios de la obra. Durante el prólogo, el viejo Filocleón intenta escapar del encierro en el que lo mantiene su hijo y marchar hacia los tribunales: primero trata de huir por la chimenea (v.143), luego pretende forzar la puerta (v. 152), más adelante, se propone roer una red (v. 164), ocultarse bajo el vientre del asno (vv. 169 ss.) y salir por el techo (vv. 202 ss.).<sup>17</sup> Sin embargo, Bdelicleón logra desarticular todas esas tentativas de evasión y se revela más inteligente que su padre. Filocleón, en cambio, deja en evidencia su falta de astucia al ser incapaz de tejer maniobras exitosas. La sagacidad del hijo y sus habilidades oratorias también se ponen de manifiesto en el *agón* (vv. 512 ss.): Filocleón sostiene que los jueces gozan de inmenso poder, pero Bdelicleón termina por imponer su postura de que son simples esclavos de los demagogos; persuade al coro de avispas y es proclamado vencedor por el coro que oficia como juez de la contienda. De manera semejante, durante el tribunal de los perros (vv. 835 ss.), Bdelicleón implementa una estrategia para que Filocleón absuelva por error al perro acusado Labes, que personifica al general Laques.<sup>18</sup> En todos los casos, Bdelicleón se muestra más inteligente que su padre.

Los héroes aristofánicos se caracterizan, en general, por su astucia superior y su capacidad oratoria: el campesino Diceópolis vence con sus argumentos a su antagonista Lámaco; el Morcillero termina por derrotar a su rival Paflagonio; el campesino Trigeo es

<sup>16</sup> Thiery (1986: 267).

<sup>17</sup> Cf. Orfanos (2006: 247, n. 294).

<sup>18</sup> Laques fue un soldado destacado y se desempeñó en el cargo de general en una expedición a Sicilia. Durante el tribunal de los perros, el perro Ción –encarnación del líder Cleón– lo acusa de haber robado un queso de Sicilia. No hay datos históricos que confirmen que el juicio contra Laques por malversación de fondos se haya llevado a cabo (cf. MacDowell, 1971: 164, 1995: 168; Sommerstein, 1996: 172).

capaz de idear un ingenioso plan para derrotar a Pólemos y recuperar la paz. Bdelicleón se alinea en esta serie en tanto resulta más hábil que su padre y se consagra siempre el vencedor en todas las escenas agónicas. Filocleón, por su parte, no solo es superado y engañado por su hijo (por ejemplo, en el tribunal de los perros), sino también por los demagogos que lo utilizan en beneficio propio, como demuestra el héroe en el *agón*.<sup>19</sup>

Si bien Bdelicleón no logra transformar al anciano, consigue recluirlo en el ámbito privado del hogar y del simposio y alejarlo de las cortes. En este sentido, preserva a la ciudad de la acción nociva del peor de los jueces<sup>20</sup> y se equipara con la condición benefactora de algunos héroes aristofánicos como Trigeo. La acción de Bdelicleón mejora los tribunales atenienses en tanto aparta al juez más injusto y logra convencer al coro con sus críticas al poder político. A pesar de que muchos autores han destacado que se trata de un personaje sin brillo,<sup>21</sup> la inventiva de Bdelicleón para retener a su padre en el hogar y generar situaciones judiciales domésticas es equivalente a los ingeniosos planes de otros héroes, como Diceópolis o Trigeo, que idean estratagemas para cumplir su objetivo y no se detienen hasta verlo realizado. En definitiva, Bdelicleón reúne las condiciones excepcionales de los héroes: tiene la firme determinación de mantener a su padre alejado de los tribunales y no cede en su propósito hasta el final de la pieza; posee ingenio y una inteligencia superior a su oponente que lo consagra vencedor en las sucesivas escenas agónicas; preserva a la ciudad de la acción nociva del juez más injusto.

Además de la superioridad intelectual del héroe, esta figura suele ser mejor que su antagonista en el plano moral. Los héroes aristofánicos no presentan jamás una condición intachable y apelan al engaño o a medios oscuros para conseguir sus propósitos. Sin embargo, las imperfecciones del héroe siempre resultan menores en comparación con la maldad incorregible y extrema de sus oponentes. Veamos el caso de *Acarnienses*: Diceópolis intenta que la asamblea trate el tema de la paz, pero ante el desinterés de sus conciudadanos, concierta una tregua privada para él y su familia. Muchos autores han alegado que el egoísmo de Diceópolis impide que el personaje pueda convertirse en una figura legítima y en un portavoz autorizado de la postura a favor de la paz.<sup>22</sup> Sin embargo, cabe observar que Diceópolis atina a buscar una tregua

<sup>19</sup> McGlew (2004: 24) interpreta también que Filocleón es un tonto. Una opinión distinta sostiene Henderson [1975] (1991: 80), quien considera que Filocleón finge su estupidez: por ejemplo, sabotea deliberadamente los intentos de su hijo por introducirlo en los hábitos de la buena sociedad. Pütz (2003: 114), por su parte, argumenta que Filocleón se muestra más estúpido de lo que es en realidad a fines de burlarse de la sofisticación de su hijo. Cf. Thiery (1986: 269). A nuestro modo de ver, la inferioridad intelectual de Filocleón no es fingida, sino un rasgo propio del personaje.

<sup>20</sup> El coro caracteriza a Filocleón como el “*el más punzante*” (δριμύτατος, v.277b) de los jueces y “*el único que no se dejaba convencer*” (μόνος οὐκ ἀπειθεῖ, v.278).

<sup>21</sup> Cf. p. ej. MacDowell (1995: 178), Beltrametti (2000: 220).

<sup>22</sup> Whitman (1964: 78-79), por ejemplo, destaca el egoísmo de Diceópolis y alega que el héroe busca la salvación personal e individual. En la misma línea, Dover (1972: 82) considera que la obra no involucra ninguna clase de consejo político, sino que es una fantasía de puro egoísmo. Bowie (1982: 38) coincide en

privada, solo después de que ha fracasado en sus intentos de conseguir la tregua para toda la ciudad. El egoísmo posterior de Diceópolis y su reticencia a compartir la paz con otros personajes encuentra un atenuante en esta circunstancia.<sup>23</sup> En cambio, las imputaciones que Diceópolis realiza contra su antagonista Lámaco carecen de todo atenuante: el héroe acusa a Lámaco de ser corrupto y de obtener beneficios económicos de la guerra (vv. 601-8).

También en *Caballeros* la maldad incorregible de Paflagonio se mantiene hasta el final de la pieza, mientras que el Morcillero sufre una transformación positiva en el desenlace: se convierte en un buen líder de Demos, reemplaza a su rival e impulsa al pueblo a adoptar políticas contrarias a las sustentadas por Cleón. En *Nubes*, si bien Estrepsíades no experimenta una regeneración moral, termina por renegar de las enseñanzas de los sofistas; por el contrario, Sócrates no modifica su condición negativa de principio a fin. En la comedia *Paz*, Trigeo es caracterizado al comienzo como un loco extravagante que planea subir al cielo montado en un escarabajo, pero luego alcanza su noble objetivo y su figura resulta plenamente celebrada; por su parte, Pólemos se retrata de manera inamovible como un monstruo maligno, provisto de un mortero para triturar ciudades.

En *Avispas* observamos el mismo esquema, Bdelicleón tiene una condición moral superior a la de su antagonista. Si bien apela al engaño (p. ej. en el tribunal de los perros), su sentido de justicia sobrepasa al de su padre. En ese mismo tribunal, el héroe intenta que Filocleón se atenga a las pruebas (vv. 919-20);<sup>24</sup> sin embargo, el anciano desoye a su hijo en todo momento y mantiene su naturaleza incorregible hasta el final de la comedia. Por cierto, Filocleón se lamenta por haber absuelto por error al acusado y su lamento revela que su condición malvada, su modo de ser (τρόπος), se mantiene inalterable luego del *agón* con su hijo:<sup>25</sup>

#### Φιλοκλέων

πῶς οὖν ἐμαυτῷ τοῦτ' ἐγὼ ξυνείσομαι,  
φεύγοντ' ἀπολύσας ἄνδρα; τί ποτε πείσομαι;

---

que la paz privada de Diceópolis no beneficia a la ciudad y que, por lo tanto, no se puede decir que la obra abogue en favor de la tregua.

<sup>23</sup> Cf. MacDowell (1983), Parker (1991: 206).

<sup>24</sup> El héroe cuestiona a Filocleón por condenar de antemano al acusado (vv.919-20): “*Por los dioses, no lo condenes de antemano, padre, / antes de haber escuchado a las dos partes*” (πρὸς τῶν θεῶν, μὴ προκαταγίγνωσκ', ὃ πάτερ, / πρὶν ἂν γ' ἀκούσης ἀμφοτέρων).

<sup>25</sup> Una serie de autores ha destacado que la naturaleza de Filocleón es inmutable e ineducable. Whitman (1964: 160) sostiene que la inmutabilidad de la naturaleza humana es un tema central de la obra. Henderson [1975] (1991: 79), Reckford (1977: 301), Lenz (1980: 36-42), Bowie (1993: 81) y Rothwell (1995: 252), entre otros, coinciden en que Filocleón mantiene su naturaleza inalterable hasta el final. Una posición distinta expresa MacDowell (1995: 174-5): si bien el desenlace evidencia la ὕβρις de Filocleón, según el autor, el coro manifiesta en los últimos versos la expectativa de cambio (vv.1450-61).

ἀλλ', ὦ πολυτίμητοι θεοί, ζύγγωτέ μοι  
ἄκων γὰρ αὐτ' ἔδρασα κού τοῦμοῦ τρόπον.<sup>26</sup>

**Filocleón:** *¿Cómo yo sobrellevaré esto sobre mi conciencia,  
después de haber absuelto a un acusado! ¿Qué será de mí?  
¡Veneradísimos dioses, perdonadme!*

*Pues sin intención hice esto, que no va con mi modo de ser.* (vv. 999-1002)

A diferencia de Filocleón, el coro de avispas cambia de opinión luego del *agón* principal y abraza la postura del héroe. Incluso, se lamenta de la terquedad del anciano y lo insta a obedecer al héroe: “*no seas tonto (ἄφρων) / ni demasiado terco, ni un hombre inexorable*” (vv. 729-30). Mediante estas expresiones, el coro no solo deja en evidencia la condición intelectual inferior del antagonista (ἄφρων), sino también su naturaleza incommovible.

En suma, podemos observar como una constante el hecho de que los antagonistas aristofánicos preservan su modo de ser maligno de principio a fin (Lámaco, Paflagonio, Sócrates, Pólemos y también Filocleón), mientras que los héroes o bien los coros demóticos sufren cambios en su conducta.<sup>27</sup> Los héroes son siempre moralmente cuestionables, imperfectos, versátiles y muy humanos, pero no solo demuestran una superioridad moral respecto de sus oponentes, sino que además se ocupan de denunciar su deshonestidad extrema. La condición de denunciante de la corrupción moral y política de sus adversarios también emparenta a Bdelicleón con los demás héroes.

La superioridad moral e intelectual del héroe respecto de su rival lo vuelve propicio para ser el portavoz de la postura avalada en la obra. Paduano ha remarcado, según vimos, lo que considera “la estructura paradójica de la pieza”. Sin embargo, creemos que tal paradoja no existe porque Bdelicleón, como la mayoría de los héroes, asume la ideología sustentada en la comedia: Bdelicleón se opone al líder Cleón y considera que los jueces son esclavos de los demagogos; además, subraya que los líderes políticos quieren que los jueces sean pobres a fines de poder dominarlos mejor (vv. 703-5), la misma idea que aparece en *Caballeros y Paz*.<sup>28</sup> Por su parte, Filocleón resulta el portavoz del principal contradiscurso atacado en la obra (el partidismo por Cleón y la

<sup>26</sup> Utilizamos la edición de MacDowell (1971). Las traducciones son nuestras.

<sup>27</sup> El coro de *Acarnienses*, como el de *Avispas*, pasa a abrazar la posición del héroe luego del *agón*, a pesar de su oposición inicial.

<sup>28</sup> En *Caballeros* el Morcillero denuncia las maniobras de Paflagonio-Cleón para mantener al pueblo en la pobreza (vv.801-804): “No te preocupas de que [Demos] tenga el poder en la Arcadia, sino más bien / de robar y recibir sobornos de las ciudades, y de que el démos / a causa de la guerra y la nube de polvo no vea los males que haces, / sino que se quede boquiabierto ante ti por obligación, por la necesidad y por el salario”. Asimismo, en la comedia *Paz*, el dios Hermes acusa a los oradores de alejar a la diosa Paz porque les conviene que los campesinos vivan lejos del campo, en la ciudad, sumidos en la pobreza (vv.632 ss.).

práctica inmoral de la justicia), al igual que antagonistas como Lámaco, Paflagonio, Sócrates y Pólemos.

Por último, podemos observar una característica más de la dupla protagonista que se verifica en *Avispas*: el antagonista suele ocupar un lugar de poder en alguna esfera (política, social o intelectual), mientras que el héroe es un simple ciudadano.<sup>29</sup> En el caso de *Acarnienses*, Lámaco aparece representado como un general poderoso y Diceópolis, como un campesino sin poder. En *Caballeros* Paflagonio encarna la figura del influyente líder Cleón y el Morcillero, de un desconocido vendedor de embutidos. En *Nubes* Sócrates tiene poder e influencia en el campo intelectual, pero Estrepsíades es un campesino ignorante. Finalmente, en la comedia *Paz*, Trigeo también representa a un simple campesino, mientras que Pólemos es una divinidad poderosa. De manera idéntica, en *Avispas* Filocleón pertenece al poder judicial y su poder se ve acrecentado porque abusa del mismo a cada momento. Su condición de juez lo ubica en una esfera superior, a diferencia de Bdelicleón que no tiene ninguna incidencia excepcional en la vida pública. Bdelicleón, por lo tanto, es un hombre común. Quizás su mayor particularidad respecto de los demás héroes sea su condición aristocrática.<sup>30</sup> Sin embargo, es preciso notar que la esfera aristocrática también está presente en otras obras, no en el lugar privilegiado del héroe, pero sí en condición de aliado principal. En *Caballeros*, por ejemplo, el Morcillero tiene como firmes colaboradores a los jóvenes aristócratas del coro de caballeros; por lo tanto, la aristocracia también conforma un bloque solidario con el héroe cómico. En *Avispas* el aristócrata ocupa un lugar más destacado y asume la postura avalada en la pieza como protagonista.<sup>31</sup>

Otro rasgo remarcable, relacionado con el punto anterior, es el hecho de que la dupla protagonista está integrada, generalmente, por un héroe ficcional y un antagonista dotado de un referente externo bien identificable para el público. Seguramente los jueces no tenían un protagonismo individual como el que podían alcanzar un general (i.e. Lámaco), un demagogo (Cleón), un filósofo (Sócrates) o un poeta (Eurípides) reconocidos. La identidad anónima de los verdaderos jueces atenienses, generalmente ancianos que se desempeñaban en la tarea,<sup>32</sup> habrá dificultado la posibilidad de encontrar un referente

<sup>29</sup> Henderson (1993: 310) argumenta que el héroe representa al ateniense ordinario. Coincidimos con Henderson en esta apreciación, pero consideramos que la identificación entre el héroe y el ateniense ordinario es parcial. El héroe representa al hombre común, pero con cierto grado de excepcionalidad y estilización heroica, debido a su astucia, su dominio de la retórica y su autodeterminación, entre otros factores.

<sup>30</sup> Bdelicleón representa a las clases acomodadas de Atenas. Al respecto véanse, MacDowell (1971: 10), Lenz (1980: 30-31), Hubbard (1991: 125), Rothwell (1995: 240), Konstan (1995: 17-28), McGlew (2004: 17 n. 15).

<sup>31</sup> Si bien la aristocracia ocupa un lugar central en esta pieza, Bdelicleón es ridiculizado por sus hábitos de alta sociedad. Sin embargo, se trata de burlas más bien inocentes que no cuestionan su integridad moral, como ser las burlas que atañen a Filocleón.

<sup>32</sup> MacDowell (1995: 156-7) argumenta que probablemente los verdaderos jueces atenienses fueran en su mayoría ancianos pobres, como se los representa en *Avispas* (cf. Todd, 1990; Crichton, 1991-1993).

contextual individualizado y claramente identificable para el público. Por lo tanto, Aristófanes construye un personaje ficcional, pero con rasgos claramente definidos: se trata del peor de los jueces atenienses, figura que seguramente intenta caricaturizar a los peores exponentes reales de las cortes.<sup>33</sup> Probablemente, el carácter demótico y ficcional de Filocleón haya influido en la crítica para considerarlo el héroe; sin embargo, no se ha tenido en cuenta la propia condición demótica y anónima de los verdaderos jueces atenienses. En definitiva, el comediógrafo mantiene el esquema recurrente: por un lado, la construcción de un antagonista bien definido, que representa de manera crítica a una esfera de poder existente en la Atenas contemporánea y, por otro, un ciudadano común, que puede generar cierto grado de identificación en el público.<sup>34</sup>

### Conclusiones

A pesar de la interpretación dominante de la crítica, hemos intentado demostrar que Bdelicleón es el verdadero héroe cómico de la pieza. En primer lugar, comprobamos la existencia de dos marcas convencionales que avalan esta hipótesis: el orden de aparición de los personajes en escena y la descripción de los rasgos negativos del antagonista por boca de un esclavo. Las dos marcas observadas orientan a los espectadores desde el inicio y permiten identificar al portavoz de la ideología sustentada en la obra sin mayores ambigüedades. La detección inmediata del héroe resulta fundamental para darle mayor eficacia persuasiva a la obra y limitar las posibles ambigüedades de toda ficción literaria.

En segundo orden, analizamos una serie de rasgos presentes en Bdelicleón, que caracterizan al héroe en otras obras tempranas: 1) Bdelicleón posee una astucia y una capacidad oratoria superior a la de su antagonista, que lo consagran vencedor en todas las escenas agonales; 2) se transforma en un benefactor de la ciudad y del *démos* al alejar de las cortes al juez más injusto y al orientar con sus argumentos al coro demótico de avispas; 3) en el plano moral, sobrepasa a su oponente y se ocupa de denunciar sus malas acciones y la de los líderes políticos; 4) su superioridad moral e intelectual lo convierte en un portavoz legítimo de la postura avalada en la pieza; 5) es un personaje ficcional que representa a un simple ciudadano y puede, por lo tanto, generar cierta identificación en el público. Filocleón, por su parte, se asimila a los antagonistas aristofánicos: 1) posee una condición intelectual inferior a la del héroe, que lo lleva a la derrota en todas las escenas agonales; 2) constituye un daño para la *pólis*; 3) de principio a fin tiene una naturaleza malvada incorregible; 4) actúa como claro portavoz del contradiscurso atacado en la pieza; 5) representa a los peores exponentes de una esfera de poder en la Atenas contemporánea. En definitiva, *Avispas* se atiene al modelo

---

<sup>33</sup> Filocleón encarna la figura del peor de los jueces, mientras que el coro representa de manera genérica al común de los jueces, capaces de corregir sus errores. Al respecto, véase Schere (2012).

<sup>34</sup> Cf. n. 29.

recurrente que el comediógrafo emplea en otras obras del período: la construcción de dos personajes opuestos y antagonicos que representan posturas divergentes.

Nuestra lectura de la obra permite resolver las dificultades y contradicciones en el análisis que ha generado la postura dominante de considerar a Filocleón como el héroe. La maldad extrema del personaje, su afición por Cleón, su falta de inteligencia y su derrota en las escenas agonales son aspectos que no concuerdan con la caracterización típica del héroe aristofánico. Además, la interpretación que asumimos deja de manifiesto que el comediógrafo emplea un esquema común, si bien sujeto a variantes, en toda su producción temprana del periodo cleoniano. En esta etapa, la dupla protagónica adopta una serie de rasgos contrapuestos que permiten detectar al héroe y al portavoz del discurso positivo. En base a estas observaciones, podemos contradecir con fundamento la postura de Paduano, quien entiende que el efecto político de *Avispas* no puede ser nunca tan eficaz como el de *Acarnienses* o *Paz* debido a la estructura paradójica de la pieza.<sup>35</sup> Por el contrario, creemos que *Avispas* busca alcanzar la misma eficacia argumentativa que otras obras tempranas. La elaboración de un héroe más sensato, más justo y más inteligente que su adversario le proporciona fuerza persuasiva a la ideología que él representa. Bdelicleón constituye un portavoz autorizado de las críticas contra los abusos de los jueces atenienses y contra la sumisión del poder judicial al poder político.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELTRAMETTI, A. (2000) “Le couple comique. Des origines mythiques aux dérives philosophiques”, en Desclos, M. L. (ed.) *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble: 215-226.
- BOWIE, A. M. (1982) “The parabasis in Aristophanes: prolegomena, *Acharnians*”, *CQ* 32: 27-40.
- BOWIE, A. M. (1993) *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.
- CRICHTON, A. (1991-1993) “‘The Old are in a Second Childhood’: Age Reversal and Jury Service in Aristophanes’ *Wasps*”, *BICS* 38: 59-80.
- DOVER, K. J. (1972) *Aristophanic Comedy*, Berkely - Los Angeles.
- HENDERSON, J. [1975] (1991) *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York - Oxford.
- HENDERSON, J. (1993) “Comic heroes versus political élite”, en Sommerstein, A. H., Halliwell, S., Henderson, J. y Zimmermann, B. (eds.) *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990)*, Bari: 307-319.

<sup>35</sup> Paduano (1974: 40).

- HUBBARD, T. K. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca - London.
- KONSTAN, D. (1985) "The Politics of Aristophanes' *Wasps*", *TAPhA* 115: 27-46.
- KONSTAN, D. (1995) *Greek Comedy and Ideology*, New York - Oxford.
- LENZ, L. (1980) "Komik und Kritik im Aristophanes' 'Wespen'", *Hermes* 108: 15-44.
- MACDOWELL, D. M. (ed., com.) (1971) *Aristophanes. Wasps*, Oxford.
- MACDOWELL, D. M. (1983) "The Nature of Aristophanes' 'Akharnians'", *G&R* 30.2: 143-162.
- MACDOWELL, D. M. (1995) *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford.
- MCGLEW, J. F. (2001) "Identity and Ideology: The Farmer Chorus of Aristophanes' *Peace*", *Syllecta Classica* 12: 74-97.
- MCGLEW, J. F. (2004) "'Speak on my Behalf': Persuasion and Purification in Aristophanes' *Wasps*", *Arethusa* 37.1: 11-36.
- MCLEISH, K. (1980) *The Theatre of Aristophanes*, London.
- ORFANOS, Ch. (2006) *Les sauvagesons d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*, Paris.
- PADUANO, G. (1974) *Il giudice giudicato. Le funzioni del comico nelle Vespe di Aristofane*, Bologna.
- PARKER, L. P. E. (1991) "Eupolis or Dicaeopolis?", *JHS* 111: 203-208.
- PÜTZ, B. (2003) *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Stuttgart - Weimar.
- RECKFORD, K. J. (1977) "Catharsis and Dream-Interpretation in Aristophanes' *Wasps*", *TAPhA* 107: 283-312.
- RECKFORD, K. J. (1987) *Aristophanes Old-an-New Comedy*, Chapel Hill - London.
- ROTHWELL, K. S. (1995) "Aristophanes' *Wasps* and the sociopolitics of Aesop's Fables", *CJ* 93.4: 233-54.
- SCHERE, M. J. (2012) "Los alcances de la crítica contra la justicia ateniense en la comedia *Avispas* de Aristófanes", *Circe de clásicos y modernos* 16.1: 45-57.
- SCHERE, M. J. (2013) "El orden de aparición de los personajes en los prólogos aristofánicos y su función argumentativa", *Revista de Estudios Clásicos* 40.
- SOMMERSTEIN, A. H. (ed., trad., com.) [1983] (1996) *The comedies of Aristophanes. Wasps*, vol. 4, Warminster.
- THIERCY, P. (1986) *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.

TODD, S. (1990) “Lady Chatterley’s Lover and the Attic Orators: The Social Composition of the Athenian Jury”, *JHS* 110: 146-173.

WHITMAN, C. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge - Massachusetts.



## RESEÑAS

**KIRK ORMAND** (Ed.) *A Companion to Sophocles*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2012: xix + 598 pp.

Kirk Ormand, especialmente conocido por sus libros *Exchange and the Maiden: Marriage in Sophoclean Tragedy* de 1999 y *Controlling Desires: Sexuality in Ancient Greece and Rome* de 2008, es el editor y presenta la Introducción del presente volumen. En el índice del libro constan las listas de ilustraciones, de abreviaturas, las notas a los autores y los agradecimientos.

Ormand divide la Introducción en cinco partes: la primera de ellas titulada “Sophocles”. En dos páginas advierte que críticos que han seguido los lineamientos de Knox o Whitman han considerado el teatro de Sófocles como el que presenta a los héroes absolutamente desligados de todo contexto, escindidos de su espacio y tiempo político. Prosigue con que pocos críticos han visto a Sófocles como un autor comprometido con la crisis política que implica la guerra del Peloponeso como trasfondo histórico. Destaca a Goheen, con su libro *Antigone* (1951), como el primer estudioso que aplica el New Criticism en los clásicos.

En los años ‘60 -prosigue- irrumpe el estudio de Claude Lévi-Strauss con la lectura icónica de *Edipo Rey* y con los principios de una antropología estructural. Esta línea sigue, por ejemplo, Charles Segal (1981). El estudioso afirma que tales lecturas promueven nuevas significaciones a partir de la interacción de temas amplios, considerados como categorías de sentidos. A pesar de que la antropología estructural tiene sus raíces en el estudio de culturas vivientes, sus métodos fueron rápidamente apropiados para fines literarios por críticos, que esgrimieron que Sófocles proveía un mapa conceptual del mundo del imaginario griego. Explorando el lugar en el universo del héroe trágico, categorías de la experiencia humana son elucidadas: crudo/cocido; animal/humano/inmortal; naturaleza/civilización. Aunque estos análisis llegaron a ser poderosos, ellos permanecen en el mundo de las ideas abstractas y del pasado mítico, pero no otorgaron sentido a la escena en cuanto a la política contemporánea.

La lectura psicoanalítica, que comenzó con Freud, influyó en los críticos, pero

tampoco sitúa la obra del autor en un tiempo y espacio particular. Este pensamiento se funda en que las tragedias - especialmente *Edipo Rey*, revelaban los secretos universales y trans-históricos de la mente humana y Freud se centra en la figura de Edipo y los dilemas que debe afrontar.

Acerca de la vida de Sófocles conocemos más que de los otros trágicos. Es sabido su compromiso con la ciudad, y que recibió la serpiente de Asclepio cuando ella llegó a Atenas desde Epidauro. Además, durante los desórdenes de 413, Sófocles fue convocado a un concejo espacial de diez *probouloi*, cuyas acciones parecen haber preparado el terreno para un breve y terrible período de oligarquía en Atenas.

De acuerdo con la crítica recorrida, que consideraba que los héroes eran escindidos, aislados radicalmente de su contexto, Ormand se pregunta por qué hay que suponer que las obras de Sófocles permanecían más solitarias que el autor en su medio, quien vivía desolado en los últimos años, dada la situación política existente.

## 2) Politics

Desde hace más o menos tres décadas, la crítica ha leído a Sófocles adherido directamente al contexto político y social. Knox en *Oedipus at Thebes* (1957) vio en la implacable energía del protagonista una analogía con el imperio ateniense. Estudiosos como Goldhill y Wilson entre otros han interpretado el festival teatral en el contexto del imperio. Algunos críticos como Blundell y Mitchell-Boyask estudiaron el lenguaje del trágico como para demostrar los modos en los que sus obras sitúan y responden a los cambios filosóficos, científicos y demás del S. V. a.C. En esta línea se destacan autores como Wohl y Foley.

En años más recientes surge la lectura feminista de Sófocles, que demuestra que sus obras estaban comprometidas con la problemática contemporánea, inclusive en la indagación del lugar de las mujeres en la *polis* de la quinta centuria a.C.

Estudiosos de la ley ateniense afirman que las obras de Sófocles, lejos de ubicarse en un pasado mitológico, corresponden a la fidelidad de la ley del S.V. a.C. Entre los expertos puede citarse tanto a Harris como a Leao y Rhodes. Es decir, paulatinamente, se ha ubicado a Sófocles en el devenir histórico de su época.

## 3) “Companions”

La intención de Ormand en este volumen persigue encuadrar al autor dentro del S.

V. ateniense, de ubicarlo en el contexto histórico. El manual se presta a ser leído por un público diverso, pero cada uno de los estudiosos, a pedido de Ormand, trató de dejar asentada una novedad, es decir, no se insiste demasiado en los repasos.

#### 4) This Volume

El autor describe la estructura del libro que detallamos a continuación:

Parte I: “Text and Author” está integrada por tres artículos que proveen aspectos técnicos e históricos. Finglass describe el recorrido que han tenido las obras que hoy se conservan, repasa las ediciones y los descubrimientos de papiros con más fragmentos en el S. XX. Scodel aborda la biografía del autor y Davidson resume las características del teatro de Esquilo, Sófocles y Eurípides. La batalla de Salamina constituye el tejido conjuntivo de los tres trágicos.

La Parte II: “The Plays and the Fragments” contiene nueve artículos, siete de ellos corresponden a cada una de las obras. Autores como Lardinois, Burian, Liapis, Dunn, Kitzinger, Woodruff y Nortwick aseguran opiniones valiosas del repaso hermenéutico. Prosigue un artículo para *Los Sabuesos* de Slenders y, a continuación, Hahnemann finaliza con el estudio de los fragmentos de Sófocles. Sin duda cada uno de los capítulos ofrece una lectura fresca de las obras.

En la Parte III: “Sophoclean techniques”, escriben cuatro autores: Marshall, Nooter, Murnaghan y Casey Dué. Ellos enfocan los aspectos que hacen a las convenciones teatrales, los modos particulares de los discursos, el coro y su funcionalidad.

La Parte IV: “Sophocles and Fifth-Century Political, Religious, and Intellectual Thought”, consta de seis artículos. Críticos como Rose, Osborne, Harris, Hall, Mitchell-Boyask y Currie investigan acerca de la interacción entre Sófocles y su época. Ormand nos aclara que no todos los autores coinciden entre sí, que las discrepancias surgen necesariamente por los diferentes razonamientos al momento de interpretar la política o la religión o bien el pensamiento contemporáneos.

La parte V se titula “Gender and Sexuality”. Esta sección de cuatro artículos de Worman, McClure, Patterson y King, respectivamente, sigue una línea de investigación que ha surgido no hace tantos años. Aquí los críticos cuestionan la validez del género como una categoría de interpretación en las obras de Sófocles. Otros artículos incluyen aspectos específicos de género, como la maternidad y el matrimonio y su relación con la libertad, por ejemplo.

La Parte VI, “Historical Interpretations”, contiene seis artículos. Este apartado, como el siguiente, focaliza su interés más allá del S. V. a.C. y recorre desde los comentarios de Aristóteles hasta las adaptaciones últimas en África pero profundiza el análisis en los siglos XIX y XX. Esta sección comienza con las consideraciones de Aristóteles sobre Sófocles (Kirby), luego con los resabios de la épica homérica en las obras trágicas del autor. Schein se dedica especialmente a las obras de saga troyana. El tercer artículo (Lurie) trata de la influencia del pensamiento de Sófocles en Europa desde Joachim Camerarius (1534) hasta Nietzsche (a partir de 1870); el artículo siguiente de dos autoras: McCoskey y Corbett rastrea y exhibe la predilección de Virginia Woolf hacia Sófocles en general y, particularmente, *Antígona*, dado que la problemática que presenta la obra la ha llevado a desarrollar varios escritos. A propósito, Woolf ve en la heroína de Sófocles alguien que no pretende quebrar la ley, sino encontrarla. Además, V. Woolf critica el estilo de Jebb, demasiado prosaico y fuera de lo literario inclusive para su época. Los dos últimos artículos estudian la interpretación de las tragedias desde el punto de vista psicoanalítico, por supuesto desde las investigaciones de Freud y de Lacan. El primero de ambos títulos, de Armstrong, estudia las especulaciones de Freud sobre *Edipo Rey*, y los devaneos de este con Hamlet y la comparación de la obra de Shakespeare con el *Edipo* de Sófocles, asimismo la influencia de ambas en *La Interpretación de los Sueños*. Lacan se ha dedicado al estudio de *Antígona* y el artículo de Buchan lo explica en profundidad.

La Parte VII: “Influence and Imitation” está formada por los últimos cinco artículos del manual. Se trata de la recepción que ha tenido el teatro de Sófocles desde Séneca (Dressler), pasando por *Antígona* en el S. XIX (Van Steen) y en el S.XX con Anouilh (Deppman) como el representante destacado y, por último, la mención de una puesta en escena de los fragmentos de *Los Sabuesos* (Marshall) *The Trackers of Oxyrhynchus* de 1988 y, posteriormente, una puesta de 1990 en el Teatro Nacional de Londres. El tema medular de la obra versa sobre el poder y del valor de las palabras. Un artículo de Emily Wilson “Black Oedipus” cierra el volumen colectivo.

##### 5) Conclusiones

Por tratarse de un volumen colectivo, necesariamente se trata de un texto polifónico. Y eso ya resulta un mérito del editor. Ormand se conforma con que nuevos estudios sobre

Sófocles puedan encontrar una guía en este volumen y que los héroes del dramaturgo sean vistos, esta vez, involucrados en su espacio y tiempo.

Los artículos que se dedican al autor, las obras y su contexto, se vuelven muy aprovechables para los estudiosos que comienzan con el teatro de Sófocles. Las últimas tres partes presentan recorridos del pensamiento y la crítica que vienen muy bien como resúmenes de frondosas investigaciones. Las obras modernas que se inspiran en Sófocles llegan a ser interesantes para todos, especialmente aquellos que buscan interiorizarse más sobre la teatralidad del dramaturgo.

Todos los artículos indican qué otras lecturas pueden realizarse, además de las referencias de la bibliografía consultada. Cierran el índice un *Index Locorum* y el *Index*.

*María Inés Saravia de Grossi*  
*Universidad Nacional de La Plata*

**ANDREAS MARKANTONATOS** (Ed.) *Brill's Companion to Sophocles*, Brill, Leiden, Boston, 2012, xxii + 737 pp.

Este manual ha sido editado por Markantonatos, profesor de la Universidad de Atenas, cuyos libros (*Tragic Narrative. A Narratological Study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, 2002 y *Oedipus at Colonus: Sophocles, Athens, and the World*, 2007) resultan interesantes por el estudio narratológico que aplica en las tragedias y a quien, según Lamari (2010) *Narrative, Intertext, and Space in Euripides' 'Phoenissae'*, ha seguido en sus pautas metodológicas por brindarle fundamentos teóricos sólidos.

Como es de rigor, el índice presenta en primer lugar los agradecimientos, la lista de abreviaturas, de ilustraciones y de los autores que materializaron este volumen dedicado a Sófocles. Markantonatos, en la Introducción: "Sophocles and his Critics", advierte que, a pesar de la vastísima bibliografía que ha aparecido en la última década sobre el dramaturgo, este libro trata de recorrer los diversos aspectos que la crítica del autor trágico estudia, desde enfoques estrictamente filológicos hasta aquellos que se dedican a lo interdisciplinario. Los treinta y dos especialistas proveen una opinión autorizada para aquellos tópicos que acaso requieran analizarse con hondura.

Markantonatos repasa el recorrido de los textos y afirma que el siglo XIX cambió, definitivamente, el rumbo de los estudios sobre Sófocles con las ediciones de Campbell (1879 y 1881) y Jebb (entre la última década del S. XIX y primeros años del S. XX). Ambos se ocuparon del análisis e interpretación de los temas, argumentos y caracteres. Más tarde surgió Thycho von Wilamowitz-Moellendorff que delineó un rumbo que exploró las estructuras dramáticas. Uno y otro método se volvieron piedras fundacionales.

En décadas posteriores se tuvo en cuenta el contexto y eso produjo resultados alentadores. Markantonatos elige a dos estudiosos de mediados de S. XX como los más representativos, aunque de suyo la selección se vuelve una tarea difícil: Cecil Bowra y Bernard Knox. Ambos enfatizan la emotividad que despiertan las obras y las sutilezas intelectuales que se descubren en cada lectura. Otros críticos como Webster, Kitto, Whitman y Kirkwood debaten las obras con la consideración que establece la diferencia entre los actos y el motivo y los problemas y disputas en la democracia ateniense, que se observa sobre todo en las consideraciones de honor y lealtad al estado. En esta línea incluye además de los anteriores a Perrotta, Untersteiner, Waldock Maddalena, Musurillo. En mi opinión faltan nombres como Diller, Lesky y Schadewaldt.

En la Segunda Guerra Mundial, los mitos griegos tuvieron una presencia determinante como un modo de proporcionar algún grado de cohesión a las personas y las sociedades y como un modo de contrarrestar las atrocidades de aquellos años. El público observó con simpatía a las víctimas inocentes de las obras trágicas y se sintió identificado.

Ya en las décadas de los años '70 y los '80 la escuela francesa de Jean Pierre Vernant y de Pierre Vidal-Naquet influyó en Europa y América. Ellos proponen que en cada drama se presenta un conflicto para el ciudadano del S. V, que la tragedia proyecta el poder democrático y los deberes que implica ese proceder de la vida cívica. De este modo el teatro griego se convierte en un *medium* importante de indagación social que permite libertad de pensamiento, y que abre nuevas confluencias para comprender la Asamblea ateniense y las cortes judiciales. Aparecen los nombres de Froma Zeitlin, Charles Segal y Simon Goldhill como los críticos ingleses y norteamericanos que aportaron invalores trabajos de los textos trágicos.

En las últimas décadas del S. XX, los estudios se inclinaron a la consideración del contexto político. Los primeros nombres citan a William Blake Tyrrel y Larry J.

Bennett y *Antígona*, sin duda, tuvo mucho que decir acerca de la democracia ateniense y las complejas contradicciones a resolver. A su vez, en la disciplina tradicional de los clasicistas, tuvo injerencia, en tiempos no muy lejanos, el viejo y nuevo historicismo y las teorías de la recepción, por medio de los cuales no sólo se vuelve posible estudiar qué nos dicen los textos sino qué sociedad los produjo. Cada obra lleva la impronta de aquel contexto social del que surge y lo trasciende. Uno de los nombres representativos de esta “antropología literaria” corresponde a Wolfgang Iser, precisamente el fundador de la Escuela de Constanza, junto con Jauss.

Nuevamente surge el nombre de *Antígona*, como un modo de investigar acerca de las bodas y los funerales como ritos y que incumben a la audiencia ateniense y no ateniense. Los investigadores reconocidos por estos temas se llaman Richard Seaford y Rush Rehm, quienes siguen los lineamientos de Zeitlin y Segal. Ellos estudian cómo Sófocles integró estos motivos en las tramas, enfatizando los rituales corruptos. Esta óptica acercaría a dichos críticos a lo que Michail Bakhtin llama “dialogismo”, ya que el conflicto trágico tiene la propiedad de internalizar la presencia del “otro”. Por tanto surgen vínculos entre la literatura y la cultura de un período. Deconstrucción, crítica psicoanalítica, teorías feministas, narratología y demás se potencian en los textos dramáticos y las obras se vuelven una red intrincada de narrativas. En esta modalidad de análisis, Markantonatos cita a de Jong, Sullivan, Heath, Bushnell y muchos otros. En mi opinión, falta mencionar a Blundell, cuya introducción a *Antígona* en la edición de Pat Easterling (2004) se destaca impecable, además este estudioso fue muy gratamente conocido por su libro *Helping Friends and Harming Enemies*, 1991.

El último aspecto que falta mencionar trata sobre la historia de las *performances* de las obras, que va de la mano con la teoría de la recepción y juntas entretejen sentidos que ayudan a aclarar los textos sofóclicos.

A continuación, repasamos las ocho partes en las que se divide el libro:

I: “The Poet and his Work”. Se analizan las siete obras en cada uno de los capítulos, más una suerte de introducción: “Biography”, escrita por William Blake Tyrrell. Los demás expertos como Guido Avezù, P. J. Finglass, E.M. Griffiths, Josh Beer, David Carter, Bruce Heiden, Poulcheria Kyriakou y Jon Hesk se ocupan de cada una de las obras. El estudio de fragmentos y obras perdidas completan este primer tramo—por Alan H. Sommerstein,

cuya tabla de títulos y argumentos resulta sumamente práctica e instructiva- y el análisis de las obras satíricas de Sófocles es realizado por Bernd Seidensticker, quien también presenta una lista de las posibles obras satíricas de Sófocles.

II: “Sophoclean Intertextuality”. Dos estudiosos: Davidson y Dunn (“The Homer of Tragedy: Epic Sources and Models in Sophocles” y “Dynamic Allusion in Sophocles”, respectivamente) se ocupan de este segmento.

III: “Sophocles The Innovator: Music, Language, Narrative”. Aquí intervienen cuatro estudiosos: Power, Battezzato, Worman y Marantonatos.

IV: “Image and Performance” contiene dos artículos: “(Mis)Representations of Sophocles’ Plays?” de Jocelyn Penny Small y “Sophoclean Choruses” de Rachel Kitzinger.

V: “Religion, History, and Politics”. Cuatro autores se abocan al desarrollo: Rush Rehm “Ritual in Sophocles”, Jon D. Mikalson: “Gods and Heroes in Sophocles”. Sarah Ferrario continúa con “Political Tragedy: Sophocles and Athenian History” y concluye Kurt A. Raaflaub con “Sophocles and Political Thought”.

VI: “Sophoclean Anthropology: Status and Gender”. En esta sesión intervienen Judith Mossman: “Women’s Voices in Sophocles” y Bernhard Zimmermann con “Minor Characters in Sophocles”.

VII: “Instructing the Polis: Education, Philosophy, Irony” comprende a tres estudiosos de Sófocles como Justina Gregory: “Sophocles and education”, Emily Wilson: “Sophocles and Philosophy” y Michael Lloyd: “Sophocles the Ironist” .

VIII: “Ancients and Moderns: The Reception of Sophocles”. En esta última sesión, Matthew Wright escribe “The Reception of Sophocles in Antiquity” y Michael J. Anderson: “The Influence of Sophocles on Modern Literature and the Arts”. Luego siguen “Men as They Ought to Be”: Sophocles in Translation, por J. Michael Walton y cierra el libro el artículo de Marianne McDonald: “Sophocles Made New: Modern Performances”.

En todos los artículos hay que reconocer que los estudiosos se preocupan por plasmar títulos atractivos para su lectura. Los nombres de los autores confirman la excelencia y rigurosidad de los artículos que se explayan en este *companion*. Finalmente constan la Bibliografía vastísima, un *Index* de temas e *Index* de los pasajes principales de las obras de Sófocles.

El libro deja constancia de opiniones autorizadas y, a la vez, procura amenizar o hacer accesible el sentido opaco de ciertos pasajes de las obras que ofrecen controversias. Algunos autores participan de los dos manuales, como P. J. Finglass, John Davidson,

Francis Dunn, Rachel Kitzinger, Nancy Worman, y Emily Wilson. Ninguno de ellos se reitera en sus tesis, una prueba fehaciente del caudal frondoso de interpretaciones y lecturas que aguardan silenciosas en el *corpus* del autor trágico.

Corresponde preguntarnos qué notas predominan en las críticas novedosas del autor trágico del S. V. a. C, tal que todavía suscita semejante estudio especializado e interdisciplinario. Uno de ellos se ve en la dedicación a la teatralidad de Sófocles, muchos atienden a las *performances* modernas y antiguas, la plasticidad o versatilidad que los relatos míticos plasmados en un anfiteatro otorgan para nuevas representaciones.

Si en un año, 2012, aparecen dos manuales sobre el autor, significa que Sófocles continúa interpelándonos desde sus obras con vigor en su metafórica poesía dramática, acerca de su propia realidad y de la nuestra. Los dilemas de su época permanecen en sus páginas. ¿Quién duda que los cadáveres, más allá de las fronteras de Tebas en *Antígona*, exhibieron a aquellos que quedaban a la intemperie en la expansión del imperio? ¿O que la peste que embarga a los personajes de *Edipo Rey* tiene su correlato con aquella del año 430 a.C.? ¿Acaso *Áyax* y *Filoctetes* no hablan en un lenguaje secundario de la corrosión que produce la guerra, y que los mejores hombres se vean degradados o desplazados? ¿O que las mujeres tengan que sobrellevar, en soledad, la ausencia de los hombres, como en *Electra*?

Otro aspecto interesante de señalar se centra en la importancia que adquieren la recepción y las versiones modernas de las puestas teatrales. ¿Tal vez como una respuesta rebelde hacia Aristóteles, que en *Poética* consideró el espectáculo como el aspecto menos significativo? Sin duda, la riqueza conceptual del teatro del autor, que trasciende los siglos, permite la diversidad de manifestaciones estéticas basadas en sus diseños y conceptos.

Este abanico de temas evidencia que todavía hoy podríamos formular más índices de manuales y examinar inesperadas sutilezas acerca de la dramaturgia de Sófocles ¿Podemos afirmar que un *companion* resulta mejor que el otro? Todos los críticos han escrito vastamente sobre el autor trágico, los hemos leído y discutido en artículos y libros. Esperamos un tercero sobre Sófocles, los dos que salieron en 2012 no hacen sino promover nuevas indagaciones y aristas curiosas en la obra de un autor comprometido con su época y las vicisitudes de los seres humanos.

Maria Inés Saravia de Grossi  
Universidad Nacional de La Plata

**ESQUILO.** *Prometeo encadenado*. Introducción, traducción y notas de David García Pérez. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2013, 303 pp.

El primer volumen de la colección “Clásicos Griegos y Latinos” publicado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México ofrece una edición bilingüe griego-español de la tragedia *Prometeo encadenado* tradicionalmente atribuida a Esquilo. Se trata de la primera traducción publicada en México realizada directamente del texto griego, según se puntualiza en el “Prólogo”.

David García Pérez, Doctor en Letras Clásicas por la UNAM, especialista en investigaciones relativas al mito de Prometeo y al espíritu prometeico en la literatura hispanoamericana -entre otros temas-, es quien se encuentra a cargo de la introducción, la traducción y las notas.

En primer lugar, desde la sección del “Prólogo” quedan establecidos, por un lado, los temas que serán objeto de estudio en la “Introducción” y, por otro, que uno de los propósitos primordiales de la traducción es respetar la unidad y el sentido propio de cada verso griego. Si bien la versión utilizada es la del *Thesaurus Linguae Graecae* que corresponde a la edición oxoniense de D. L. Page (1972) *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*, se indica que en las oportunidades que se ha optado por hacer modificaciones a esa versión se ha seguido la edición de M. Griffith (1983) *Prometheus Bound*, pero también han sido consultadas las de P. Mazón (1963) *Les suppliantes, Les Perses, Les sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné* y M. L. West (1992) *Prometheus*.

En segundo lugar, el apartado correspondiente a la “Introducción” se estructura en tres secciones: “El autor y la pieza trágica”, “Comentario” y “La tradición del tema de Prometeo: dios, héroe y traidor”. En la primera sección, se abordan diversas hipótesis relativas a la autoría de la tragedia mediante una magnífica síntesis de las principales discusiones al respecto, prueba del dominio y conocimiento de los estudios específicos sobre el tema. La incorporación de tres ítems que resumen las opiniones predominantes en cuanto a la paternidad de *Prometeo encadenado* son de gran ayuda en especial para un público no especializado, a saber: 1) es una obra tardía de Esquilo, 2) es una obra de uno de sus hijos (Euforión) o él la habría completado y 3) es una tragedia de un autor

desconocido, posiblemente un sofista, que vivió hacia la primera mitad del siglo V a.C. En cualquiera de estos casos, el mito de Prometeo y su re-creación funcionarían como “paradigma mitológico para determinar cómo un nuevo orden teológico establecía reglas de convivencia difíciles de aceptar, sobre todo si esto se enmarca dentro de la democracia para hablar del concepto de la tiranía”.

Por otra parte, en relación con el problema de la autoría se analizan una serie de rasgos retóricos-estilísticos y de la representación escénica. García Pérez postula que hay características específicas de *Prometeo encadenado* que se apartan notoriamente del resto de la obra esquilea en estrecha cercanía con ciertas prácticas discursivas propias de la oratoria y de la sofística.

En “Rasgos retóricos y estilísticos”, uno de los aspectos analizados es la ausencia de términos enigmáticos o cifrados -presentes en el resto de las tragedias de Esquilo- argumentando que en *Prometeo encadenado* se hace explícito el interés por decir las cosas sin enigmas, donde incluso los signos del destino son claros. Otro aspecto son las sentencias (γνώμῃ) que unas veces refieren al contexto político (tiranía y democracia encarnadas por Zeus y Prometeo en escena) y otras veces muestran el conocimiento tradicional y las costumbres o exponen el pensamiento sofístico. La presencia de estas sentencias, según el estudioso, evidencia el acercamiento de la obra con la sabiduría popular -ausente en las otras tragedias esquileas- llevada a escena.

Asimismo se señalan como particularidades de esta tragedia la presencia de preguntas retóricas con sus respectivas respuestas -rasgo propio del género judicial-, los paréntesis reflexivos o hipérbaton del pensamiento con matiz irónico, la repetición -en el nivel léxico y semántico- cuyo efecto estilístico es atraer la atención hacia determinada imagen o idea y la utilización de paralelismos.

En “Rasgos de la representación escénica” García Pérez sostiene que es posible considerar *Prometeo encadenado* como una tragedia experimental en cuanto a sus elementos discursivos, pero también escenográficos puntualizando, por ejemplo, la inmovilidad del personaje de Prometeo y el escaso desplazamiento de los demás actores, el uso de la esticomítia como excepción a las otras seis tragedias, los interrogantes que se plantean en cuanto a los artilugios escénicos como por ejemplo los carros en que ingresan, por un lado, las aladas Oceánides y, por otro, Océano o la representación de la

convulsión de los elementos naturales en el cierre de la tragedia. Entre otros señalamientos, se postula que la incorporación de un tercer actor -incluso un cuarto-, tradicionalmente referida como una innovación de Sófocles, está presente ya en esta obra de Esquilo.

A continuación, en “Comentario” se realiza una descripción de la tragedia, donde García Pérez expone la estructura de la obra indicando los versos que comprenden cada parte y el contenido argumental a la vez que expone posibles interpretaciones literarias con el agregado de las citas necesarias correspondientes tanto a los versos griegos de la tragedia como a estudios especializados en la misma.

El último apartado “La tradición del tema de Prometeo: dios, héroe y traidor” versa acerca de la tradición del mito de Prometeo en la literatura occidental y las reinterpretaciones culturales de las que ha sido objeto “de la antropología a los *comics* y de la filosofía al cine”, como se indica en el “Prólogo”.

En tercer lugar, luego de la vasta sección introductoria, tiene lugar la edición bilingüe de *Prometeo encadenado*: el texto griego y su traducción al español en versos libres que intentan reproducir la musicalidad del verso griego. Ambas ediciones poseen la referencia al número de verso y, en el texto en español, se incorporan unas pocas didascalias con indicaciones escénicas. En la traducción queda en evidencia una exhaustiva labor filológica, no sólo por la exquisita elección de los términos que mejor se adecuan al sentido de sus equivalentes griegos sino también por la presencia de un gran aparato crítico con notas de diversa índole: explicaciones de conceptos clave, de análisis filológico-literario, referencias bibliográficas, entre otras.

Para concluir la edición, en la “Bibliohemerografía” se discrimina entre ‘ediciones y traducciones de tragedias de Esquilo que contienen *Prometeo encadenado*’; ‘ediciones y traducciones sólo de *Prometeo encadenado*’; ‘fuentes antiguas’; ‘estudios particulares sobre *Prometeo encadenado*’; ‘bibliohemerografía general sobre Esquilo’; ‘literatura, crítica literaria y estudios sobre tragedia’; ‘sobre lengua griega, estilística y otros estudios’ y ‘mito, política y sociedad’. Finalmente, un apartado con las “Siglas de los códices citados” sirve de corolario a esta excelente propuesta editorial.

*Deidamia Sofía Zamperetti Martín*  
*Universidad Nacional de La Plata*

**JOSÉ EMILIO BURUCÚA.** *El mito de Ulises en el mundo moderno*, Buenos Aires, Eudeba, 2013, 215 pp.

Como resultado de una prolífica labor de investigación, secundada por dos becas de estudio otorgadas por el *Getty Research Institute*, en 2006, y por el *Kunsthistorisches Institut* de Florencia, en 2007, José Emilio Burucúa, doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires y Profesor de Problemas de Historia Cultural en la Universidad Nacional de San Martín, nos ofrece *El mito de Ulises en el mundo moderno*, un vasto y productivo recorrido cronológico acerca de las distintas modalidades de interpretación de la figura de Odiseo a través de diversas artes.

La obra posee diecinueve capítulos precedidos por los clásicos agradecimientos y una breve Introducción. En este sector, el autor expone claramente el objetivo central de su obra: plantea que, a pesar de su condición de historiador, su interés no apunta al Ulises histórico, sino más bien al problema cultural de la transmisión histórica de su mito en el mundo moderno, desde el Renacimiento hasta nuestros días. Sus preguntas giran en torno al cómo y al porqué de la vuelta a la vida del Odiseo legendario, bajo la forma de la poesía, el drama, la pintura, la reflexión filosófica y política, a partir del siglo XV en Europa, del siglo XVI en adelante en América y durante el siglo XX en todo el planeta. Precisa, además, algunos conceptos clave necesarios para una cabal comprensión de su texto, como el de “mito de Ulises”, al que define como el “conglomerado de relatos que la cultura greco-romana elaboró sobre la figura del rey de Ítaca” (p. 13). Otro aspecto fundamental que considera digno de aclarar consiste en la compleja personalidad del itacense, que lo diferencia cabalmente de los otros héroes, más homogéneos y previsibles: Ulises como *polytropos*, esto es, varón de muchas formas, de los grandes recursos, destreza y flexibilidad de pensamiento, y *polymetis*, es decir, hombre de mucho ingenio, dotado de aquel modo peculiar de inteligencia y pensamiento, la *metis*, una variante del saber práctico. Para cerrar su Introducción, el autor alude a lo extraño del origen y la etimología del nombre, otorgado por su abuelo Autólico, famoso por sus robos y estafas: *odussomai*, que significa “el que es odiado” o también “el que odia”.

Con el fin de facilitar la lectura de la obra, activando nuestra memoria, se nos ofrece en el primer capítulo, una síntesis clara y precisa de *Odisea*.

Si bien Burucúa promete un recorrido por el mundo moderno hasta la actualidad, dedica siete capítulos (II a VIII) a la reescritura del mito de Odiseo en la Antigüedad y en la Edad Media, a modo de un preludio explicativo, que excede la voluntad primigenia de un mero “pantallazo”. Atraviesa así la mirada negativa del teatro ateniense del siglo V (cap. III), las diversas apropiaciones de los romanos (cap. IV) y arriba al Medioevo, con las alegorías de los padres de la Iglesia (cap. VI), el Ulises dantesco -al que le dedica un capítulo completo, el VII- para culminar este período con Boccaccio y el *Cassone* de Apollonio de Giovanni (cap. VIII). Cabe destacar que también ofrece un capítulo completo (V) a la versión del mito en las pinturas de los vasos y en los frescos romanos y, en el VIII, introduce el motivo de Ulises en el Palacio Petrucci en Siena. A lo largo de este periplo, el autor comenta que las primeras aproximaciones del cristianismo a la vida de Ulises recibieron la impronta de las ambivalencias con que los paganos del imperio tardío lo habían considerado. Por un lado, la lectura alegórica de sus aventuras insistió en hacer de él un sabio virtuoso que domina la concupiscencia y las tentaciones de los sentidos pero, por el otro, surge también la imagen de un Ulises fraudulento, maestro en engaños, que es el que prevalece en la versión dantesca.

A continuación, en el capítulo IX, el historiador aborda las relecturas de los autores renacentistas, cuyas apropiaciones se caracterizan por dos rasgos clave: alteridad y comicidad. Erasmo y Rabelais se erigen, en este sentido, en dos figuras emblemáticas, que hacen del héroe griego un Ulises cómico. No obstante, el autor comenta que, a partir de 1530, se abre en la misma Francia, en los ambientes aristocráticos, un proceso de recuperación heroica y eglógica de la poesía de Homero, producto de la pasión por la lengua y la literatura griegas. Destaca entre estos autores la figura de Pierre de Ronsard, la gran estrella de la *Pléiade*, para quien Ulises fue un arquetipo de varios campos. Los usos simbólicos de los episodios más conocidos se deslizan en el terreno de la política en el marco de la guerra religiosa. No obstante la importancia de Ulises en la literatura del Renacimiento, para Burucúa, el mayor acercamiento de la ideología real francesa al modelo odiseico, se produce en el arte de la pintura, en la *Galería de Ulises* del palacio de Fontainebleau, demolida en 1738. El autor dedica cuatro páginas al análisis de estos frescos.

En el capítulo siguiente, el X, continuamos con la temática pictórica, pero esta vez en la Italia del siglo XVI, a través de grandes figuras de las artes plásticas como

Pordenone, Tibaldi, G. B. Castello, Luca Cambiaso, Stradano, Alessandro Allori, Carracci y El Guercino.

A partir del capítulo XI ingresamos en el siglo XVII y el historiador se centra en la figura de Ulises en relación con la temática de la conquista y la llegada de los europeos a América. Aclara que la diada Ulises-Nuevo Mundo fue constante en la cultura literaria italiana hasta bien entrado el siglo XVII, pero que, paradójicamente, poco aparecen las aventuras de Ulises en los cronistas de Indias. Bien diferente fue el destino del itacense en la épica portuguesa, ya que el héroe griego era considerado el fundador de Lisboa, según la tradición establecida por San Isidoro en el Medioevo.

En el capítulo XII retornamos al Humanismo del siglo XVI, a una Europa desgarrada por los enfrentamientos políticos, sociales y religiosos, debidos a las guerras de Italia, la expansión del protestantismo y, posteriormente, a la reacción católica. Es así como el *Cinquecento* –según nos explica el autor– asistió a una persistencia tenaz de las dos polaridades más comunes asociadas al nombre de Ulises: la oposición moral, prudencia-engaño, por un lado y, por el otro, la pareja de contrarios filosóficos, sabiduría-conocimiento falso. Luego de abordar una serie de autores y obras en relación con estas polaridades, Burucúa se centra en las figuras de Cervantes y Shakespeare, a través de *Don Quijote* el primero, y de *Troilo y Criseida* en el segundo.

Finalizado este paréntesis, en el capítulo XIII, el historiador retoma el siglo XVII y nos conduce, entre otros espacios, a España y su glorioso Siglo de Oro. En este período destaca, por un lado, “un énfasis fabuloso del mito odiseico, en una visita cada día más ilusoria, ficcional, risueña e irónica del mundo antiguo y, por el otro lado, una representación claramente burguesa de aquella historia” (p. 129). Presenta, como un ejemplo de la tendencia fantástica, a grandes escritores como Lope de Vega, Calderón de la Barca y *El criticón* de Baltasar Gracián. Explica que la segunda línea, la representación burguesa del mito, se apoyó sobre una crítica radical contra Homero, producto de un ahondamiento de la desacralización del mundo clásico en la cultura barroca. Como ejemplo propone a varios artistas, como Alessandro Tassoni, quien consideró a Homero una especie de “viejo mentiroso y embaucador de las almas simples” (p. 136). Aborda también las artes plásticas, como la pintura mitológica del flamenco Jacob Jordaens, y nos acompaña por el camino de la música, con *Il ritorno di Ulisse in patria*, de Giacomo

Badoaro, estrenada en Venecia y perteneciente al nuevo género dramático-musical de la ópera. Para Burucúa, esta ópera podría servir como ejemplo privilegiado de la asociación que Horkheimer y Adorno descubrieron en 1944 entre el mito de Ulises, el iluminismo cíclico y el advenimiento moderno de la burguesía.

El capítulo siguiente (XIV) aborda la rehabilitación de Homero a través de la obra encomiástica de Madame Dacier, Bayle, Fénelon, Vico y Goethe, a lo largo del siglo XVIII. Explica que dicha admiración surgió a partir del hallazgo arqueológico de un relieve de mármol, firmado por el escultor Arquelao de Priene, donde aparecía representada la *Apoteosis* de Homero. Como consecuencia de los estudios críticos de semejante hallazgo, surgió un nuevo y verdadero culto por la figura homérica.

En el capítulo XV arribamos a la apropiación realizada fundamentalmente por los artistas románticos del siglo XIX, quienes percibieron en el héroe griego al navegante aventurero para quien la pasión del mar era un destino y una fuerza obsesiva. El itacense se transformó en “un emblema de la vida entendida como movimiento perpetuo, insatisfacción, desasosiego, vagabundeo en busca de una explicación inalcanzable” (p. 157). Plantea Burucúa que estos rasgos forman parte, en realidad, de lo que a partir del siglo XIX pasó a ser considerado experiencia común y básica de “los hombres tocados por el proceso de la modernización económica y política del mundo”. El autor encuentra paradójico que aquel marino antiguo se haya convertido en una figura estética doble: ideal para dar cuentas de los entusiasmos, las angustias y los desequilibrios que trajeron consigo el impulso o el dominio transocénico de la civilización europea y, al mismo tiempo, apta para representar los desgarramientos culturales producidos por la expansión del capitalismo en el interior de las sociedades europeas. A lo largo de este capítulo, el historiador repasa en las producciones de escritores novecentistas como Tennyson, Coleridge y Melville. Atraviesa también la pintura de Fussli, Hayez y Turner, para tornar a la literatura con las figuras del griego Konstantinos Kavafis quien compuso el célebre poema *Ithaka*, en 1894, del italiano Giovanni Pascoli, con *Sueño de Odiseo (Poemas conviviales)* y el extenso poema *El último viaje*, de veinticuatro partes, como *Odisea*. Culmina el fascinante recorrido decimonónico con Franz Kafka y *El silencio de las sirenas*, de 1917, ya en los albores del siglo XX.

A lo largo del penúltimo capítulo, el XVI, Burucúa aborda el siglo pasado. Como

corolario de la situación desconcertante producida por la Gran Guerra, se menciona la obra plástica *La novia desnudada*, de Marcel Duchamp, como ejemplo del desparpajo satírico, la ironía y la reelaboración en clave de una sexualidad liberada u otros instrumentos simbólicos de violencia semejante, que usaron los artistas e intelectuales del siglo pasado para apropiarse de *Odisea*. No podía estar ausente el genial *Ulysses* de James Joyce, de 1922, que –según el historiador– hizo confluir esas herramientas por primera vez de manera revolucionaria en el campo literario. Dentro de una segunda línea que intenta recuperar el contenido épico de la historia, el autor destaca la figura del griego Nikos Kazantzakis, quien compuso en 1938, con ese propósito, un extenso poema titulado *Odisea, una continuación moderna*, cuyo protagonista representa al hombre moderno contemporáneo, transido por la política y consagrado a la construcción de la utopía social.

Finalmente, en el último capítulo de este fascinante viaje, el autor plantea las distintas apropiaciones del mito en América Latina a lo largo del siglo XX. Aclara que la primera se articula con los desarrollos revolucionarios del mestizaje cultural en el México de comienzos de la centuria: el *Ulises criollo*, de 1935, del José Vasconcelos. La segunda apropiación corresponde al brasileño Haroldo de Campos, con su poema *Finismundo: el último viaje*, cuyo Odiseo se halla en las antípodas del anterior, en tanto resucita la visión dantesca del héroe que en su vejez desdeña las delicias del regreso a la patria para lanzarse al conocimiento del mundo hasta sus confines.

El historiador deja para el final dos autores argentinos: Leopoldo Marechal, con su novela *Adán Buenosayres*, de 1948, como un tejido de parodias de varios textos canónicos de la literatura europea, entre las que destaca el poema homérico sobre los viajes y el regreso de Ulises a la patria. Y el segundo argentino, Jorge Luis Borges. Burucúa afirma y demuestra que las figuras de Odiseo y Homero atraviesan de manera constante la literatura borgeana a lo largo de muchos de sus versos, sus ensayos críticos y sus ficciones. Finalmente, como rasgos comunes a las obras latinoamericanas, el autor plantea la desterritorialización definitiva de la figura de Ulises y la dislocación temporal del personaje. Y culmina el capítulo con una interesante reflexión en torno a las apropiaciones iberoamericanas e india<sup>1</sup>, que contribuyeron a consolidar un nuevo tipo

<sup>1</sup> Burucúa cierra el capítulo de los autores iberoamericanos con una novela a la que considera fascinante: *Viaje a Ítaca* de la escritora india Anita Desai, publicada en 1995.

para la humanidad no europea: “sobre todo para la humanidad migrante que, arrasada por el odio y la venganza de vaya a saber uno qué divinidad, inicia en todos los días de nuestras vidas un viaje aventurero como el que cuenta la *Odisea* e, igual que Ulises, sueña con regresar al lugar de sus heredades natales” (p. 198).

Los dos últimos capítulos constituyen: un Apéndice (XVIII) dedicado a la ópera *Ulises* de Luigi Dallapiccola (1968) y el XIX, la Bibliografía y fuentes. El libro se cierra con la sección de Ilustraciones alusivas al tema, de veinte páginas, y su respectivo apéndice con los datos del título de las obras, autor, fecha y espacio donde se hallan expuestas (museo, palacio, etc.).

*El mito de Ulises en el mundo moderno*, escrita en un lenguaje claro y conciso, pero de gran rigor académico, constituye un hito clave para quienes deseen ahondar en la polifacética figura del héroe itacense y sus particulares lecturas a través del tiempo y del espacio, en los distintos campos del arte. Entabla, además, un fecundo diálogo con otra gran obra precedente de los años cincuenta, que se aboca a la misma problemática, aunque desde perspectivas diferentes: *The Ulysses Theme*, del profesor Stanford, obra que nuestro autor cita en los agradecimientos. En pleno siglo XXI se tornaba ya necesaria una revisión del tema y, sobre todo, una apropiada actualización.

*Claudia Teresa Pelossi*

*Universidad del Salvador-Maestranda UNLP*

## NOTICIAS

### **CLASTEIA II. “CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE LA PERVIVENCIA DE LOS MODELOS CLÁSICOS EN EL TEATRO IBEROAMERICANO, ESPAÑOL, PORTUGUÉS Y FRANCÉS”**

El “Congreso Internacional sobre la pervivencia de los modelos clásicos en el teatro iberoamericano, español, portugués y francés”, Clastea II se llevó a cabo en la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, entre el 27 y el 30 de agosto de 2013 y fue auspiciado por el Concejo Municipal de Rosario, el Centro de Estudios Latinos (FHyA, UNR), el Centro de Investigaciones Teatrales (FHyA, UNR), la Unidad Ejecutora de Postítulos (FHyA, UNR), y el Área de Capacitación y Educación Continua (FHyA, UNR). Además invitaron la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC), la Asociación Argentina de teatro Comparado, el Centro de Estudios sobre la Problemática de la Traducción (FHyA, UNR) y la Secretaría de Cultura (UNR). Tanto la Universidad Nacional de Rosario (Argentina), como la Universidade de Coimbra (Portugal) y la Universidad de Granada (España) organizaron el encuentro.

Durante los cuatro días hubo conferencias, conferencias plenarias, mesas de comunicaciones, cursos y, como un premio especial de cada jornada, puestas en escena de tres obras que realmente merecen un párrafo aparte. La primera de ellas se trató de *Antígona en sintonía, una tragedia comediada*, dirigida por Adrián Giampani, luego *Edipo y yo*, dirigida por Edgardo Dib, y como fin de ciclo, *El soldado fanfarrón*, bajo la dirección de Aldo Pricco, una propuesta del Teatro de la UNR. Las tres obras inspiradas en Sófocles y la última en Plauto han obtenido reconocimientos en instancias nacionales y el público colmó las salas con un entusiasmo asombroso. Asimismo se realizó la proyección de *El escorpión blanco* de Daniel Fermani, inspirada en el mito de Medea.

Hubo dos presentaciones de libros. En la primera, el martes a la tarde, el libro de la Dra. Stéphanie Urdician: *Les mythes de la rébellion des fils et des filles*, y el jueves al mediodía se presentó la traducción de Mónica Maffia *Eduardo III* de W. Shakespeare. A continuación, Aurora López López nos deleitó con un recital de música en el Salón de Actos de la Facultad.

Después de la ceremonia de apertura, la conferencia inaugural estuvo a cargo de la especialista de la Universidad de Coimbra, María de Fátima Silva: “António marinheiro, Édipo de Alfama, de Bernardo Santareno”. Luego nos deleitamos con un concierto y un vino de honor, espacio propicio para el reencuentro con los colegas. Otras conferencias plenarias estuvieron a cargo de Stéphanie Urdician y de Véronique Léonard-Roques (Universidad Blaise Pascal): “Las figuras míticas femeninas en el teatro hispanoamericano y francés”, Jorge Dubatti “Poética Comparada: el teatro griego clásico en Buenos Aires en la Postdictadura”, Lía Galán disertó sobre “Lo clásico en *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro” y, finalmente, la conferencia de la profesora María Isabel Barranco: “Figuras femeninas en el ritual del sacrificio. De Eurípides a Racine” antecedió a la ceremonia de cierre que se realizó en el Salón de Actos.

Un panel de teatristas como Dip, Maffia, Giampani, Pricco, Fermani y Pianacci expusieron sobre “Teatralidad/ dramaturgia/ puesta en escena de obras vinculadas con modelos clásicos”. Todos ellos compartieron sus experiencias muy vastas e interesantísimas como gente de teatro y docentes, en un clima distendido pero profundo, ocupados en encontrar explicaciones diversas en las representaciones dramáticas. Dip, Giampani, Fermani (de Mendoza) y Pricco reflexionaron sobre las obras vistas, Maffia (de Buenos Aires) sobre *Los Persas* de Esquilo y contó cómo motivó a un grupo de jóvenes para que representaran la obra de teatro más antigua conservada y Pianacci de Mar del Plata,<sup>1</sup> habló esta vez sobre *La ollita* de Plauto.

Los cursos tuvieron lugar en dos jornadas por las tardes del miércoles y jueves. Aurora López López y Andrés Pociña Pérez departieron sobre “Presupuestos para un estudio de la pervivencia de los Clásicos”. Las profesoras francesas expusieron el mismo tema que en la conferencia, pero con un recorrido más meduloso de los textos, Jorge Dubatti exhibió un frondoso vocabulario cuando habló de “Teatro Comparado, pervivencia de modelos clásicos y política de la diferencia”, María de Fátima Silva se dedicó a “Hélia Correia –outras Antígona, Helena e Medeia nos palcos portugueses”. La profesora brindó una guía de estudio exhaustiva con ejes de interpretación transversales y un análisis que desentrañaba los simbolismos de las obras, además de los temas.

---

<sup>1</sup> Cfr. Pianacci: *Antígona: Una Tragedia Latinoamericana*, Irvine, California. Ediciones de Gestos, 2008.

La experta concluye formulando un interrogante: “Usar a palabra certa implica uma determinada leitura da história. Que leitura fazer do matricídio?” Emilio Bellon disertó sobre “Siluetas en penumbras y voces de un trágico destino: espiar por el ojo de la cerradura del cine de Arturo Ripstein”.

Evidentemente no podían estar ausentes las mesas de comunicaciones, razón de ser de toda jornada o foros académicos. En horario de mañana de 8.30 a 10 hs y por las tardes de 15 a 16.30 hs se congregaron diez mesas con tres o cuatro ponencias cada una, es decir, se reunieron cuarenta y seis personas para discutir, intercambiar ideas, direcciones electrónicas y enviarse las obras modernas, muchas desconocidas, inéditas, o apenas comentadas hasta entonces. En verdad, en muchas lecturas hubo que recurrir a un repaso sucinto de los argumentos para establecer la intertextualidad con los clásicos, pero resulta admirable la riqueza y variedad de estéticas y percepciones de lo antiguo en el teatro moderno estudiado. Prácticamente hubo obras de todos los países latinoamericanos y profesores de todas las universidades nacionales, además de algunos colegas brasileños. Las mesas estaban tituladas por nacionalidades como Francia, España, México, inclusive Latinoamérica, o bien, Dictaduras. Asimismo algunas mesas aludían a la recepción o tradición clásicas como Pervivencias I y II. O también mesas tituladas por el nombre de los personajes como Medea y Antígona, sin duda, los personajes míticos más estudiados en Latinoamérica en épocas de dictaduras o cuando se perciben resabios de totalitarismos. El jueves por la noche nos reunimos en “Cena de Clasteón”, la cena infaltable de camaradería de todos los congresos. Cena con título y, además, con nombre de fármaco. Ese espíritu de chanza vive en la gente que ama el teatro, que *drama*-tiza, la acepción del “hacer” δράω que no es ni πᾶττω ni ποιέω, y definiéndolo por aquello que no es, nos eximimos de dar explicaciones que aún hoy aguardan como un desafío.

*Maria Inés Saravia de Grossi*  
*Universidad Nacional de La Plata*

## **XXIII CICLO DE DEBATES EM HISTÓRIA ANTIGA**

### ***Política & Comunidade***

Organizado por el Laboratorio de Historia Antigua (LHIA) de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, se realizó entre el 23 y el 27 de setiembre de 2013 una nueva edición del prestigioso Ciclo de Debates sobre Historia Antigua. En la larga tradición que estos encuentros atestiguan se eligió para la ocasión el tópico “Política y Comunidad” como eje vertebrador de un conjunto rico y numerosísimo de ponencias, paneles, disertaciones y conferencias en las que la temática propuesta fue exhaustivamente estudiada desde múltiples perspectivas.

El encuentro contó con el funcionamiento de treinta y dos comisiones coordinadas, once conferencias y otros tantos paneles, números que exponen claramente la relevancia académica y la difusión que esta actividad organizada por el Dr. Fabio de Souza Lessa y la Dr<sup>a</sup>. Regina Bustamante concita constantemente.

La Conferencia inaugural estuvo a cargo del Prof. Dr. José Antonio Dabdab Trabulsi (História Antiga / UFMG) quien expuso sobre “Política e Comunidade na Grécia Clássica: Tendências Recentes da Historiografia” para ofrecernos una excelente evaluación de las últimas tendencias historiográficas dentro de las cuales el concepto de comunidad ha producido una perspectiva renovadora.

Las conferencias siguientes dictadas por especialistas de Argentina, Brasil, Portugal y el Reino Unido analizaron el concepto de comunidad en forma diacrónica y sincrónica en los distintos géneros discursivos testimoniados no sólo en la Grecia Antigua sino también en el antiguo Egipto y en Roma. Por ejemplo, la segunda conferencia a cargo de la Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> María Cecilia Colombani (Filosofía Antiga / Universidad de Morón e Universidad Nacional de Mar del Plata) versó sobre “Comunidad y Política en Hesíodo: Una Lectura Ético Antropológica de la Relación” y propuso un análisis del *ethos* como futuro constituyente del sabio y como elemento básico de una comunidad más justa, particularmente en *Erga* de Hesíodo. La tercera conferencia “Repensando a Semiótica do Traje na Narrativa do Sonho em *Os Persas* de Ésquilo” a cargo de la Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria do Céu Fialho (Letras Clássicas / Universidade de Coimbra) ofreció un provocativo análisis de la vestimenta de las dos mujeres en el sueño de Atosa en *Los Persas* de Esquilo para sostener que el traje que imaginaba el espectador ateniense al escuchar

este relato, era un traje de características jónicas como expresión orientalizante, en un caso y, en el otro, un traje aplicado al deporte y de estilo espartano. La cuarta conferencia “Uma Comunidade em estado de alerta: João Crisóstomo e o apelo aos Cristãos de Antioquia no combate aos Judaizantes” dictada por el Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva (História Antiga / UFES) planteó la problemática de las primitivas comunidades cristianas. La quinta conferencia “*Ager romanus antiquus*: A Construção de uma “Paisagem Religiosa” no Principado Augustano” a cargo de la Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cláudia Beltrão da Rosa (História Antiga / UNIRIO) analizó la utilización política de los mitos etiológicos durante el principado augustano. La sexta conferencia “Tradições Visuais, Oraís e Literárias: Conformação da Memória e Constituição de Referências Materiais de Identidade (A Narrativa do Conflito Apolo-Mársias)” fue dictada por el Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira (História Antiga / UFPel) quien propuso una nueva reflexión sobre la confrontación entre el *aulós* y la lira como expresión de la dicotomía dionisiaco-apolíneo. La séptima conferencia “Engajamento Comunal e Complexidade Social: uma nova fronteira?” expuesta por la Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Adriene Baron Tacla (NEREIDA/ UFF) desarrolló la perspectiva teórica de la arqueología social y sus aportes a la reflexión moderna sobre las comunidades en contacto. La octava conferencia “A Globalização No Mundo Antigo” a cargo del Prof. Dr. Kostantinos Vlassopoulos (História Grega / University of Nottingham) resultó absolutamente novedosa en su propuesta de utilizar el concepto de “globalización” y su corolario “localización global” como fuentes de una nueva interpretación de la historia de la Grecia Antigua y su interacción con otras culturas. La novena conferencia “Esporte e Política... na África Romana: Análise de uma Representação Musiva de Competição Esportiva” por la Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Maria da Cunha Bustamante (História Antiga / UFRJ) analizó la relación entre deporte y política en el mundo romano de África a partir de un mosaico del siglo II a. C. proveniente de Utica y que forma parte del acervo del Museo del Bardo. La décima conferencia “A Indignatio de Juvenal na Sátira IV – O Rodovalho de Domiciano: Um Tempo, Um Espaço, Um Motivo” por el Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Arlete José Mota (Letras Clássicas / UFRJ) enfocó el valor político-social de la sátira. La undécima conferencia “Sed quis custodiet ipsos custodes?: Governo Imperial e Aristocracia no Principado Romano” dictada por el Prof. Dr. Fabio Faversoni (História Antiga / UFOP) analizó las tensiones surgidas de la interrelación entre aristócratas y principado.

Finalmente, el panel de clausura contó con tres exposiciones que enfocaron el problema de la comunidad en Platón, Heródoto y Homero. La Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria das Graças de Moraes Augusto (Filosofía Antiga / UFRJ) propuso un análisis del concepto de *koinonía* en “Entre a *Pólise* a *Politeía*: A função da *Koinonía* no pensamento político de Platão”, la Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carmen Isabel Leal Soares (Letras Clássicas / Universidade de Coimbra) se explayó acerca de la relación entre discurso y práctica política en su conferencia sobre “Diálogo nas Histórias de Heródoto entre teoria e práxis política” y quien suscribe cerró el ciclo de debates con la conferencia “Comunidad y clases sociales en *Odisea*”.

Como resulta fácil inferir de los títulos y del número de conferencias dictadas, esta edición del ciclo de debates abrió perspectivas proficuas en los enfoques sobre la historia de las comunidades en el mundo antiguo. A ello deben sumarse un extraordinario número -cercano a cuatrocientos trabajos- de ponencias de graduados, becarios, maestrands y doctorandos que concedieron a la reunión un dinamismo notable en la discusión de ideas.

La cordialidad impar de los organizadores, de los colegas y de los asistentes en general produjo un particular clima de acogimiento para la reflexión sobre una temática que contiene enormes vinculaciones con el mundo actual. Sólo nos resta esperar las nuevas reediciones de este ciclo en el porvenir para disfrutar de un encuentro académico y humano de calidad inusitada.

*Graciela C. Zecchin de Fasano*  
*Universidad Nacional de La Plata*

## **CUARTAS JORNADAS SOBRE HISTORIA DE LAS MUJERES Y PROBLEMÁTICAS DE GÉNERO.**

***La experiencia de la locura en el mito. Manía, filicidio, matricidio, conflictividad familiar, amor, odio y crímenes.***

Los días 10 y 11 de octubre de 2013, en la Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón, se han llevado a cabo las *Cuartas Jornadas sobre Historia de las Mujeres y Problemáticas de Género*, organizadas

por la Cátedra Abierta de Estudios de Género y coordinadas por la Doctora María Cecilia Colombani.

El encuentro contó con la participación de las siguientes universidades y organismos: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, NEA, LHIA, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Tucumán, Universidad Nacional de Luján, Universidad Nacional de Rosario, Universidad Nacional del Sur, Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Universidad Nacional de San Martín, CONICET, ISFD N° 21 “Dr. Ricardo Rojas”, IES N° 1, Ciclo Básico Común, Universidad de Morón.

El jueves 10, por la mañana, luego de la inscripción y acreditación, se llevó a cabo la apertura de las Jornadas y a las 11 hs. tuvo lugar la Conferencia Inaugural “Qual a mensagem do vaso grego o retorno a Perséphone?” a cargo de Maria Regina Candido (NEA/UERJ).

Antes del receso de mediodía, Lidia Gambón (UNS) y Guido Fernández Parmo (UM) presentaron el libro *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua* editado por E. Rodríguez Cidre, E. Buis y A. M. Atienza, producto de un proyecto de investigación UBACyT publicado por la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Las actividades académicas comprendieron cinco sesiones de comunicaciones libres integradas por un total de diez comisiones, algunas de las cuales trabajaron en forma simultánea. De esta manera se concretó la lectura de alrededor de cuarenta ponencias reunidas en torno a las siguientes temáticas: “Tragedia”, “Mito e Historia”, “Arte y Comedia”, “Poetas latinos”, “Mito. Los pueblos del Mediterráneo antiguo”, “Tardoantigüedad”, “Proyecciones” y “Literatura Latina”. Además, tuvieron lugar dos Foros de Investigadores, en cada uno de los cuales se presentó y debatió un proyecto de investigación.

El jueves por la tarde se desarrollaron la primera y la segunda sesión de ponencias libres. Paralelamente a la primera sesión se llevó adelante el primer Foro de investigadores donde se expuso el proyecto “Las expresiones de violencia en la literatura. De Grecia a nuestros días”, dirigido por María Inés Saravia y Co-dirigido por Cristina Featherston de la Universidad Nacional de La Plata.

El viernes por la mañana, tras la tercera sesión de comunicaciones libres, nos convocó la conferencia “Idealização e Submissão das esposas na Atenas Clássica (Séculos V e IV a. C.)”, a cargo de Fábio de Souza Lessa (LHIA/PPGHC/IH/UFRJ).

Por la tarde, siguiendo el esquema de la tarde del jueves, se realizaron la cuarta y quinta sesión de comunicaciones y el segundo Foro de Investigadores que, en esta ocasión, se concentró en el Proyecto “La invención de la locura de los héroes: relaciones entre tragedia ática y medicina hipocrática en la Atenas del s. V a. C”, dirigido por L. Gambón de la Universidad Nacional del Sur.

Cabe destacar la cordialidad y calidez con la que hemos sido recibidos y que resultan el sello indiscutido de su anfitriona, la Dra. Colombani, y de todos los eventos que cuentan con su organización, favoreciendo así un estimulante intercambio entre colegas.

*Graciela N. Hamamé*  
*Universidad Nacional de La Plata*

## **VI JORNADAS DE ESTUDIOS CLÁSICOS Y MEDIEVALES. DIÁLOGOS CULTURALES**

En la semana del 14 al 16 de noviembre de 2013 se han llevado a cabo las VI Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales. Diálogos Culturales, organizadas por el Centro de Estudios Latinos, la Cátedra de Literatura Española Medieval y el Centro de Teoría y Crítica Literarias, dependientes del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Una vez cumplimentados los pasos de acreditación y la entrega de carpetas, el Acto Inaugural que brindó la bienvenida a los participantes dio lugar a la conferencia inaugural a cargo del Dr. Arturo Álvarez Hernández (UNMdelp): “El programa bucólico de Virgilio en la *Égloga 6*”. Otros cuatro especialistas estuvieron a cargo de las siguientes conferencias: Dra. María Isabel Flisfisch Fernández (Universidad de Chile): “La función profética de la écfrasis virgiliana: el escudo de Eneas”, -después de la cual

la directora Viviana Alfano brindó un recital de música medieval a cargo de *Tens Clar*. El Dr. Rubén Florio (Universidad Nacional del Sur): “Tardía Antigüedad. Crónica de una muerte anunciada y su transfiguración. Testimonios literarios e históricos”. Dr. Leonardo Funes (Universidad Nacional de Buenos Aires-Secrit. Conicet): “Más allá de la *intentio auctoris*: voluntad e intención en Juan Ruiz y en don Juan Manuel”. Como conferencia de cierre Ofelia Salgado (Cambridge, UK) disertó sobre “El Cíclope y los sátiros (Plinio, N. H., 35-74)”.

El viernes por la tarde se llevaron a cabo dos franjas horarias con paneles especiales. El primero de ellos de 17.30 a 18.30: “La imagen de Troya en la literatura griega clásica”, a cargo de Juan Nápoli (UNLP) con la disertación: “Distintas versiones de la caída de Troya en la tragedia de Eurípides” y de Graciela Zecchin (UNLP) con “Excusas bélicas: Troya en la lírica griega”. El otro panel trató sobre “Creación y contrafactura en la lírica gallego-portuguesa medieval” y contó como disertantes con Gimena del Río (UBA): “‘En autru so cantar’. El concepto de original y *seguir* en dos cancioneros regios (Alfonso X de Castilla y Don Denis de Portugal)”, Santiago Disalvo (UNLP): “Entre la música y el silencio: himnodia citada e himnodia escondida en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X”, y Germán Rossi (UBA): “Procesos de reconstrucción filológico-musicológica basados en métodos de contrafactura medieval. El proyecto *Reis Trobadores*”.

El segundo segmento de paneles, a continuación (18.45 a 19.45), trató sobre “La Tradición Clásica”, y estuvo a cargo de Lía Galán (UNLP, Coordinadora) con “Tradición Clásica y Literatura Comparada: el ejercicio de la comparación”, Marcela Suárez (UBA): “Landívar y Vicente López como ejemplos de *imitatio* en el s. XVIII” y Pablo Martínez Astorino (UNLP): “Presencia de los clásicos grecolatinos en la poesía argentina del s. XX: Silvina Ocampo”.

El último panel trató sobre “J.R.R. Tolkien, o la creación de la Antigüedad y la Edad Media en el siglo XX. Homenaje a los 40 años de su muerte”, integrado por Luz Pepe (UNLP), Jorge Ferro (Secrit) y Santiago Disalvo (UNLP, coordinador).

Los dos cursos tuvieron lugar el jueves (16.30 a 18 hs.) y el viernes de 13.30 a 15 hs. el primero fue impartido por María Delia Buisel (UNLP) y trató sobre “Lírica amorosa horaciana” (I y II); el segundo estuvo a cargo de Nora Gómez (UBA) sobre

“Promoción, intención y estética en la Miniatura medieval” (I y II).

Por último, hubo espacio para las comisiones de lectura, cada una de ellas con cuatro integrantes: el jueves de 14 a 16.30 hs, el viernes de 9 a 11 y de 15 a 17.15 y, para finalizar, también el sábado de 10 a 11.30 hs. El intercambio de ideas y la apertura de diálogo que esto trae hicieron honor al título de las jornadas. Sendos brindis de recepción y despedida sellaron el clima de cordialidad de las mismas.

*María Inés Saravia de Grossi*  
*Universidad Nacional de La Plata*

## **NOVENAS JORNADAS DE LITERATURA GRIEGA CLÁSICA**

Durante los días 26 y 27 de junio, se llevaron a cabo en la ciudad de La Plata las *Novenas Jornadas de Literatura Griega Clásica* organizadas por el Centro de Estudios Helénicos (CEH) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. El evento se desarrolló íntegramente en dicha facultad.

Las actividades de las *Novenas Jornadas* se iniciaron el jueves 26 por la mañana. Luego de la acreditación de los asistentes, se llevó a cabo el “Acto de Apertura” con la presencia del Sr. Decano de la FaHCE Aníbal Viguera quien destacó, por un lado, la importancia de las Jornadas internas organizadas año tras año por el CEH y, por otro lado; hizo hincapié en la envergadura y el diálogo que este evento supone tanto para los alumnos que participan, como para los docentes-investigadores que exponen sus investigaciones y/o proyectos.

A las 10.30 hs. se comenzó con las conferencias: “La presencia de Atenas en *Medea* de Eurípides: una forma de representación” a cargo del Dr. Juan Tobías Nápoli (UNLP) y “Las pasiones del héroe cómico” a cargo de la Dra. Claudia Fernández (UNLP-CONICET).

A continuación, en la primera comisión de lecturas se presentaron los siguientes trabajos: “La construcción de la violencia en los agones de *Caballeros* de Aristófanes” a cargo de Pablo Bernasconi, “Las metáforas de la locura en *Heracles* de Eurípides” por Facundo Oviedo; y, por último “Los verbos de la locura en *Heracles* de Eurípides” a cargo de Mariano Zarza.

A las 14 hs., luego del receso para almorzar, tuvo lugar la segunda conferencia: “Tradición clásica en la literatura latinoamericana: Octavio Paz y Julio Cortázar” a cargo de la Dra. Daniela Evangelina Chazarreta (UNLP-CONICET).

Durante la tarde, se continuó con dos comisiones de lectura. La primera, estuvo a cargo del Lic. Martín Errecalde (UNLP): “La parodia temática en la poesía épico-burlesca: el caso de la *Batracomiomaquia*” y los alumnos Antonella Peralta y Lisandro Relva que expusieron los siguientes trabajos: “ἄνδρὸς παιδοφόνου ποτὶ στόμα χεῖρ’ ὀρέγεσθαι: La súplica de Príamo a Aquiles” y “Príamo y Hécuba en *Iliada* C.XXIV vv.194-227: arquetipos homéricos”.

La segunda comisión de lectura estuvo conformada por integrantes del “Proyecto H 579: *El relato de la Historia en las manifestaciones literarias de la Grecia Antigua y su valor mítico-performativo*” dirigido por la Dra. Graciela Zecchin de Fasano (UNLP) que presentó su trabajo: “La perspectiva odiseica de la guerra: ¿Una política cretense del mito?”. La ponencia “Mito y persuasión: un estudio del discurso de Fénix en *Iliada* IX” estuvo a cargo de la Prof. Deidamia Sofía Zamperetti Martín (UNLP) y, por último, Laura Mordasini presentó el trabajo “La transformación del coro de *Euménides* a partir de un análisis filológico-literario”.

Posteriormente, a las 17.15 hs. tuvo lugar la conferencia “*Edipo Rey* de Sófocles. Una lectura del Estásimo IV” a cargo de la Dra. María Inés Saravia de Grossi (UNLP).

Para culminar el primer día de las *Novenas Jornadas*, la última Comisión de Lecturas estuvo a cargo de los alumnos que exponían por primera vez sus trabajos realizados durante la cursada de Griego III y Griego IV: “Los lazos de φιλία y εὐγένεια en torno a la sepultura en el *Áyax* de Sófocles” a cargo de Cecilia Soledad Álvarez, “La concepción del tiempo en el *Áyax* de Sófocles” por Ángel Augusto Pasquale, Lucio Simonato presentó el trabajo “El *Áyax* de Sófocles: la enseñanza de Atenea” y Francisco Pérez: “Los diferentes usos de la ironía en *Áyax*, de Sófocles”.

El día viernes 27 de Junio se retomaron las actividades a las 9.00 hs. con una comisión de lectura a cargo de docentes-investigadores de la cátedra. La ponencia “Lo femenino en la literatura ateniense del período clásico. *Suplicantes* de Esquilo: la mujer-rueseñor” estuvo a cargo de la Lic. Pilar Fernández Deagustini (UNLP-CONICET), “Concordia (*homónoia*) y conflicto (*stásis*) en *Fenicias* de Eurípides” a

cargo de la Lic. María Cecilia Schamun (UNLP), “*Fenicias* de Eurípides: conflicto y sacrificio personal en el mito y en la historia” por la Lic. Graciela Hamamé (UNLP) e “Indagación y evolución del concepto de Justicia en *Euménides* de Esquilo” a cargo de la Prof. María Luz Mattioli (UNLP).

A las 10.30 hs. tuvo lugar la última comisión de lectura cuyo eje era la (re)lectura de la literatura griega clásica en la literatura contemporánea. La Dra. Silvina Delbueno presentó el trabajo: “La problemática de las mujeres filicidas: Las reescrituras de *Medea* de Eurípides en *Médée Kali* de Laurent Gaudé y en el diálogo intertextual en dos *Medeas* argentinas”, la ponencia “Leopoldo Lugones y la cultura helénica. El caso de *Los caballos de Abdera*” estuvo a cargo de la Prof. Laura Farina (UNLP) y “El viaje y la tradición clásica en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier” a cargo de de la Prof<sup>a</sup>. Carolina Toledo (UNLP).

Por último, las Jornadas culminaron con la conferencia “Écfrasis o las lindes del silencio” a cargo de la Dra. Ana Lía Gabrieloni (UNRN-CONICET).

Es importante destacar que, como todos los años, las *Novenas Jornadas de Literatura Griega Clásica* contaron con la presencia de los alumnos y los docentes-investigadores que hacen de este espacio un lugar enriquecedor de intercambio continuo que tiene tanto a la Filología como a la Literatura Griega Clásica como principal protagonista.

*María Luz Mattioli*  
*Universidad Nacional de La Plata*

#### **14<sup>th</sup> INTERNATIONAL CONGRESS OF FIEC (14<sup>e</sup> CONGRÈS DE LA FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ASSOCIATIONS D'ÉTUDES CLASSIQUES)**

Durante los días 25 a 30 de agosto de 2014, la Université de Bordeaux Montaigne y el Instituto Ausoniano, fueron sede de la nueva edición del congreso de la FIEC. En esta ocasión, el encuentro fue presidido por la Prof. Valérie Fromentin (Université Bordeaux Montaigne) y contó con Jean Louis Ferrary (École Pratique des Hautes Études,

Presidente de la Asociación Guillaume Budé) como Presidente Honorario y con la Prof. Sophie Gotteland (Université Bordeaux Montaigne) como Secretaria General. El comité de organización estableció 17 sesiones temáticas o paneles y cursó invitaciones a 34 oradores que abrieron y cerraron cada sesión con conferencias plenarias de cuarenta minutos. Asimismo, el comité de organización seleccionó 223 comunicaciones que integraron cada una de las sesiones temáticas.

La secuencia de sesiones temáticas o paneles ofreció a los asistentes la posibilidad de transitar un vasto panorama de la actualidad crítica en los estudios clásicos. Ellos comprendieron los siguientes campos, a saber: “Ecdótica. Tendencias actuales en la edición y crítica de los clásicos: Epistemología de la erudición clásica y edición de textos fragmentarios”, “Prospectiva y nuevas herramientas de investigación en lenguaje, gramática y sintaxis de los textos clásicos”, “*Numeri Innumeri*: Música y Métrica en el mundo clásico”, “Intertextualidad, Intergeneración, Subliterariedad”; “La escritura de la historia: prácticas y visiones antiguas y modernas”, “*Technai*: Retórica, Lenguajes Técnicos y Ciencia en el mundo antiguo”, “Textos nuevos, nuevas lecturas, nuevos *corpora*”, “La recepción de la Literatura Clásica, desde la antigüedad a los tiempos recientes”, “El mundo del comercio”, “Imperios Antiguos e Imperialismo”, “Formación de la opinión política”, “*Leges publicae et leges sacrae*”, “Enfoque y visualización de lo divino”, “Enseñanza de la filosofía en la Antigüedad Clásica”, “Exclusión o Inclusión de sabiduría ajena”, “Estudios de Género” y “La arqueología y los textos: ¿Idilio o conflicto?”.

El recorte temático ofreció una amplitud tal que permitió tanto la exposición de investigaciones de corte filológico-literario *stricto sensu*, así como trabajos de tradición clásica, comparatismo y recepción.

Cada uno de los paneles contó con un grupo de profesores invitados, reconocidos especialistas en el área temática propuesta. Simon Goldhill (Universidad de Cambridge) inauguró el panel sobre recepción, Dirk Obbink (Universidad de Oxford), quien recientemente ha editado un nuevo poema de Safo, cerró de modo brillante el panel sobre nuevos textos y nuevos *corpora* en la sesión del día 27 de agosto. Ineke Sluiter presentó una provocativa propuesta de lectura de dos tragedias griegas (*Medea* y *Filoctetes*) desde la perspectiva de la lingüística cognitiva en el panel de prospectiva,

sólo por citar los casos emblemáticos. Otros especialistas de envergadura como Margalit Finkelberg (Universidad de Tel Aviv), Justina Gregory (Smith College) o Michael Gagarin (Universidad de Texas) tuvieron la ocasión de exponer por espacio de treinta minutos, aunque sin el marco de una conferencia plenaria. Entre los invitados, debemos destacar que participó en ese carácter nuestro colega Fabio Vergara Cerqueira de la Universidade Federal de Pelotas, Brasil.

El programa de este congreso presentó la novedad de iniciar sus sesiones con un acto de apertura, pero sin una conferencia inaugural. De igual modo, el cierre en el día 30 de agosto no contó con una conferencia de clausura. Por otra parte, tampoco se señaló en el programa el nombre de los coordinadores de cada panel, ni la universidad de pertenencia, un dato interesante para cualquier asistente que quiera identificar rápidamente a qué escuela debe su formación el expositor o en qué línea de pensamiento se destaca la producción de la unidad de investigación en la que trabaja.

Como parte del Congreso, la librería Mollat y la prestigiosa editorial Les Belles Lettres (Paris) organizaron una conferencia abierta el 26 de agosto a cargo del Prof. Jean-Louis Ferrary (École Pratique des Hautes Études, Institut de France), Prof. Jacques Jouanna (Paris Sorbonne, Institut de France) y de la Prof. Véronique Boudon-Millot (CNRS) sobre *La Collection des Universités de France, un siècle après*. Ferrary y Jouanna han sido directores responsables de la colección y expusieron la historia de esa colección vinculada a la ciudad de Bordeaux.

El programa de conferencias de acceso abierto se completó con dos conferencias dictadas el 28 de agosto sobre arqueología. La primera estuvo a cargo de Pierre Gross (Aix-Marseille University, Institut de France) *La découverte du forum de Carthage sous la conduite de saint Augustin. La valeur heuristique des textes antiques pour l'archéologie classique*, y la segunda a cargo del Prof. Jean-Paul Demoule (Paris 1 University, INRAP) intentó responder a un interrogante básico *À quoi sert l'archéologie?*

La simultaneidad de las sesiones, algunas incluso en superposición con las conferencias plenarias, dificultó un mejor aprovechamiento de las exposiciones. Aunque resulta destacable la puntualidad y el respeto por el tiempo asignado a cada orador. La asistencia de público fue fluida y numerosa, dando lugar a interesantes intercambios

entre colegas. De igual modo, debe destacarse la cordialidad de los jóvenes auxiliares de secretaría y de la Secretaria General del Congreso, Prof. Sophie Gotteland, siempre dispuesta a atender las necesidades de los asistentes.

La actividad académica se complementó con la visita al extraordinario patrimonio histórico de Bordeaux y al pueblo vecino de Saint-Emiliòn, famoso tanto por sus construcciones medievales como por su tradicional producción vitivinícola. La cena de gala en el Palais de la Bourse ofreció un ámbito excepcional y constituyó un adecuado cierre para el congreso en una ciudad que se declaró por unos días “Capital Internacional de los Estudios Clásicos”

Durante el congreso, en Asamblea General, la FIEC eligió nuevas autoridades. La Prof. Ana María González de Tobia (Directora Honoraria de la revista *Synthesis*) dejó sus funciones como vicepresidente primera, con las que tanto honor concedió a nuestra institución. Las nuevas autoridades se constituyeron del siguiente modo: Presidente, Franco Montanari (Italia); Vicepresidente Primera Christiane Reitz (Alemania); Vicepresidente Segunda, Georgia Xanthaki-Karamanou (Grecia), Secretario General, Paul Schubert (Suiza) y Tesorera, Gunhild Vidén (Suecia). En esta ocasión se incorporaron nuevos miembros, a saber: Benjamín Acosta-Hughes (EEUU), Chris Carey (Reino Unido), Jesús De La Villa (España), Valérie Fromentin (Francia) y Martha Irigoyen (México).

El próximo Congreso de la FIEC tendrá lugar, en el 2019, en la ciudad de Londres.

*Graciela C. Zecchin de Fasano*  
*Universidad Nacional de La Plata*



## DATOS DE LOS AUTORES

**Carlos A. Martins de Jesus** es Doctor en Filología Griega por la Universidad de Coimbra (2012), con una tesis doctoral dedicada a Baquilides y al mito en el epinicio griego. Traductor, director y actor de teatro griego en el grupo Thíasos de la Universidad de Coimbra, hasta 2012, dirige actualmente *Skaenika Teatro* en la Universidad de Granada. Tiene publicados estudios y traducciones sobre lírica griega y latina, Plutarco, el teatro grecolatino y su recepción.

**Konstantinos Vlassopoulos** es Associate Professor in Greek History, Faculty of Arts, en la University of Nottingham. Es co-editor junto con Steve Hodkinson (Nottingham) y Marc Kleijwegt (Wisconsin) del libro *The Oxford Handbook of Greek and Roman Slavery* (Oxford University Press, 2014). Sus investigaciones se han centrado en el estudio de la relación entre comunidades multiculturales, esclavitud y democracia en la Grecia Antigua, así como en el pensamiento político y las definiciones de ciudadanía y extranjería, cuyas conclusiones expuso en *Greeks and Barbarians* (Cambridge University Press, 2013).

**Jacqueline Assaël** es Profesora Titular de Lengua y Literatura Griega en la Universidad Nice Sophia Antipolis (France). Es una especialista en teatro griego, especialmente Eurípides, y publicó, entre otros libros, *Euripide, philosophe et poète tragique* (Peeters, 2001).

**Carmen Morenilla Talens**, Catedrática de Filología Griega; fue decana de la Facultad de Filología, Miembro del Consell Valencià de Cultura y del Consejo Rector de Teatres de la Generalitat; es directora del Departamento de Filología Clásica. En sus investigaciones se ocupa del teatro en sus aspectos estructurales (“Wort-und Klangresponson bei Aristophanes”, *Philologus* 131,1, 1987), culturales (“Πένθος ἄλαστον - ἄρρητον πένθος. Klage um das tote Kind”, *Mnemosyne* 45,3, 1992), sociopolíticos (“A la búsqueda de la armonía cívica perdida”, *Exemplaria classica* 17, 2013) y tradición clásica (“Tributo a Aristóteles: *Edipo Tiranno* de Martello”, *Ágora* 15, 2013 o la entrada en *Der Neue Pauly* “Spanien-Kulturgeschichte”). Dirige desde su fundación el GRATUV (Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València).

**José Antonio Caballero López** es Doctor en Filología Clásica por la Universidad

de Salamanca y Profesor Titular de Filología Griega en la Universidad de La Rioja. Hace ya más de treinta años que viene compaginando las labores docentes con las investigadoras y de gestión. Ha publicado numerosos trabajos científicos en formato de monografías, artículos en revistas españolas y extranjeras y capítulos de libros específicos sobre sus líneas de estudio: la historia de la prosa literaria griega, los mitos y su función en la literatura, la tradición clásica de la historiografía española y, sobre todo, la Retórica Clásica y sus aplicaciones en el análisis literario y en la producción de textos persuasivos.

**María Jimena Schere** es Licenciada en Letras, Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras y Doctora en Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. Ha recibido las Becas Doctorales I, II y la Beca Postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como docente de Lengua y Cultura Griegas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

## LIBROS RECIBIDOS

CLAUDE CALAME ET BRUCE LINCOLN (edd). *Comparer en histoire des religions antiques. Controversias et propositions*. Presses Universitaires de Liège, Liege, 2012, 143 pp.

ESQUILO. *Prometeo encadenado*. Introducción, traducción y notas de David García Pérez. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2013, 303 pp.

DAVID GARCÍA PÉREZ. *Los retornos de Electra y de Orestes. Metamorfosis literaria de los personajes trágicos en la literatura hispanoamericana del siglo XX*. suplementum VI, Nova Tellus, Anuario del Centro de Estudios Clásicos, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2013, 117 pp.

LUIS MIGUEL PINO CAMPOS Y GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ (edd). *Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*. Ediciones Clásicas, Madrid, 2013, 884 pp.



## NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Revista *Synthesis* aceptará en sus páginas trabajos y colaboraciones inéditas que versen sobre los ámbitos comprendidos bajo los conceptos de Filología, Filosofía y Literatura griegas, y su recepción en autores posteriores.

La dirección de la Revista *Synthesis* no comparte necesariamente las opiniones científicas vertidas por los autores.

La aceptación de manuscritos por parte de la revista implicará, además de su publicación en papel, la inclusión y difusión del texto completo a través del repositorio institucional de la FaHCE-UNLP Memoria Académica (<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/>), y en todas aquellas bases de datos especializadas que el editor considere adecuadas para su indización, con miras a incrementar la visibilidad de la revista.

Los trabajos remitidos para su eventual publicación deberán ser enviados, antes del 30 de Abril de cada año, por duplicado, en soporte papel e informático (programa Word PC compatible) a la Dirección de la Revista *Synthesis*, Centro de Estudios Helénicos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Calle 51 entre 124 y 125, edificio C, oficina 301, (1925) Ensenada, Buenos Aires. También se aceptarán envíos en línea, con la misma fecha límite a la siguiente dirección: <http://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/about/submissions#onlineSubmissions>.

Los originales serán evaluados por el Comité de Referato internacional, y, eventualmente, por otros especialistas de prestigio reconocido, quienes tendrán en cuenta, para su aprobación, la novedad del aporte, el estilo de redacción y su ajuste a las pautas editoriales, así como la seriedad de la Bibliografía y ediciones utilizadas, y concretarán sus opiniones a través de tablas de evaluación en formularios *ad hoc*.

La aceptación de los trabajos surgirá de un arbitraje proveniente de dos evaluaciones favorables, que en todos los casos serán confidenciales.

Luego de su aceptación, los trabajos serán publicados de acuerdo con las disposiciones que las razones editoriales permitan.

En cuanto al cuerpo del trabajo, deberán seguirse las siguientes normas editoriales para la Revista *Synthesis*

- 1.- Título conciso e informativo
- 2.-Nombre y Apellidos completos del autor o autores.
- 3.-Institución de la que forma parte.

4.- El texto del artículo, en copia impresa y en formato electrónico se acompañará con un *abstract* en el idioma original del trabajo y en inglés, que precederá al artículo en la publicación (la extensión de cada *abstract* no superará las 150 palabras) y palabras clave (entre tres y seis) en el idioma original del trabajo y en inglés, para alimentar el banco de datos de la revista y de TOCS IN (*Table of Journal of Interest to Classicist*)

[Los trabajos cuyo idioma original sea inglés acompañarán *abstract* y palabras clave también en español]

5.- La longitud del artículo no debe superar las 20 páginas, hasta 40.000 caracteres, notas al pie incluidas. Texto en Times New Roman 12, interlineado 1,5, en hoja A4 (21 x 29.7), de un solo lado, con márgenes superior, inferior, izquierdo y derecho en 3 cm. Las notas irán con numeración consecutiva al final del artículo, en cuerpo 11 y con interlineado sencillo.

6.- Los artículos podrán ser presentados y publicados en idioma original del autor y las citas en otros idiomas se colocarán entre comillas. Por ejemplo, para un autor en español (...) la denominación de Whitman, “The Anatomy of Nothingness”, en 1964...

Palabras aisladas o frases autocontenidas en idioma diferente del idioma del cuerpo del artículo deberán escribirse en cursiva para indicar al editor:

Por ej., en español: (...) son el prelude del *climax* báquico, que progresa *in crescendo* desde la mención ...

7.- Las citas en griego deberán ser razonablemente breves. En caso de traducción de texto griego aparecerá en cursiva en su totalidad, para indicar al editor. De ser posible, las citas en griego serán tipeadas en fuente Unicode, en caso de no poseerla podrá tipearse en otra fuente de griego, la que deberá adjuntarse en el diskette enviado.

8.- Se recuerda **no dejar espacio** antes de coma, dos puntos, punto y punto y coma:

Por ej.: En efecto,

(vv.650-51)

Tampoco se dejará espacio entre los paréntesis, los guiones o comillas y el texto encerrado en ellos. El número de nota se consignará después del signo de puntuación:

Por ej.: (...) la vida humana y la eternidad divina.<sup>6</sup>

(...) pertenecen también a la prehistoria,<sup>9</sup> de modo de...

6. Al final del artículo deberá consignarse la bibliografía citada, de la siguiente forma, según se trate de:

a) Libros:

Nagy, G. (1996) *Poetry as Performance*, Cambridge.

Rodríguez Adrados, F. (1997) *Democracia y Literatura*, Madrid.

Jouan, F. (1996) *Euripide et les legendes des Chants Cypriens*, Paris.

b) Capítulos de libros:

Lens Tuero, J. (1995) “Sobre la pueritia de Agatocles en Timeo y en Diodoro”, en López Férez, J. A. (ed.) *De Homero a Libanio*, Madrid: 329-338.

Handley, E. (1989) “Comedy”, en Easterling, P. & Knox, B. (eds.) *The Cambridge History of Classical Literature*, vol I, Cambridge: 127-131.

c) Artículos:

Para el título de las revistas especializadas deberán seguirse las abreviaturas de *L'Année Philologique* y se consignará número de volumen, año de edición y páginas.

Pozzi, D. (1986) “The pastoral ideal in *Birds* of Aristophanes”, *CJ* 81: 119-29.

d) Textos y comentarios:

Pueden separarse del resto de la bibliografía y se citan por editor o comentador:

Willink, Ch. (1989<sup>2</sup>) *Euripidis; Orestes*, Oxford.

10.- Las notas sólo consignarán nombre del autor, año de edición y número de página. Por ej.: 1. Cfr. Peradotto (1990: 32-58).

11.- En el caso de cita de textos griegos podrá incorporarse el número de verso al cuerpo de la cita, si previamente se ha señalado la edición utilizada.

12.- Las referencias a autores antiguos, deberán ir en la siguiente forma:

Ejemplos:

Tucidides. 3.21

Píndaro. *Nemea* 6.2

Homero. *Iliada* XXIV.13

Homero. *Odisea* 14.43

13.- Se solicita que cada colaborador indique los datos para ser presentado en la lista de colaboradores.

Ej.: A. M. González de Tobia es Profesora Titular del Área Griego y Directora del Centro de Estudios de Lenguas Clásicas. Área Griego en la Universidad Nacional de La Plata.

14.- Los autores serán los responsables del contenido de sus artículos. La aceptación de un trabajo para su publicación implicará que los derechos de copyright, en cualquier medio y soporte, quedarán transferidos al editor de la revista.

## PUBLICACIONES DEL CENTRO DE ESTUDIOS HELÉNICOS

\*González de Tobia, Ana María (ed.)

***Mito y performance. De Grecia a la modernidad*** (Volumen Colectivo V Coloquio, 2009)

**\$80** (más gastos de envío)

\*González de Tobia, Ana María (ed.)

***Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad*** (Volumen Colectivo IV Coloquio, 2006)

**\$80** (más gastos de envío)

\*González de Tobia, Ana María (ed.)

***Ética y Estética. De Grecia a la Modernidad*** (Volumen Colectivo III Coloquio, 2003)

**\$80** (más gastos de envío)

\*González de Tobia, Ana María (ed.)

***Los griegos: otros y nosotros*** (Volumen Colectivo II Coloquio, 2000)

**\$80** (más gastos de envío)

\*Pepe de Suárez, Luz.

***Homero y Tolkien. Resonancias homéricas en The Lord of the Rings*** (Tesis Doctoral)

**\$80** (más gastos de envío)

\*Saravia de Grossi, María Inés.

***Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*** (Tesis Doctoral)

**\$80** (más gastos de envío)

\*Saravia de Grossi, María Inés

***Sófocles. Antígona. Traducción, notas y estudio preliminar.***

**\$70** (más gastos de envío)

\*Schlesinger, Eilhard.

***El Edipo Rey de Sófocles***

**\$60** (más gastos de envío)

\*Zecchin de Fasano, Graciela.

***Odisea: Discurso y Narrativa*** (Tesis Doctoral)

**\$80** (más gastos de envío)

\*Zecchin de Fasano, Graciela (ed.)

***Deixis Social y Performance en la Literatura Griega Clásica.***

**\$60** (más gastos de envío)

\*Carlinsky Pozzi, Dora.

***Crisis y remedio en el mito y en el teatro: Las Traquinias***

**\$40** (más gastos de envío)

\*Fernández Deagustini, María del Pilar.

***El espacio épico en el canto 11 de Odisea.***

**\$40** (más gastos de envío)

\*VV.AA.

*Ética y Estética. De Grecia a la Modernidad* (Actas del III Coloquio. Publicación en CD ROM)

\$30 (más gastos de envío)

\*VV.AA.

*Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad* (Actas del III Coloquio. Publicación en CD ROM)

\$30 (más gastos de envío)

\*Cuadernos Serie "Mitos" 1 a 6

Precio de cada ejemplar \$30 – Alumnos \$15 (más gastos de envío)

---

Para enviar solicitud de compra dirigirse a:

**Revista Synthesis**

Centro de Estudios Helénicos

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP

Calle 51 entre 124 y 125 – Edificio C- Oficina 301 (1925) Ensenada

E-mail: [cehelenicos@fahce.unlp.edu.ar](mailto:cehelenicos@fahce.unlp.edu.ar)





**REVISTA SYNTHESIS  
CANJE**

Nombre de la publicación de canje .....  
Editor responsable .....  
Nombre de la Institución o editorial .....  
Dirección .....

**SUSCRIPCIÓN**

VOLUMEN 12  
En el país \$ 30 .-(más gastos de envío)  
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)  
VOLUMEN 13  
En el país \$ 30 .-(más gastos de envío)  
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)  
VOLUMEN 14  
En el país \$ 30 .-(más gastos de envío)  
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)  
VOLUMEN 15  
En el país \$ 30 .-(más gastos de envío)  
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)  
VOLUMEN 16  
En el país \$ 30 .-(más gastos de envío)  
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)  
VOLUMEN 17  
En el país \$ 30 .-(más gastos de envío)  
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)  
VOLUMEN 18  
En el país \$ 30 .-(más gastos de envío)  
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)  
VOLUMEN 19  
En el país \$ 50 .-(más gastos de envío)  
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)  
VOLUMEN 20  
En el país \$ 70 .-(más gastos de envío)  
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)

Nombre .....  
Dirección .....  
Forma de pago: cheque o giro postal en pesos a nombre de Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Synthesis  
Enviar a  
Dra. Graciela C. Zecchin  
Revista SYNTHESIS  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Calle 51 entre 124 y 125 edificio C, oficina 301, (1925) Ensenada -Argentina

Se terminó de imprimir  
en Septiembre de 2014 en Estudio Centro  
(0221) 15 5244574 - estudiocentro@hotmail.com.ar