

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

AUTORIDADES

DECANO
Aníbal Viguera

VICEDECANO
Mauricio Chama

SECRETARIA DE ASUNTOS ACADÉMICOS
Ana Julia Ramírez

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN
Laura Lenci

SECRETARIO DE POSGRADO
Fabio Espósito

SECRETARIO DE EXTENSIÓN UNIVERISTARIA
Jerónimo Pinedo

SECRETARIO DE COORDINACIÓN EDILICIA
Carlos Carballo

SECRETARIA DE ASUNTOS ESTUDIANTILES
Julieta Alcoba

SECRETARIA ADMINISTRATIVA
Liliana Barbis

CONSEJO DIRECTIVO
María Leticia Mocero
Alberto Aníbal Pérez
Osvaldo Omar Ron
Héctor Adolfo Dupuy
María Cristina Tortti
Martín Roberto Legarralde
Carolina Sancholuz
Luis Hernán Santarsiero
María Lucía Abbattista
Juan Gabriel Luque

Maíen Gómez
Carolina Mastromauro
Iván Martín Hirsch
Simón Agustín Díaz
Sofía Paleo

Candelaria Eugenia Urtasun

SYNTHESIS

Volumen 24
Número 1

Revista del Centro de Estudios Helénicos
Publicación Semestral

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata - Año 2017

DIRECTORA

Dra. Graciela Zecchin de Fasano (UNLP, Argentina)

DIRECTORA HONORARIA

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

EDITORA

Dra. Claudia N. Fernández (UNLP/CONICET, Argentina)

CONSEJO EDITORIAL

Dra. María Isabel Santa Cruz (UBA, Argentina)

Dr. Juan Tobías Nápoli (UNLP, Argentina)

Dra. Filomena Hirata (USP, Brasil)

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

Dr. Jesús de la Villa Polo (Universidad Autónoma de Madrid, España)

COMITÉ ASESOR

Dr. Angus Bowie (Oxford University, Reino Unido)

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

Dr. Giuseppe Mastromarco (Università di Bari, Italia)

Dr. Christopher Pelling (Oxford University, Reino Unido)

Dr. Jaume Pórtulas (Universidad de Barcelona, España)

Dra. Lucía Athanassaki (University of Crete, Grecia)

Dr. Ewen Bowie (Oxford University, Reino Unido).

Dra. Francesca Mestre (Universidad de Barcelona, España)

ARTÍCULOS

Dra. María Inés Saravia de Grossi

RESEÑAS

Dra. 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

Para ventas consultar en:

www.publicaciones.fahce.unlp.edu.ar o escribir a: publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Impreso por: Estudio Centro

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

© 2017 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 volumen 24 número 1: Julio de 2017

Dirección: Centro de Estudios Helénicos

Director: Juan T. Nápoli

Subdirectora: Claudia N. Fernández

Docentes-Investigadores: M.P. Fernández Deagustini, A. M. González de Tobia, G. Hamamé, M. L. Mattioli, M. I. Moretti, L. E. A. Pepe de Suárez, M. I. Saravia de Grossi, M.C. Schamun, 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) 4236673-4230125/27 interno 1136

E-mail: 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:

Art and Humanities Citation Index (science.thomsonreuters.com/cgi-bin/jmlst/jlsbsubcatg.cgi?PC)

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)

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)

SEDICI (sedici.unlp.edu.ar/)

SciELO Argentina

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

Informe Académico *Academic One File* (Thomson Gale)

SYNTHESIS
VOLUMEN 24, NÚMERO 1
AÑO 2017

CONTENIDO

EDITORIAL

GRACIELA C. ZECCHIN DE FASANO 11

ARTÍCULOS

PAULA DA CUNHA CORRÊA

Archilochus 8 *Ieg*: A Grey, Fair-Tressed Sea, Or A Goddess? 13

MARÍA INÉS SARA VIA DE GROSSI

La pervivencia de la épica homérica en *Edipo Rey* de Sófocles 29

IRUNE VALDERRÁBANO GONZÁLEZ

Del vientre al ΟΙΚΟΣ: los pasos femeninos en la Grecia Antigua 47

PABLO MARTÍN LLANOS

Ficción de *performance* original en el exordio de *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas 67

ELENA REDONDO-MOYANO

Estudio de los usos de μόνον (*solo*) como adverbio de foco en la novela griega 83

FUENSANTA GARRIDO DOMENÉ

La voz y el movimiento de la voz en la teoría musical griega antigua y tardoantigua: Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el filósofo 101

RESEÑAS

FRANCESCO DE MARTINO y CARMEN MORENILLA (Eds.) <i>Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. Personajes secundarios con historia.</i> Serie “Le Rane” STUDI - 63, Levante editori, Bari, 2016, 533 pp. (María Inés Moretti)	115
---	-----

NOTICIAS

XXIV SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS “BELLA GERANT ALII” (OV., HER. 13, 84). “TENDENCIA BÉLICA Y PACIFISMO EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA GRECORROMANA” María Inés Saravia de Grossi	119
I JORNADAS DE MITOLOGÍA: “MITOS: ENCUENTROS ENTRE LO CÓSMICO, LO SAGRADO, LO HEROICO Y LO PROFUNDAMENTE HUMANO”. UN CAMINO INTERDISCIPLINARIO” María Inés Saravia de Grossi	121
UNDÉCIMAS JORNADAS DE LITERATURA GRIEGA CLÁSICA María del Pilar Fernández Deagustini	123
NÓMINA DE AUTORES	127
LIBROS RECIBIDOS	131
NORMAS EDITORIALES	133

EDITORIAL

Nos complace presentar el primer número del volumen 24 de la Revista *Synthesis* en cumplimiento del proyecto anunciado en el volumen anterior y que hoy concretamos. La revista contará a partir de 2017 con dos números por año. Este acrecentamiento revela un nuevo impulso a la producción y difusión de las últimas investigaciones en el ámbito de las Lenguas y Literaturas Clásicas e implica, además, el compromiso de darle continuidad en el segundo número de este año, cuya aparición estimamos se producirá a fines del segundo semestre.

En los días 29 y 30 de junio del corriente año, se llevaron a cabo las **XI Jornadas de Literatura Griega Clásica**, organizadas por el Centro de Estudios Helénicos como renovada expresión de la convicción que le diera origen: la confianza en la formación, el diálogo y la experiencia compartida como instrumentos adecuados para la promoción del conocimiento. Esta última edición de las Jornadas demostró, una vez más, la tradición de calidad filológica en el abordaje de los textos que ha sido un rasgo distintivo del Área Griego de la Universidad Nacional de La Plata. En esta ocasión se contó con la presencia de la Dra. Elsa Rodríguez Cidre de la Universidad de Buenos Aires/CONICET. También como expresión de su tradición en la defensa y promoción de las Humanidades, el Centro de Estudios Helénicos se halla abocado a la organización del VIII Coloquio Internacional “Cartografías del Yo en el mundo antiguo. Estrategias de su textualización” que tendrá lugar en La Plata, los días 26 a 29 de junio de 2018.

Nos satisface informar que la versión electrónica de Revista *Synthesis*, ofrecida por el Portal de Revistas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, contará a partir de este año con identificador digital permanente (DOI), de modo que los artículos publicados por la revista contarán en su formato digital con la posibilidad de ser ubicados unívocamente en todos los repositorios nacionales e internacionales en que se encuentren disponibles.

El presente número resulta una muestra nítida de las innumerables conexiones del pensamiento griego clásico con las formas literarias modernas, con la proficua concreción de intertextualidades, con los cuestionamientos radicales para el ser humano que permiten discernir posiciones de género o bien con el análisis exhaustivo de elementos lingüísticos que, en definitiva, resultan índice de la perspectiva del sujeto en el lenguaje.

Revista *Synthesis* continúa expandiendo una perspectiva crítica sobre la Antigua Grecia con la convicción de renovar la reflexión sobre lengua, cultura, literatura, etc., no sólo en el circunscripto pasado de los griegos, sino también en los estudios humanísticos de la actualidad.

Graciela C. Zecchin de Fasano
Directora

ARCHILOCHUS 8 *IEG*: A GREY, FAIR-TRESSED SEA, OR A GODDESS?

PAULA DA CUNHA CORRÊA
University of São Paulo, Brazil

RESUMEN

Este artículo examina el fragmento 8 *IEG* de Arquíloco, centrado en su recepción en la erudición clásica y, tal vez, en el poema de Mallarmé, “A la nue accablante tu . . .”.

ABSTRACT

This paper examines Archilochus’ fragment 8 *IEG*, focusing on its reception in classical scholarship and, perhaps, in Mallarmé’s “A la nue accablante tu . . .”.

PALABRAS CLAVE

Arquíloco, elegía, Mallarmé

KEY WORDS

Archilochus, Elegy, Mallarmé

There is a significant group of fragments by Archilochus on shipwrecks and death at sea. The majority of these are composed in elegiac meter, and are elegies in the modern sense of the term, as far as their matter relates to lament and funeral song. Although many editors quote in association to these fragments a passage in which Pseudo-Longinus,¹ *Sublime* 10.7, mentions a poem of Archilochus on the death of his brother-in-law in a shipwreck, the reference in Pseudo-Longinus is vague and does not allow one to associate it specifically to any of the remaining verses.²

Therefore, in spite of the efforts to unite the elegiac fragments of Archilochus on shipwrecks, or those that could relate to such subject matter, there is no consensus. Regarding the so-called ‘Pericles elegy’ cited by Pseudo-Longinus, there is great discrepancy in opinion regarding which extant fragments of Archilochus would have belonged to this poem, and in what order. Liebel (1812: 136, 155-6) believed only fragments 8 and 13 *IEG* belonged to this elegy, while Schneidewin (1838) attributed

¹ These are the same that suggest uniting fragments 13 and 11 *IEG* in a single poem: Liebel (1812), Schneidewin (1838), Bergk (1882⁴), Fick (1888) and Tarditi (1968: 68).

² Cf. Adkins (1985: 36). It is so difficult to ascertain to which verses Pseudo-Longinus would have referred that Russell, for example, in a note to Fyfe’s (1995) translation of Longinus, *On the Sublime*, quotes fragments 105 and 106 *IEG* of Archilochus in which the so-called “allegory of the ship of state” is developed, while Buchholz (1883-1886: 125) supposed the narrative on the shipwreck alluded to by Pseudo-Longinus had been lost.

to it 13, 12, 8, 9, 11 *IEG* in this order, as did subsequently Bergk (1882⁴), Fick (1888), Hiller and Crusius (1911), Hudson-Williams (1926) and Edmonds (1931).

Fragment 8 *IEG* would not have been part of the “Pericles elegy” according to Buccholz (1883-1886),³ but only 13, 12 and 11 *IEG*. Diehl (1925¹, 1936², 1952³) also did not include fragment 8 *IEG* in this group, and disposed almost the same fragments considered by Schneidewin (1838) in a different arrangement: 13, 9, 10, 11, 12 *IEG*. De Falco and Coimbra (1941: 102) ascribed fragments 13, 9 and 11 *IEG* (the last two combined in a single fragment) to the poem cited by Pseudo-Longinus, and suggested that fragments 12 and 8 *IEG* could have belonged to it too.

Lasserre (1958) added Archilochus 8 *IEG* to the fragments united by Diehl (1925¹, 1936², 1952³), but in a slightly altered disposition: 13, 8, 9, 10, 12, 11 *IEG*, whereas Treu (1959: 195) followed the ordering proposed by Diehl (1925¹, 1936², 1952³) 13, 9, 10, 11, 12 *IEG*, observing however in a note to 11 *IEG* that there is no indication that 12 *IEG* belonged to the same poem, and that perhaps fragment 8 *IEG* should be included in this group. Adrados (1990³) attributed fragments 16, 8, 9, 12, 13 and 11 *IEG* to a single elegy, and for Gentili and Catenacci (2007³: 89), 13, 9 and 11 *IEG* “almost certainly” belonged to the same poem, perhaps also 16, 12 and 8 *IEG*. Gerber (1999: 87) cautiously deems “possible that fr. 9-13 (or 8-13) come from the same poem or at least refer to the same disaster”.

Others, however, refrained from suggesting any form of composition of these fragments into a single poem, such as Gaisford (1814), Hoffmann (1898) and van Groningen (1958: 139). West (1971¹, 1989²), likewise, did not unite the fragments and only indicated that Archilochus 8-13 *IEG* are on shipwrecks.

I. Archilochus 8 *IEG*

8 *IEG* Schol. Ap. Rhod. I.824, ‘θεσσάμενοι’ ἐξ αἰτήσεως
ἀναλαβόντες, αἰτήσαντες θέσ<σας>θαι γὰρ τὸ αἰτῆσαι καὶ
ἰκετεῦσαι ... καὶ Ἀρχίλοχος
πολλὰ δ’ ἐϋπλοκάμου⁴ πολιῆς ἄλος ἐν πελάγεσσι
θεσσάμενοι γλυκερὸν νόστον ----

thessámenoi is to obtain by means of supplication, for *thés<sas>thai* is to supplicate, plead, and Archilochus:

³ See also Buccholz and Peppmüller (1911⁶).

⁴ Schol. Apoll. Rh. I.824; Gaisford (1814). ἐϋπλοῖμου Liebel (1812); Παλλάδ’ ἐϋπλόκαμον Hecker (1850: 414-512), dub. Bergk (1882⁴), Hoffmann (1898), Jurenka (1900), Crönert (1911), Edmonds (1931); ἐϋπλοκάμους Ἀλίας Fick (1888); ἐϋπλόκαμον Hudson-Williams (1926); † ἐϋπλοκάμου † Treu (1959: 200).

Praying much on the expanses of the grey fair-tressed sea for a sweet return....⁵

Archilochus is quoted by the scholiast on *Argonautica* I.824, but the verse in the *Argonautica* (οἱ δ' ἄρα θεσσάμενοι παίδων γένος) has no relation whatsoever to shipwrecks or death at sea: Archilochus is quoted simply because of the participle θεσσάμενοι, from θέσσαι, a rare poetical verb that occurs only four times in the extant literature.⁶

1. πολιῆς ἄλος and ἄλος πολιοῖο

Πολιῆς ἄλος and ἄλος πολιοῖο are common epic formulas. In the *Iliad*, when Achilles prays to his mother, she “quickly arose from the gray sea, like mist” (*Il.* 1.359 καρπαλίμως δ' ἀνέδυσσεν πολιῆς ἄλος ἠΰτ' ὀμίχλη). Thetis heard her son's plea “seated in the depths of the sea, beside her old father” (*Il.* 1.358 ἡμένη ἐν βένθεσσιν ἄλος παρὰ πατρὶ γέροντι) while Achilles wept “on the coast of the grey sea, looking out unto the deep, unlimited sea” (*Il.* 1.350 θῖν' ἔφ' ἄλος πολιῆς).

In the *Iliad*, ἄλος πολιοῖο describes the crest “of the grey sea” over which the steeds, sons of Boreas, skip (*Il.* 20.228-9): “but when they skipped over the wide back of the ocean, | they ran on top of the crest of the grey sea” (ἄλος πολιοῖο). The context in this case is that of shipwrecks, and the adjective applies to the color of the “white-caps”, of foam caused by wind and waves.

In relation to Archilochus 8 *IEG*, many quote the Homeric episode in which shipwrecked Odysseus is rescued by Leucothea and arrives at the coast of Phaeacia lamenting to himself: “there seems to be no way of escape from the grey sea” (*Od.* 5.410 ἔκβασις οὐ πη φαινέθ' ἄλος πολιοῖο θύραζε).

2. ἄλος ἐν πελάγεσσι

The adjective “grey” (πολιός) may qualify seawaters that are designated simply as ἄλος or θάλασσα (πολιῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης), or conceived as the vast expanses of the sea (ἄλος ἐν πελάγεσσι), or the paths of the sea (πόντος ἄλος πολιῆς). According to Chantraine (1999², *sv.* πέλαγος), πέλαγος designates the *deep* sea, even in its combinations with ἄλος: πέλαγος “distinguishes itself from ἄλος and θάλασσα (a common word), and also from πόντος, that designates the sea as an element one transverses”.

⁵ Πολλά in majority of occurrences with verb of praying means “much”, “intensely”, not “often”.

⁶ For θεσσάμενος, cf. θεσσάμενοι Hesiod fr. 231, θέσαντο Pindar *N.* 5.10 and πολύθεστος Callimachus *Dem.* 47.

Therefore, one may notice how appropriate ἐν πελάγεσσι would be in the context of shipwrecks, in Archilochus 8 *IEG* and in the *Homeric Hymn to the Dioscuri* 33.15, if it indicates the sea's *deep expanses*. Some, however, have taken πέλαγος in Archilochus 8 *IEG* in the sense of a plane, flat surface, such as Adrados (1990³: “en la llanura del mar espumoso”), in a translation that plays down the color grey in “espumoso”, eliminating a possible oxymoron. Gerber preferred reading ἐν πελάγεσσι as the place where the invoked goddess is located, not the supplicants.⁷

If the participle θεοσάμενοι that opens the second verse in Archilochus 8 *IEG* is rare, in contrast, the preceding hexameter, a strikingly alliterative verse, closes with a formula of the epic diction: ἄλως ἐν πελάγεσσι.

In the *Homeric Hymn to the Dioscuri* 33.6-7, the Muses are invoked to sing the Tyndarids, Castor and Polydeuces, that save “men on earth | and from swift ships”, when men call on to them, sacrificing white rams on the deck. The twins arrive rapidly with tawny wings, and they make the winds and waves cease in a hexameter that ends with the formula ἄλως ἐν πελάγεσσι: “and they calm the waves in the expanses of the white (-capped?) sea” (33.15 κύματα δ' ἐστόρεσαν λευκῆς ἄλως ἐν πελάγεσσι).

Therefore, the endings of both hexameters, in Archilochus 8.1 *IEG* and the *Homeric Hymn to the Dioscuri* 33.15 are not only similar in form, but their contexts are also comparable. Nonetheless, after the caesura, two different adjectives are employed: “white” (λευκός) and “grey” (πολιός). This may seem a minor variation, both adjectives referring to “white-caps” visible on the windy or tormented sea. For as Irwin (1974: 167-68) notes, the adjectives λευκός and πολιός are often equivalent. However, λευκός may on the contrary qualify calm, peaceful waters, as in the *Odyssey* 10.94, or clear and limpid waters, as in the *Iliad* 23.282, *Odyssey* 5.70, and Aeschylus *Suppl.* 23. And it is precisely in this sense that West (2003) translates the verse in the *Homeric Hymn to the Dioscuri* 33.15: “and lay the waves amid the flats of a clear sea”.

The choice of πολιός in Archilochus 8 *IEG*, and of λευκός in the *Homeric Hymn to the Dioscuri* 33.15, is significant because πολιός carries other connotations when related to hair. In terms of color, λευκός indicates a brilliant, shining white, in contrast to πολιός that is a whitish grey, or dull white, applied to the sea, according to scholiast, because of the color of the foam or froth (Schol. A 350 ἀπὸ τοῦ ἀφροῦ). While the adjective λευκός rarely qualifies hair, πολιός is a common epithet for the grey hair of the elderly (*Il.* 22.74, Pindar *O.* 4.28), sometimes with the sense of the venerable, as in Aeschylus *Suppl.* 673, and its usage is mostly pathetic (*Il.* 22.77, 24.516, *Od.* 24.317, 499, *Hom. Hymn to Aphrodite* 228).⁸

⁷ Gerber (1977: 299, n. 6) observes “there is nothing in the fragment itself to indicate a shipwreck”, and that they could be praying for a safe return on other occasions: “They may not even be at sea”.

⁸ Chantraine (1999²), s.v. πολιός.

In the Ino-Leucothea episode (*Od.* 5.335), ἄλως ἐν πελάγεσσι occurs closer to the beginning of the verse, without the adjective πολιός, and referring to the place where Leucothea, who before was mortal, “in the expanses of the sea, was fated the honor of the gods”.⁹ The shipwrecked Odysseus will be rescued by Leucothea and her name, the “white goddess” (Λευκοθέη), is significant. After an interval of 75 verses, the epithet πολιός does however figure in the above-quoted speech Odysseus directs to himself on his arrival in Phaeacia: “there seems to be no way of escape from the grey sea” (*Od.* 5.410: ἔκβασις οὐ πη φαίνεθ’ ἄλως πολιοῖο θύραζε).

According to Stanford (1959²: 303), the name Leucothea comes from the froth or sparkle of the calm sea, and he quotes λεύκιπποι (“of white horses”), an epithet of the Dioscuroi, divinities that also save mariners in sea storms, calming the waves “in the expanses of the white sea” (λευκῆς ἄλως ἐν πελάγεσσι). As the twins in the *Homeric Hymn*, Leucothea is winged; she arrives as a sea-bird (αἰθυίη), dark-grey above and white/light-grey below.

The formula ἄλως ἐν πελάγεσσι also occurs in *The Homeric Hymn to Apollo* 3.73, and the two nouns are combined in what the LSJ considers a “pleonastic” expression in Aeschylus (*Per.* 427 πελαγίαν ἄλα) and Euripides (*Tr.* 88 πέλαγος ... ἄλως).

In the *Homeric Hymn to Apollo* 3.73-75, Delos fears that Apollo, once born, might spurn the island because of its rocky soil and “kick it over into the sea’s expanses” (ἄλως ἐν πελάγεσσι). “Then I shall have the mighty waves surging over my head in a mass for evermore...”¹⁰ If this took place, the island would be submerged into the sea by the god, the waves flowing over its/her head and presumably tossing its/her hair. The formula occurs at the end of the hexameter in *Homeric Hymn to Apollo* 3.73, as also in Archilochus 8.1 IEG and the *Homeric Hymn to the Dioscuroi* 33.15.¹¹

In Aeschylus’ *Persae* (vv. 426-28), the messenger narrates the Persian defeat at Salamina and the so-called “pleonastic expression” appears in the context of shipwrecks and death at sea: “and groans and shrieks together filled the open sea (πελαγίαν ἄλα) until the face of sable night hid the scene”.¹² In Euripides’ *Trojan Women* 88, Poseidon threatens to disturb the waters, causing many deaths at sea: ταράξω πέλαγος Αἰγαίας ἄλως (“I’ll stir up the expanses of the Aegean sea”).

⁹ *Od.* 5.335: νῦν δ’ ἄλως ἐν πελάγεσσι θεῶν ἔξ ἔμμορε τιμῆς.

¹⁰ *H. Hymn to Apollo* 3.73-75: ποσὶ καταστρέψας ὥση ἄλως ἐν πελάγεσσι, | ἔνθ’ ἐμὲ μὲν μέγα κύμα κατὰ κρατὸς ἄλις αἰεὶ | κλύσσει· Translation by West (2003: 77).

¹¹ Ruhnkenius, according to West (2003: 9), suggested in 1782 that the *Homeric Hymn to Apollo* 3 was composed of two originally distinct hymns, one to the Delian Apollo (vv. 1-178), the other to the Pythian Apollo (vv. 179-546): the hymn to the Pythian Apollo would be from the beginning of the sixth century B. C., the one to the Delian Apollo would be a little later, from the middle of the sixth century. Both hymns would have been combined for presentation in 523 B. C. at Delos during a festival celebrating the two Apollos.

¹² Aeschylus *Persae* vv. 426-28: οἰμωγῇ δ’ ὁμοῦ | κωκύμασιν κατεῖχε πελαγίαν ἄλα, | ἔως κελαινής νυκτὸς ὄμμ’ ἀφείλετο. Translation by Smyth (1926).

3. γλυκερὸν νόστον

γλυκερός is a traditional epithet for νόστος, and although the “sweet return” prayed for in Archilochus 8 *IEG* may allude not only specifically to that of Odysseus, but to any other return narrated in the cyclic epics (*Nostoi*), it is however noteworthy that the expression γλυκερὸν νόστον occurs in the *Odyssey* 22.323 in a reference made by Odysseus to his own return.

4. εὐπλόκαμος

The adjective εὐπλόκαμος gave rise to numerous interpretations and translations of Archilochus 8 *IEG* since the nineteenth century. Does the epithet qualify the sea or an invoked goddess?

Among the readings present in editions and commentaries, one group accepts the transmitted text as not corrupt, and believes the epithet refers to a goddess summoned by the shipwrecked. There is no consensus, however, regarding whom the invoked goddess or nymph might be. For Schneidewin (1838), the epithet referred to a “sea divinity” whose precise identity he ignored.¹³ Crusius (1911), followed by Diehl (1925¹, 1936², 1952³) and Adrados (1990³), suggested the divinity was Leucothea, in view of the presence of the formula ἀλὸς ἐν πελάγεσσι in the *Odyssey* 5.335.¹⁴ Gerber (1999) translates “and praying often (earnestly?) to the fair-haired (goddess) on the expanse of the white-capped sea for a sweet homecoming”, and Gerber’s candidate is Artemis,¹⁵ designated as εὐπλόκαμος at *Od.* 20.80, or Aurora, qualified by the same epithet when she announces fair-weather after the storm at *Od.* 5.390.¹⁶

Other scholars develop a similar interpretation of Archilochus’ fragment, the epithet εὐπλόκαμος still being read with reference to a goddess, but they consider the transmitted text corrupt. Among these, Bergk (1882⁴), followed by Hoffmann (1898), Jurenka (1900), Crönert (1911) and Edmonds (1931), accepted Hecker’s (1850: 482) emendation of the text to Παλλάδ’ εὐπλόκαμον (later retracted, however, by Bergk and Hecker), the prayers being directed to Pallas Athena (cf. *Od.* 7.41 Ἀθήνη εὐπλόκαμος). Fick (1888) suggested δ’εὐπλοκάμους Ἀλίας, referring to unspecified sea divinities. Hudson-Williams (1926) read πολλὰ δ’ εὐπλόκαμον with reference to a sea goddess, nymph or Athena (*Od.* 1.86 νύμφη εὐπλοκάμω, 7.41 Ἀθήνη εὐπλόκαμος). However, quoting the *Odyssey* 5.335, Hudson-Williams (1926) observed that this is the sole occurrence of ἀλὸς ἐν πελάγεσσι in Homer,

¹³ See Tarditi (1968): “e dopo avere tra i flutti del mare canuto insistentemente implorato dalla dea dai riccioli belli il dolce ritorno”, although Tarditi admits the epithet might qualify the sea: “Orpiano fisus, possis εὐπλοκάμου ad ἀλὸς referre”, as also Podlecki (1984: 33-34).

¹⁴ Cf. Sitzler (1894: 152) *apud* Crusius (1911: x).

¹⁵ For Artemis, see also Russo (1973-74: 730).

¹⁶ *Od.* 5.390-93: ἀλλ’ ὅτε δὴ τρίτον ἤμαρ εὐπλόκαμος τέλεισ’ Ἡώς, | καὶ τότε ἔπειτ’ ἄνεμος μὲν ἐπάυσατο ἠδὲ γαλήνη | ἔπλετο νηνεμίη.

and of *πέλαγος* in the plural. In this light, he followed Crusius' (1911) suggestion that Archilochus may have alluded here to Leucothea.

A third group also held the text to be corrupt, but understood the corrupted adjective as qualifying the sea, not a goddess. Thus Liebel (1812) and Hiller (1911: x) proposed respectively *ἐὺπλοῖμου* ("of a fair voyage", followed by Malusa, 1883) and *ἐριγδούπου* ("ressounding"), a common epithet of the sea, both eliminating *εὺπλοκάμου* that applies to goddesses and women. Treu (1959) translated the epithet as relating the sea,¹⁷ but indicated the Greek text as corrupt († *εὺπλοκάμου* †), because the adjective only refers to living beings in Archaic literature, and it sounds particularly unusual to him (as to Gerber, 1977: 298), if it were to qualify a stormy sea.

A last group of scholars accepted the text as it is transmitted and read the epithet *εὺπλόκαμος* with reference to the sea. While Fraccaroli (1910), not without hesitation, translated: "per la distesa del mar chiomato di canizie spesso", the edition of elegiac poets by de Falco (1941: 112) reproduces the transmitted text with the following comment: "the adjective *εὺπλοκάμου*, applied to the sea, is unquestionably audacious, and for this reason it is very Archilochean".¹⁸ Bonnard (1958) translated the expression as "la mer bouclée d'écume", while Lasserre (1958: 2) observed that through displacement of the adjective *εὺπλόκαμος*, that applies only goddesses and women in Homer, Archilochus created a surprising effect and a novel image out of epic material. Kirkwood (1974) translated the verses as the following: "Praying much, in the swelling waves of the white sea with its beautiful hair, | for the sweetness of return home", and followed Lasserre and Bonnard (1958) in stating that the Homeric epithet (*εὺπλόκαμος*) is transferred from its regular usage for women to qualify the sea in Archilochus. Kirkwood (1974: 35) adds that Archilochus' fragment "both recalls and contrasts with the rescue of Odysseus from death at sea by Ino-Leucothea, *Odyssey* 5".¹⁹

Other similar renderings of Archilochus 8 *IEG* are those by Lattimore,²⁰ Davenport²¹ and Burnett.²² West (1993) also maintains the transmitted text in *IEG*, and translates the verses thus: "And often in the reaches of the white-hair-tossing sea | they prayed for sweet safe homecoming...". The more recent translations by Nickel²³ and Martins de Jesus²⁴ follow this same interpretation, as did many others before them quoted by

¹⁷ "inständig rufend nach Heimkehr, der süßen, weit draussen im grauen, | schöngekräuselten (?) Meer...".

¹⁸ Coimbra (1941: 81) translated: "No mar de bela, encanecida coma, | suspirosos, pedindo doce volta".

¹⁹ Although the phrase *ἄλως ἐν πελάγεσσι* occurs in the episode, and the mention of a "sweet return" (*γλυκερὸν νόστον*) intensifies the Odyssean echoes, Kirkwood (1974: 35) believes Archilochus strikes a contrast with the rare and non-Homeric term *θεσσάμενοι* "as if the Odyssean *nostos* is denied by the interruption of the Homeric phrases".

²⁰ Lattimore (1960): "Often along the streaming hair of the gray salt water".

²¹ Davenport (1980: 74): "The sea combed | By the wind | Like a wilderness | Of women's hair".

²² Burnett (1983: 53, n. 57): "richly curled".

²³ Nickel (2003): "in den Weiten des schöngewellten grauen Meers".

²⁴ Martins de Jesus (2008): "nas orlas do pardo mar de belas madeixas".

Bossi (1990²: 81): Romano (1974: 112), Romagnoli (1931¹, 1969²: 37), Pontani (1969: 17), Franjó (in Snell 1972: 21), Ayrton (1977: 16) and Hofinger (1987: 70).

As seems to be the modern trend among the readings of Archilochus 8 *IEG*, perhaps Mallarmé also understood εὐπλόκαμος as an epithet of the sea, if one follows the suggestion advanced by Ambrosio-Griffith and Griffith (1989: 102, n. 10), who believe “it is quite possible that Mallarmé had noticed [Archilochus’] fragment”.

II. MALLARMÉ: “A LA NUE ACCABLANTE TU”

Mallarmé’s sonnet “A la nue accablante tu” was first published in *Pan* magazine in 1895, and it is with reference to the verses “Tout l’abîme vain éployé | Dans le si blanc cheveu qui traîne”, that Ambrosio-Griffith and Griffith (1989: 100) established an intertextual reading of Archilochus 8 *IEG*. In their view, Mallarmé’s sonnet offers, “at one interpretive level the description of a menacing seascape in which a sepulchral shipwreck has perhaps just vanished without trace or a siren-child has perhaps drowned.”²⁵ Although Mallarmé’s critics have pointed out parallels in ancient Greek poetry, and especially in Pindar, this was the first time verses of Archilochus were quoted as a possible intertext.

If in fact Mallarmé had Archilochus’ fragment in mind while composing “A la nue accablante tu”, he possibly had read it either in Gaisford’s *Poetae Minores Graeci* of 1814, in which the text is neither emended nor commented, in Liebel (1812) or Bergk (1882⁴).²⁶

Mallarmé’s poem is notoriously difficult. Thus, I shall only reproduce a few relevant commentaries on the verses that may throw light on Archilochus 8 *IEG*. [« A la nue accablante tu . . . »]

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

²⁵ Ambrosio-Griffith and Griffith (1989: 100).

²⁶ Liebel (1812) and Bergk (1882⁴) considered the transmitted text corrupt, the epithet qualifying respectively the sea and Pallas, as mentioned above.

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène
[Stilled beneath the oppressive cloud . . .]

“Stilled beneath the oppressive cloud
that basalt and lava base
likewise the echoes that have bowed
before a trumpet lacking grace

O what sepulchral wreck (the spray
knows, but it simply drivels there)
ultimate jetsam cast away
abolishes the mast stripped bare

or else concealed that, furious
failing some great catastrophe
all the vain chasm gaping wide

in the so white and trailing tress
would have drowned avariciously
a siren's childlike side”.

The metaphor uniting the abyss with hair is in part a chiasmic rewriting of the cultural cliché of ‘hair like waves’... The phrase *le si blanc cheveu qui traîne*, as critics have observed, is an attraction (in the grammatical sense) of the abyss by the poem's final word *sirène*; this brings about a mythic dimension to the poem and the shipwreck it describes...²⁷

D'Ambrosio-Griffith and Griffith (1989: 101-02) maintain that an oxymoron is established in Mallarmé's sonnet when the color white “suggests the hair of an old man rather than of *an enfant d'une sirène* (if this phrase refers to age and not merely to parentage)”. One may compare this to Archilochus 8 *IEG*, where an oxymoron is created if the epithet *εὐπλοκάμου* is meant to qualify the grey hair—since grey or white hair is never considered beautiful in Greek literature: “The poetic exploitation of a cliché, the attraction into the mythical register of a word describing a simple natural element,

²⁷ D'Ambrosio-Griffith and Griffith (1989: 101).

and the oxymoron of white yet youthful hair all find their analogue in a Classical text of the lyric poet Archilochus...”.²⁸

This reading of Archilochus, with the displacement of the epithet used regularly for women to the hoary sea, appeals more to our modern taste and/or our conceptions of poetry, admitting the possibility that Archilochus alluded to the Odyssean episode and created a novel and disturbing image of the stormy sea with beautiful grey hair, in which mariners might be engulfed. And it is not surprising that this is how the majority of modern editors and translators have read Archilochus 8 *IEG*.

D’Ambrosio-Griffith and Griffith (1989: 103) compared the LSJ entries for εὐπλόκαμος and remarked that in the second edition of 1845 there is no reference to Archilochus 8 *IEG*, but that in the sixth edition, that of 1869, the use of εὐπλόκαμος in Archilochus is registered and interpreted as metaphoric, although Liebel’s (1812) emendation (ἐὐπλοῖμου) is also indicated. In the eighth edition of the LSJ lexicon in 1897, two years after the publication of Mallarmé’s poem, Liebel’s emendation is no longer mentioned and Archilochus 8.1 *IEG* is quoted as metaphoric usage of the adjective. And so it stands to this date. According to Bailly’s (1950⁶) dictionary, the epithet’s use is also metaphoric in Archilochus.

III. FAIR-TRESSED GODDESS OR SEA IN ARCHILOCHUS 8 *IEG*

Although the tendency in more recent times has been to read the epithet “fair-tressed” with “sea” in Archilochus 8 *IEG*, arguments have been voiced against this interpretation. One objection made by Gerber (1977: 298) was that Archilochus would not use two adjectives with a single noun without a connective. But we do have asyndetic phrases in Archilochus,²⁹ and two adjectives modifying a subject without a connective.³⁰ Besides, we might have too little of Archilochus in order to establish this as a rule. Another point, also made by Gerber (1977: 298), is that the adjective πολιός in Homer is never followed by a second epithet when describing the sea. This holds true for Homer, but even if Archilochus was held to be one of the “most Homeric” poets, could he not have done otherwise? Moreover, this is the sole extant occurrence of πολιός in Archilochus, so that it is difficult to establish whether his usage followed the Homeric tradition or not.

Nonetheless, the major point brought forth by those who reject the metaphorical reading of Archilochus 8 *IEG* is that the epithet εὐπλόκαμος applies only to females (human and divine) in Archaic and Classical literature.³¹ For example, Hudson-Williams

²⁸ D’Ambrosio-Griffith and Griffith (1989: 101-02).

²⁹ Archilochus 114.3-4 *IEG*: καὶ περὶ κνήμας ἰδεῖν | ροικός, ἀσφαλέως βεβηκώς ποσσὶ, καρδίης | πλέως.

³⁰ Archilochus 193 *IEG*: δύστηνος ἔγκειμαι πόθωι | ἄψθχος, χαλεπήσι θεῶν ὀδύνησιν ἔκητι | πεπαρμένος δι’ ὀστέων.

³¹ Cf. Gerber (1977: 298), Liebel (1812: 154). Against this restriction, Griffith (1989: 104, n. 21) argue

(1926: 88) argues that it is “a very fanciful epithet for the sea, and better suited for poetry of a later age”, such as that of Pseudo-Oppian, *Cyn.* 2. 131.

The occurrence of the epithet *εὐπλόκαμος* in Pseudo-Oppian *Cyn.* 2.131 is quoted by lexica beside that of Archilochus 8 *IEG* and, fanciful or not, the verses offer an interesting parallel for the metaphoric use of *εὐπλόκαμος* with regard to waters (*Cyn.* 2. 128-31):

τοῦνεκεν αὐτίκ' ἔμελλε Διὸς γόνος ἀμφοτέροισι
 νάματα μετρήσειν ροπάλω καὶ χερσὶ κραταῖς,
 ὕδατα δ' ἐκ πεδίοιο διακριδὸν ἰθύνεσθαι
 εὐπλοκάμου λίμνης ἢ δ' εὐτροχάλου ποταμοῖο.

Therefore was the son of Zeus destined straightway with club and mighty hands to apportion their water unto each, and to give separate course from the plain for the waters of the fair-tressed lake and the fair-flowing river.³²

In the above quoted verses, the epithet refers to a “fair-tressed” lake (*εὐπλοκάμου λίμνης*), and one notes that in the entire passage the geographical features are described in terms of the human body (*Cyn.* 2. 132-37):³³

And he wrought his mighty labour, when he cut the girdle of the encircling hills and undid their stony bonds, and sent the river belching to its mouth, surging incontinent and wildly murmuring, and guided it toward the shores. And loudly roared the deep sea, and the mighty body of the Syrian shore echoed to the din.

It is difficult to ascertain that Pseudo-Oppian (*Cyn.* 2.131) is alluding to Archilochus, since the attribution of human features to landscape and geography is frequent in Greek and other Indo-European poetical traditions.³⁴ The description of landscape in terms of female anatomy is particularly meaningful in myths of colonization, in which the

that Homer describes the sea by means of other anatomical features (broad-back *Il.* 2.159, broad-bosom *Il.* 18.140, and an island as the navel of the sea *Od.* 1.50).

³² Translation by Mair (1928).

³³ *Cyn.* 2.132-37: ἔρξε δὲ πουλὸν ἄεθλον, ἐπεὶ στεφάνην διέκερσεν | ἀμφιβόλων ὀρέων, λῦσεν δ' ἄπο λάϊνα δεσμά, | καὶ ποταμὸν προέηκεν ἐρευγόμενον προμολῆσιν, | ἄσχετα κυμαίνοντα καὶ ἄγρια μορμύροντα, | ἴθυνεν δ' ἐπὶ θίνας· ὁ δ' ἔβραχεν ἠπύτα πόντος | καὶ Συρίου κονάβησε μέλαν δέμας αἰγιαλοῖο.

³⁴ Cf. West (2007: 343-45) and Pindar, where hills are breasts *P.* 4.8, Syracuse is an eye *O.* 2.12, and Cyrene is identified with the eponymous nymph to be possessed *P.* 9.

possession of the land is compared to that of women,³⁵ and perhaps the same applies here in Pseudo-Oppians' verses, Heracles being a major colonizing hero.

But if one takes the extant verses of Archilochus in account, one finds a comparison of Thasos to the back of a donkey,³⁶ of "rugged glens" to human anatomy and,³⁷ even more pertinently, there is death in the sea's *embrace*, 213 *IEG*:

Schol. Ar. *Ran.* 704, 'τὴν πόλιν καὶ ταῦτ' ἔχοντες κυμάτων ἐν ἀγκάλαις'
Δίδυμός (p. 249 Schmidt) φησι παρὰ τῷ Αἰσχύλῳ (cf. *Cho.* 587)·
ἔστι δὲ ὄντως παρ' Ἀρχιλόχου·
ψυχᾶς ἔχοντες κυμάτων ἐν ἀγκάλαις

Schol. Ar. *Ran.* 704: "and this too when we have the city in the embrace of the waves"

Didymus (p. 249 Schmidt) says that this occurs in Aeschylus (cf. *Cho.* 587), but it actually occurs in Archilochus:
with their lives in the embrace of waves.³⁸

None of those who favor reading the epithet "fair-tressed" as qualifying the sea in Archilochus 8 *IEG* quote 213 *IEG*, but fragment 213 *IEG* does seem to provide support for this construction: for if waves in Archilochus may have arms, why couldn't they be hairy? Besides, as D'Ambrosio-Griffith and Griffith (1989: 105) well observed, although Gerber (1977: 298) and others find it inappropriate to pray for sweet return on a "fair-tressed sea", εὐπλόκαμος could be euphemistic in Archilochus 8 *IEG*, the sea being referred to in flattering terms, since euphemisms are commonly applied to natural elements one dreads.

On the other hand, the problem of reading the epithet as referring to a goddess is that θέσσασθαι is not construed with the genitive of the person and the accusative of the object. In this case, Gerber (1977) argues that the verb is rare and, such as ἴκετεύω in Euripides *IA* 1242-43, it might have been constructed with the accusative (γλυκερὸν νόστον) and an original infinitive that would have stood at the lost end of the pentameter.³⁹

³⁵ See Dougherty (1993).

³⁶ Archilochus 21 *IEG*: ἦδε δ' ὥστ' ὄνου ῥάχιν | ἔστηκεν ὕλης ἀγρῆς ἐπιστρεφῆς.

³⁷ Archilochus 190 *IEG*: καὶ βήσας ὀρέων † δυσπαιπάλους, οἶος ἦν ἐφ' ἠβης.

³⁸ Translation by Gerber (1999).

³⁹ Cf. Bossi (1990²: 80-82).

Thus, the text as it stands admits both interpretations, the epithet referring either to a goddess or to the sea, and for both of these readings one must provide linguistic justifications: either one admits a lacking infinitive at the end of the verse,⁴⁰ or one accepts an asyndeton.

In the end, what seems to drive one's choice and interpretation of these verses among scholars and translators is their overall conception of the poetry of Archilochus. Some, accepting a greater proximity between Archilochean and Homeric diction, imagery, and the possibility of direct allusion or intertextuality,⁴¹ read the epithet with reference to a goddess (mostly Ino/Leucothea); while others, considering Archilochus an innovative poet that plays with epic formulae and deliberately creates new images out of the traditional material at hand, associate the epithet with the sea.

Concerning the poem's reception in Antiquity, as far as we can tell both the scholiast on Ap. Rhod. I. 824 and Pseudo-Oppian (if the later did in fact know Archilochus' verse) seem to have read the epithet with relation to the sea. For Pseudo-Oppian's "fair-tressed lake" is analogous to a "fair-haired sea", and would not the scholiast on Apollonius have quoted the infinitive (if there was in fact one in the second verse) to complete the construction of the verb he is interested in?

The image of a "grey, fair-tressed sea" is indeed striking, but since εὐπλόκαμος is a common epithet for goddesses or for women, at the beginning of the hexameter that is most probably what the hearer would relate the epithet to. Immediately after εὐπλόκαμου, one hears πολυῆς, a common epithet for the sea, but also for hair. As one has the fair tresses in mind, an oxymoron is created, because grey hair may be venerable, but never beautiful in Greek literature. The discomfort continues with the development of the image of the grey, fair-tressed sea (all terms being closely bound in the verse by the alliterating π's and κ's). This uneasiness would have been resolved in the second verse if the participle θεσσάμενοι were followed by an infinitive that redefined both syntax and sense. But one cannot be sure that was the case. And yet, precisely because it is striking, incongruous, oxymoronic and new, the image of a "grey, fair-tressed sea", even if it were to be "corrected" by a verbal construction in the second verse, might have never been completely submerged, lingering on in the hearer's mind.

⁴⁰ Bossi (1990²: 82) suggests e.g. τελεῖν.

⁴¹ See Page (1964: 134), for example: "euplókamos is a traditional epithet, retaining its traditional prosody. Polies halos is a common formula. Halos en pelagessi recurs in *Od.* 5.335 and *H. Hymn* 33.15 (where leukês, for poliês, was a lapse of memory). Thessámenoi is an Epic verb (Hes. Fr. 201Rz.). glukerós is a traditional epithet for nostos (*Od.* 22. 323)."

REFERENCES

- ADKINS, A. W. H. (1985) *Poetic Craft in the Early Greek Elegists*, Chicago.
- ADRADOS, F. R. (19903) *Líricos Griegos I: Elegiacos y Yambógrafos Arcaicos*, Barcelona, Madrid.
- AMBROSIO-GRIFFITH, G. D. & Griffith, R. D. (1989) “Hairy Waves: The intertextual flow of Mallarmé”, *Romanic Review* 80.1: 100-108.
- AYRTON, M. (1977) *Archilochos*, London.
- BAILLY, A. (1950⁶) *Dictionnaire Grec-Français*, Paris.
- BERGK, T. (1882⁴) *Poetae Lyrici Graeci II*, Leipzig.
- BLACKMORE, E. H. & A. M. (2006) *Stéphane Mallarmé; Collected Poems and Other Verse*, Oxford.
- BOSSI, F. (1990²) *Studi su Archiloco*, Bari.
- BUCHHOLZ, E. (1883-1886) *Anthologie aus den Lyrikern der Griechen*, Leipzig.
- BUCHHOLZ, E. & PEPPMÜLLER, R. (1911⁶) *Anthologie aus den Lyrikern der Griechen*, Leipzig.
- BURNETT, A. P. (1983) *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London.
- CHANTRAINE, P. (1999²) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris.
- CRÖNERT, G. (1911) *Archilochi elegiae fragmenta recensuit testimonia*, Göttingen.
- DAVENPORT, G. (1980) *Archilochos, Sappho, Alkman: Three Lyric Poets of the Late Greek Bronze Age*, Berkeley, Los Angeles.
- DIEHL, E. (1925¹, 1936², 1952³) *Anthologia Lyrica Graeca*, Leipzig.
- DOUGHTERY, C. (1993) *The Poetics of Colonization; from City to Text in Archaic Greece*, New York, Oxford.
- EDMONDS, J. M. (1931) *Greek Elegy and Iambus*, London.
- DE FALCO, V. & COIMBRA, A. F. (1941) *Os Elegiacos Gregos de Calino a Crates*, São Paulo.
- FICK, A. F. (1888) “Die Sprachform der altionischen und altattischen Lyrik”, *Beiträge zur Kunde der Indogermanischen Sprachen* 13: 173-221.
- FRACCAROLI, G. (1910) *I lirici greci, elegia e giambo*, Torino.
- FYFE, W. H. (1995) *Longinus: On the Sublime*, Cambridge MA, London.
- GAISFORD, T. (1814) *Poetae Minores Graeci I*, Oxford.
- GENTILI B. & CATENACCI, C. (20073) *Polinnia; Poesia Greca Arcaica*, Messina-Firenze.
- GERBER, D. E. (1977) “Archilochus, Fragment 8 West”, *Philologus* 121: 298-300.
- GERBER, D. E. (1999) *Greek Iambic Poetry from the seventh to the fifth centuries B. C.*, Cambridge MA, London.
- VAN GRONINGEN, B. A. (1958) *La composition littéraire archaïque grecque: procédés et réalisations*, Amsterdam.
- HECKER, A. (1850) “Epistolae criticae ad F. G. Schneidewinum V. Cl. pars secunda”, *Philologus* 5: 414-512.

- HILLER, E., BERGK, T. & CRUSIUS O, (1911) *Anthologia lyrica, sive, Lyricorum graecorum veterum praeter Pindarum reliquiae potiores*, Leipzig.
- HOFFMANN, O. (1898) *Die griechischen Dialekte in ihrem historischen Zusammenhange III: Der Ionische Dialekt*, Göttingen.
- HOFINGER, M. (1987) “Tradition et création dans les images d’Archiloque”, in Servais, J., Hackens, T. & b. Servais-Soyez (edd.) *Stemmata: mélanges de philologie, d’histoire et d’archéologie grecques offerts à Jules Labarbe*, Liège: 61-72.
- HUDSON-WILLIAMS, T. (1926) *Early Greek Elegy*, Cardiff.
- IRWIN, E. (1974) *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto.
- JURENKA, H. (1900) *Archilochos von Paros. Aus den Fragmenten dargestellt*, Viena.
- KIRKWOOD, G. M. (1974) *Early Greek Monody, The History of a Poetic Type*, Ithaca, London.
- LASSERRE, F. & BONNARD, A. (1958) *Archiloque: Fragments*, Paris.
- LATTIMORE, R. (1960) *Greek Lyrics*, Chicago.
- LIEBEL, I. (1812) *Archilochi Reliquiae*, Leipzig.
- MAIR, A. W. (1928) *Oppian, Colluthus, and Tryphiodorus*, London, New York.
- MALUSA, P. (1883) *I principali frammenti [di] Archiloco*, Campobasso.
- MARTINS DE JESUS, C. A. (2008) *Arquíloco. Fragmentos poéticos*, Lisbon.
- NICKEL, R. (2003) *Archilochos Gedichte*, Düsseldorf, Zürich.
- PODLECKI, A. J. (1984) *The Early Greek Poets and Their Times*, Vancouver.
- PONTANI, F. M. (1969) *I lirici greci*, Torino.
- ROMAGNOLI, E. (193¹, 1969²) *I poeti lirici*, Bologna.
- ROMANO, J. V. (1974) *The Literary Art of Archilochus*, Diss. University of Michigan.
- RUSSO, J. (1973-74) “Reading the Greek Lyric Poets (Monodists)”, *Arion* 1.4: 707-30.
- SCHNEIDWIN, F. G. (1838) *Delectus Poesis Graecorum Elegiacae, Iambicae, Melicae*, Göttingen.
- SITZLER, J. (1894) *Ein ästhetischer Kommentar zu Homers Odyssee*, London.
- SNELL, B (1972) *Frühgriechische Lyriker II*, Berlin.
- STANFORD, W. B. (19592) *The Odyssey of Homer*, London.
- TARDITI, G. (1968) *Archiloco*, Roma.
- TREU, M. (1959) *Archilochos*, München.
- WEST, M. L. (197¹¹, 1989²) *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati I*, Oxford.
- WEST, M. L. (1993) *Greek Lyric Poetry*, Oxford.
- WEST, M. L. (2003) *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*, Cambridge MA, and London.
- WEST, M. L. (2007) *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford.

LA PERVIVENCIA DE LA ÉPICA HOMÉRICA EN *EDIPO REY* DE SÓFOCLES

MARÍA INÉS SARAVIA DE GROSSI
Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

En el presente trabajo proponemos discernir cómo las fuentes de la épica homérica, es decir, *Iliada* y *Odisea*, irrigan el entramado de *Edipo Rey*. Analizaremos el comienzo de la obra y el discurso del segundo mensajero como sendos proemios; en el centro consideraremos que el interrogatorio, la reconstrucción dialógica que se elabora entre el Episodio II y III, mantiene equivalencias con la *teichoscopia* (*Iliada* III: 161-244) y, luego, asimilaremos el epítome de *Odisea* o ἀνακεφαλαίωσις (23: 310-343) en relación con el discurso de Edipo en el Éxodo (vv. 1369-1415).

ABSTRACT

In this paper we will try to see how the Homeric epic, the *Iliad* and the *Odyssey*, is present in the plot of *Oedipus Rex*. We will analyze the beginning of the play and the speech of the Second Messenger as proems; at the core we will establish that the questioning, the dialogic reconstruction that is created between Episodes II and III, is equivalent to the *Theichoscopia* (*Iliad* 3: ll. 161-244). Then, we will associate the epitome or ἀνακεφαλαίωσις (23: ll. 310-343) in the *Odyssey* with the speech of Oedipus in the Eisodes (ll. 1369-1415).

PALABRAS CLAVE

Sófocles, *Edipo Rey*, *Iliada*, *Odisea*, reminiscencias

KEY WORDS

Sophocles, *Oedipus Rex*, *Iliad*, *Odyssey*, reminiscences

Sófocles fue un admirador de Homero y los estudiosos, en efecto, lo evocan de ese modo.¹ En general, lo asimilan al autor épico porque ambos imitan a hombres superiores, lo que Knox (1964) definió como “heroic temper”. Polemon –autor citado por Diogenes Laercio– ha expresado que “Homero fue el Sófocles épico y Sófocles el Homero trágico” (Suda, π 1887).² En *Vida de Sófocles* también se atestigua la afinidad del dramaturgo con Homero como también en los escolios del bizantino Eustacio (S.

¹ Cf. Davidson (2012: 245-261) y Schein (2012: 424-439).

² Citado por Schein (2012: 426).

XII d.C). Schein y Davidson interpretan que, si bien Sófocles crea caracteres al modo homérico, la diferencia se observa en la combinación de grandeza y soledad de los personajes, de fuerza supra-humana y, al mismo tiempo y con la misma intensidad, individuos expuestos a la suma vulnerabilidad, junto con la propensión al error. El autor trágico adapta y transforma el modelo de la épica homérica para generar un nuevo sentido. En sus obras, Sófocles logra un lenguaje distintivo con nuevos valores, ideas y sentido teatral.

En el presente trabajo proponemos discernir cómo las fuentes de la épica homérica, es decir, *Iliada* y *Odisea*, irrigan el entramado de *Edipo Rey*. Analizaremos el comienzo de la obra y el discurso del segundo mensajero como sendos proemios; en el centro consideraremos que el interrogatorio, la reconstrucción dialógica que se elabora entre el Episodio II y III, mantiene equivalencias con la *teichosopia* (*Iliada* III: 161-244) y, luego, asimilaremos el epítome de *Odisea* o ἀνακεφαλαίωσις (23: 310-343) en relación con el discurso de Edipo en el Éxodo (vv. 1369-1415).

Una primera cuestión que todos los estudiosos consideran una influencia de la épica se halla en la peste que castiga en *Iliada* y que castiga también en *Edipo Rey*; en ambas situaciones la divinidad quiere condenar a un culpable, pero la peste permeabiliza la indagación hacia otras cuestiones.³

La muerte de muchos que el narrador cita en el proemio de *Iliada* a causa de la peste, (vv. 2-5 y que, a modo de ejemplo, remitimos a *Iliada* VIII: 273-77, XXI: vv. 233-236 donde quedan corroborados solo algunos ejemplos, en *Edipo Rey* se trata concretamente de las muertes de Layo (Pólipo) y Yocasta, además de los muertos anónimos que sucumbieron por el ataque sin armas de la enfermedad:

ὄν πόλις ἀνάριθμος ὄλλυται.
νηλέα δὲ γένεθλα πρὸς πέδῳ
θαναταφόρα κείται ἀνοίκτως. (vv. 179-181)

Por estas muertes, la ciudad parece sin control.
La descendencia, sin piedad, yace en el suelo
exhalando pestilencia sin conmiseración.

El narrador afirma en *Iliada*: Διὸς ἐτελείετο βουλή (I: v. 5) “Cumplíase la voluntad de Zeus”; en *Edipo Rey*, la voluntad de Apolo es manifiesta, aunque también Zeus se hace presente en la primera mitad de la obra por medio del sacerdote, además de las invocaciones en los estásimos.

³ Cf. por ejemplo Mastromarco (2008: 106), quien afirma que Sófocles representa un encuentro violento entre personajes de grandeza heroica y un mundo externo que no es más a su medida. El ataque pestífero señala el comienzo de ese anuncio. Las citas de los textos griegos corresponden a la edición de Pearson (1928) para Sófocles, y para los textos homéricos las ediciones de Munro y Allen (1920). Las traducciones nos pertenecen.

La épica comienza por un proemio. En el proemio de *Iliada* se menciona el nombre del protagonista, junto con la declaración del tema, que consiste en la cólera funesta del héroe a causa del conflicto que Agamenón ocasiona. Así también Sófocles, en sus diez primeros versos, presenta los motivos temáticos que se desarrollarán en el discursar dramático.

Los primeros versos de la tragedia muestran esa reminiscencia homérica pero, a su vez, Sófocles escribe con una impronta exclusiva. En el comienzo, el autor diseña las imágenes o modelos que dan cuenta de la profundidad trágica, que podemos sintetizar de la siguiente forma: a) la complejidad de las relaciones familiares, b) la opacidad del texto dada por la oscilación entre el sentido literal y el sentido metafórico y c) la concentración de motivos y el empleo de reiteraciones junto con la acumulación de sentidos.⁴

a) A propósito de la complejidad de los lazos familiares, la obra comienza con la palabra τέκνα, imagen que reaparece con profusión en el IV Estásimo y el Éxodo (1215 y 1216; 1480, 1501,1511). El hecho de que la obra comience con un vocativo que abarca todo el primer verso trasunta el grado de compromiso que vincula a Edipo con los tebanos.⁵ Se invoca a los hijos como τέκνα (vv. 1 y 5), es decir, el presente y, a su vez, ellos constituyen la certeza promisorio del futuro, y luego a Cadmo como el pasado. Las tres instancias temporales, luego, reaparecen en el último discurso del protagonista (vv. 1480, 1501, 1511). No se elevan invocaciones a las musas –sí en cambio en sendos proemios de *Iliada* y *Odisea*–, sino a quienes representan la historia de Tebas: los hijos y los ancianos, el porvenir y la memoria.

La presencia multitudinaria enfatiza la herencia pesada de sobrellevar que se expresa por medio de esta pestilencia que los azota. Más tarde se comprobará que Edipo mismo se halla involucrado en primer lugar. Esto trae el dolor inenarrable que involucra los modelos previos del prólogo y que se expresa desde otro ángulo en la Párodos.

Queda expuesta, a su vez, la noción de tensión de opuestos o fuerzas contradictorias. Por ejemplo, el hecho de implorar al rey como la suma protección cuando llega a ser la causa de todas las calamidades presentes. El límite que genera “el día decisivo” en la vida del protagonista muestra que Tebas gozaba de la bonanza que el reinado de Edipo había propiciado. En más, la peste representa los estragos que superan con creces los años felices.

b) La opacidad del texto, dada por la oscilación entre el sentido literal y el sentido metafórico, puede explicarse considerando que, en el momento inicial, Edipo cree que la realidad es de una manera y en verdad encierra otra dimensión. Estas secuencias primeras, en la tragedia, promueven el empleo de las ironías trágicas propias de la poética de Sófocles. La peste constituye una metáfora de una subversión cósmica de la naturaleza.⁶

⁴ Nos basamos en Easterling (1999: 96).

⁵ Lo mismo ocurre en *Antígona*. Cf. Saravia (2012: 88).

⁶ En ese sentido, la relación con la poesía homérica se vuelve inversa con respecto a los símiles, en los

En *Edipo Rey* la peste funesta que excede la comprensión de Edipo y su pueblo funciona como el reactivo que desnuda el tema del propio conocimiento y la identidad. La primera mención de la misma es formulada por el sacerdote con la imagen de la nave sacudida por la tormenta (vv. 23-30). La pestilencia se observa en tres aspectos de la vida: los frutos, los animales y los seres humanos; se acentúa su carácter abortivo. La Párodos designa la plaga como Ἄρεά μαλερόν (v. 190) “guerra furibunda”, epíteto homérico también para el fuego y otras formas de destrucción. El verso siguiente continúa con otro epíteto de Ares, el que ataca ἄχαλκος ἀσπίδων (v. 191) “sin el bronce de los escudos”, por tanto la pestilencia embiste como un enfrentamiento bélico sin aquellas armas.

c) Por último, la concentración de motivos y el empleo de reiteraciones junto con la acumulación de sentidos. Por ejemplo, la referencia al hecho de estar sentados ante el altar, ἔδραν (vv. 2 y 13).⁷ Palabras del campo semántico de οἶκτος y νοσέω (vv. 13) se replican más allá de los versos del proemio (vv. 58, 61); sería una consideración más extendida de los trece versos del mismo.

El triángulo τέκνα (v. 1), πόλις (v. 4) y ἐγώ (v. 6) señala sucintamente los lazos de Edipo y los habitantes de Tebas. Establece las relaciones equívocas que terminan aclarándose en el Éxodo. En el verso siete Edipo dice ἐλήλυθα, “he venido”, el primer movimiento escénico que es opuesto al que él reclama en el Éxodo, cuando el rey se retira exilado.

El primer vocativo τέκνα involucra un colectivo, el segundo se refiere al sacerdote de Zeus: γεραῖέ (v. 9). Edipo se interesa por el motivo de la súplica y pide informes, se comporta más comprometido con la realidad de su pueblo κατοικτίρων (v. 13), mientras en el verso inicial se consideraba fuera de la descendencia de Cadmo, la primera ironía del texto.

La *teichoscopia*, en *Iliada* (III: vv. 161-244), cubre el tiempo que demora Príamo en ir al campo de batalla para realizar libaciones antes del encuentro singular entre Menelao y Alejandro y permite, además, otra mirada de la contienda: la visión de Helena desde la muralla, donde se individualiza a los héroes más conocidos: Agamenón, Odiseo, Áyax e Idomeneo. Cada uno es identificado con sus respectivos séquitos o tropas. Vidal-Naquet (1985: 23-24) afirma que Helena hace hablar a su memoria y que la evocación de los hombres viejos le responde.⁸ La *teichoscopia* introduce un público dentro del relato, compuesto por ancianos venerables de Troya, identificados con nombre propio, que contemplan el espectáculo junto con Príamo.⁹ Ellos se sensibilizan y se compadecen

que se describe la regularidad inexorable de la naturaleza, por ejemplo *Iliada* (XVI: 2-4, y XVI: 156-163).

⁷ Ἐδρα también se menciona con profusión en el prólogo de *Edipo en Colono* (vv. 36, 45), cuando el extranjero explica a Edipo y su hija que están en el altar de las Euménides (v. 42).

⁸ Vidal-Naquet (1985: 23-24).

⁹ Cf. Bakogianni & Hope (2015: *passim*). En los diversos capítulos la guerra es considerada como un tipo de *performance*, ya sea en realizaciones masivas o individuales, tanto en la antigüedad como actualmente.

con la suerte de los hombres en la plenitud de sus vidas, al tiempo que manifiestan su aceptación y respeto por Helena. La escena concluye cuando Príamo se retira para ofrecer los sacrificios a los dioses (III, vv. 250-260).¹⁰

Desde otro punto de vista, el lector percibe aquella audiencia interna como de frente, como si presenciara la escena en la otra platea. Iris introduce a Helena en el “escenario” y el espacio circunscripto se enmarca con adverbios locativos, por ejemplo: δεῦρο’ ἴθι (v. 130) “ven acá”, luego Príamo reitera el adverbio e insiste en las ‘acotaciones’ que otorgan el diseño espacio-temporal al *continuum* narrativo:

δεῦρο πάροιθ’ ἐλθοῦσα, φίλον τέκος, ἴζεο ἔμεῖο (v. 162)

Hija querida, tras venir aquí, en mi presencia, siéntate a mi lado

Como en un prólogo, Helena se hace presente con dos damas de compañía (vv. 141-144) y luego señala a cada uno de los héroes y los caracteriza, les otorga existencia en el relato que ‘los pone de pie’ como en el teatro. Ella asume el papel de un narrador-mensajero, por momentos omnisciente, por momentos testigo. Sus palabras alumbran esos instantes, las quiebras temporales remozan el pasado de cada uno de los guerreros; de este modo los márgenes se desvanecen hacia la perspectiva del espacio extra-escénico u *off-stage*, como en el teatro.¹¹ Desde la altura de la muralla, los espacios se observan enmarcados con teatralidad. El lector-espectador obtiene una vista panorámica del conjunto –incluido el espacio extraescénico u *off-stage*; en suma, ejerce la composición propia del θέατρον.

Mientras tanto, los guerreros en el campo de batalla permanecen sentados –como un público que mira hacia el escenario enmarcado por murallas–, ha cesado provisoriamente el ataque cuerpo a cuerpo y todos aguardan el encuentro entre Menelao y Alejandro (v. 136), es decir, el foco puntual se traslada desde el campo de lucha a la muralla con la protagonista y el cortejo de ancianos troyanos a modo de un coro trágico. Esta construcción de los espacios se asemeja a una puesta a la italiana.

Tanto en *Iliada* como en *Edipo Rey* el espectáculo que se recrea redundante en violencia. La *teichoscopia* introduce el contexto bélico en primer plano y el punto de vista otorga la perspectiva espacio-temporal, ya sea el conjunto de guerreros en descanso, ya sea la lucha individual pronta a consumarse, además de la historia sucinta de cada uno.

Los viejos y las mujeres mantienen una bravura de resistencia y de sapiencia logística que queda expuesta en esta instancia de atención hacia los hombres, que están en el accionar de las armas, el activo heroísmo guerrero. Es decir, este encuentro reflexivo

¹⁰ Scodel (1997: 77) considera que la *teichoscopia* permite los preparativos para la batalla decisiva de los jefes, a nuestro entender, a modo de un *intermezzo*.

¹¹ Cf. Rehm (2002: *passim*) para las consideraciones del espacio en la obra.

permeabiliza tanto lo trivial y cotidiano -difícil de resguardar durante el tiempo de encierro- como la guerra masculina de los bronces. En este marco, adquieren relevancia los personajes que no están en el campo de lucha. Todos importan y completan el escenario bélico.

En cuanto a *Edipo Rey*, sostenemos que se observa una situación equivalente a la *teichoscopia* homérica en el momento del interrogatorio. En las estrofas del *commós* del Episodio II, Yocasta se interesa por los motivos de la discusión con Creonte (vv. 649-695). Edipo en el diálogo *estíquico* (vv. 697 hasta el 706) resume la razón: el enojo se debe a la ofensiva sospecha de que él, acaso, haya asesinado a Layo. Yocasta sosiega la diatriba cuando relata la angustia del antiguo rey, ocasionada por el oráculo dado por Febo, que decía que aquel moriría en manos de su hijo. A partir de las palabras de la reina, comienza la reconstrucción del choque en la encrucijada. El interrogatorio se asimila a la visión de Helena frente a Príamo. En la tragedia, Yocasta es interrogada y, auxiliada por su memoria, como lo hacía Helena en la épica, declara respuestas pertinentes. Los ancianos del Coro equivalen a los ancianos que rodean a Príamo, aunque en Sófocles permanecen en el anonimato. El *racconto* instala en la “teatralidad” el espacio-tiempo lejano y remoto u *off-stage* y, asimismo, los coloca como espectadores de aquello mismo que Edipo protagonizó, cuyo discurso, a partir del verso 770, repasa su biografía.

En *Iliada*, Helena se pregunta por los hermanos, no sabe que han muerto antes de llegar a Troya (vv. 236- 242). Más que dar detalles de quién es quién, puesto que ya los conocían a todos, la *teichoscopia* pone de relieve la subjetividad de Helena, parte de su vida y sus sentimientos.¹² Ella hace ostensible que se siente más troyana que micénica, se pregunta, por ejemplo si, efectivamente, Agamenón ha sido su cuñado (vv. 178-80). También en Edipo hay una diferencia sustancial en su vida, antes corintio, ahora tebano “por adopción”, él también se ve como otro.

En el Episodio III de la tragedia, Yocasta vuelve de realizar ofrendas en los altares de los dioses (vv. 911-13). Mientras ella y Edipo esperan la llegada del antiguo pastor de la casa de Layo, el mensajero de Corinto, como enviado de Apolo, no se hace esperar, e interrumpe esta visión del pasado remoto para incorporar otro ángulo en la reconstrucción del pasado inmediato de Edipo. Esta instancia drástica aniquila a Yocasta, como taxativa respuesta del dios a su escepticismo expresado antes, como un anti-oráculo (vv. 707-725). Edipo debe esperar el fin de su arduo recorrido intelectual hasta el Episodio IV, cuando llega el Pastor de Layo. En este momento, el pasado remoto se restablece con ese antiguo asistente. El *racconto* es sucinto. Edipo posiblemente se halle en el proscenio de la *skéné*, como en el Episodio anterior, y el pastor ingresa por la entrada de la izquierda que orienta hacia el campo.

En *Edipo Rey*, desde el punto de vista de los actos de habla, se otorga una nueva representación al choque entre Layo y Edipo. Edipo resulta protagonista del hecho

¹² Cf. Scodel (1997: 78).

violento y luego testigo, como si todavía se tratara de otro.¹³ Tanto Layo y su séquito en la encrucijada, como Príamo, cuyo conductor del carro era “el prudente Ideo” (Ω: 322 y ss.), ambos van a preguntar por sendos hijos. En el momento en que los dos reyes abandonan la ciudad para enfrentarse a rivales jóvenes como los propios hijos, Layo muere violentamente y Príamo triunfa por medio de la persuasión.

El pastor ha visto la oleada que arruina las familias e irrumpe en las ciudades. Los desórdenes en la casa se proyectan en la *polis*, tanto en la saga tebana de Sófocles como sucede, también, en la *Orestía* de Esquilo.¹⁴ Lo mismo podríamos decir del estado de situación en *Odisea*, en cuanto a la conducta abyecta de los pretendientes y sus consecuencias (*Odisea* 1: 106-112, 24: 412-425, etc.).

Tanto la *teichoscopia* como el interrogatorio de *Edipo Rey* conforman escenas de identificación. Ambas diseñan espacios tan circunscriptos como escenarios: murallas-campo de lucha y la encrucijada. El punto de vista del espectador obtiene, por medio de escorzos, una visión total; en *Edipo Rey* el punto de vista va desde el camino hacia el carruaje. La resolución focaliza una escena de lucha. La violencia entre hombres jóvenes y ancianos enmarca ambos momentos: el épico y el trágico. Príamo finaliza el cuadro cuando se retira; el pastor que huye promoverá el desenlace de la encrucijada en el presente. Tanto en Helena como en Edipo la memoria se activa y llega a ser preponderante.

Edipo y el Pastor ejercen su responsabilidad: uno frente a la ciudad y sus avatares; el otro prefiere vivir retirado en el silencio. Ambos experimentan el terror extremo. El pastor ante Edipo y, luego, Edipo frente a Yocasta en soledad, según relatará el segundo mensajero. Así como Helena lamenta haber llegado a Troya (III: vv. 173-174); lo mismo ocurre con el Pastor de Layo, quien lamenta tener que enfrentarse a Edipo y expresa su deseo imposible de haber muerto entonces (v. 1157). A su turno, Edipo –como los demás– se plantea su devenir (vv. 1369-1415, especialmente a partir del v. 1391 y ss.).

Ambos personajes concluyen el Episodio IV con cuatro versos cada uno (vv. 1178-1185). El primero expresa οἶκτος (v. 1178) “compasión” por el rey que, en aquel momento, era ese hijo abandonado y a quien el favor de esos dos hombres generosos lo convirtió en desventurado.¹⁵ Edipo comienza sus últimas palabras con interjecciones

¹³ Así como en *Antígona* Episodio II (vv. 443) el funeral de Polinices queda plasmado nuevamente –en una tercera reincidencia– cuando Antígona afirma que ella realizó el funeral y no lo niega. Cf. Austin (1962) y Searle (1969).

¹⁴ Cf. Goldhill (2004: 5-6 y *passim*), quien afirma: “The polis inevitably provides the focus of social life also”, y luego explica el alcance de la palabra οἶκος, que involucra, en resumidas cuentas, una forma de vida, la mejor, espacialmente si se la compara con el modo de ser de los bárbaros. Tanto el entramado de la *polis* como de la casa se afectan recíprocamente.

¹⁵ Edipo pregunta al pastor de Layo en el Episodio IV si aquel compró al niño o se lo entregaron, ἐμπόλησας ... τυχῶν (v. 1025) “¿me compraste ... después de encontrarme por casualidad?” como también en *Odisea* (15: 403-483) cuando el personaje de Eumeo relata su biografía.

de dolor, invocando las imposibilidades en el presente y constatando, una vez más, que el tiempo de la existencia se torna irreversible y definitivo. Edipo asume su identidad -el reconocimiento- y la brillantez meridiana llega para él (v. 1182), después de ‘un día’ que le ha proporcionado nacimiento y muerte, como afirmaba Tiresias (v. 438). A Edipo queda la espera de una noche definitiva (v. 1183), que mostró que él no debía nacer de sus padres, ni unirse a ellos, ni matarlos (v. 1184).¹⁶

El Estásimo IV, desde un punto de vista lírico-comunitario, resume la vida de Edipo y adelanta los sucesos del Éxodo, donde se observará a un nuevo Edipo en un estadio de transición entre su vida hasta hoy y los nuevos derroteros presentados como los laberintos agrestes por los que debe vivir exilado.¹⁷

Como afirma Dawe, el relato de *Edipo Rey* ha finalizado en el verso 1185. Aún queda por responder qué sucede con Yocasta, quién reinará en Tebas de aquí en más y cómo han de vivir los hijos. En los últimos trescientos siete versos, Sófocles contesta estas preguntas y explora los aspectos emocionales, religiosos y filosóficos de lo que se ha visto en escena.¹⁸ Según el estudioso, queda suspendido o inconcluso el problema de la plaga con que se inició la obra. En este punto disentimos, y mostraremos más adelante cómo reaparece este motivo en el Éxodo.

En el Éxodo, el mensajero cuenta lo que sucede en el palacio durante el espacio-tiempo del IV Estásimo y, luego, prepara al auditorio para el regreso del nuevo Edipo. Sus primeras palabras equivalen a un nuevo proemio; el discurso prolongado, que tiene lugar a continuación, explicita lo anunciado previamente.

El personaje se presenta expresando una advertencia que comprometerá los sentidos de los coreutas: la vista y los oídos (vv. 1224- 25).¹⁹ Anuncia la muerte de Yocasta en perfecto τέθνηκε (v. 1235) “ha muerto”, como suele proclamarse en tragedia (por ejemplo *Antígona* v. 1173) para ofrecer un anuncio escueto del proceso que acaba de finalizar. Luego el mensajero expulsa esos acontecimientos en el discurso que se prolonga en cuarenta y nueve versos (vv. 1237-1296). En dos ocasiones el personaje menciona la palabra μνήμη (vv. 1239 y 1246). En la primera, se apela a *mnemosyne*, la madre de las musas para que lo asistan, como en el proemio de *Iliada* (I: 1) y *Odisea* (1: 1 y 10). ¿Acaso era posible que el heraldo hubiera olvidado el horror que presenció? De ningún modo, sino que él exaspera la intención de narrar con fidelidad a su memoria y, en tal caso, μνήμη otorga envergadura épica a sus dichos, sancionados por la divinidad.

La segunda vez que aparece el término ocurre cuando Yocasta en su desesperación invoca –según relata indirectamente el mensajero– a Layo junto con “la memoria de las

¹⁶ Bollack (1990, 3: 771).

¹⁷ Cf. Saravia (2014a: 119-140).

¹⁸ Cf. Dawe (1982: 215).

¹⁹ Los sentidos que resultan comprometidos en el teatro, como si el mensajero preparara a su auditorio para una tragedia dentro de la tragedia mayor que la contiene.

antiguas semillas” (v. 1246), una metáfora del cuerpo cuyo referente alude a Edipo. No deja de resultar paradójico que se lo invoque desde las lejanías más remotas, pero Yocasta clama en primer lugar por el sufrimiento, la trasgresión de haber engendrado al hijo que finalmente mató al padre y, asimismo, alude al presente que constata dichos actos y por contigüidad resulta inevitable no investir de resabios épicos esta desesperación.

La parte introductoria del discurso se refiere a Yocasta (1237-1250). En la *mimesis diegética* que sigue, ella es descripta, primero, pasando a través del peristilo hacia la habitación interior, en la cual ingresa y cierra las puertas detrás de sí. Luego, con gritos que resuenan en todo el ambiente, ella invoca el espíritu de Layo por los horrores de su boda, mientras permanece sola y oculta a los demás. En el final de este fragmento, el mensajero especifica a propósito de los lamentos de Yocasta por la doble progenie:

ἐξ ἀνδρὸς ἀνδρα καὶ τέκν’ ἐκ τέκνων τέκοι. (v. 1250)

Engendró un esposo de un esposo e hijos de los hijos.

El primer hemistiquio reitera *hombre*; el segundo *hijo*, donde la aliteración explosiva –más suave en la primera mitad– marca auditivamente el estallido emocional y el núcleo del discurso.²⁰

El desarrollo del relato se atiene a Edipo (vv. 1251-1281). El mensajero podría haber seguido los últimos movimientos de la reina, pero por respeto e impacto se interesó por el ingreso de Edipo a los gritos, pidiendo una espada y clamando por su madre-esposa. El sonido estridente de su llegada precipita el propósito fatal de la reina, quien se ahorca en la habitación nupcial. Entre el verso 1250 y el siguiente emerge un vacío narrativo: el narrador no vio cómo murió Yocasta.²¹ Ese hiato emerge como un lugar de indeterminación literaria, siguiendo el pensamiento de Iser.²²

En el centro del discurso, el mensajero se ocupa de la escena en la cual Edipo irrumpe ante la puerta de la habitación y, violentamente, la destraba para ingresar y encontrarse con el cuerpo de Yocasta. En esta instancia las puertas encierran la verdad del origen de Edipo. Él se arroja ante las cerraduras con un salto aquileo de superación de las apariencias: πύλαις διπλαῖς ἐνήλατ’,... (v. 1261) “saltó sobre las puertas dobles,...”²³

Este momento dramático alberga reminiscencias del paso de los héroes ante las puertas Esceas en la llanura troyana, que implican un cambio de estado o condición, y

²⁰ Cf. Campbell (1879: 236).

²¹ Lo mismo ocurre con la muerte de Antígona en su obra homónima (vv. 1220 y ss.), en verdad nunca sabremos cómo Antígona dispuso su propia muerte: cómo sucedieron los pasos previos al desenlace y cómo se ató.

²² Cf. Iser (1987: 149-164).

²³ Cf. Redfield (1984: 238). Por ejemplo, *Iliada*: XX, 164-173. El león siempre es descripto como depredador, por lo tanto la escena trágica llega a ser descomunal en su grado de violencia.

el ejemplo más claro evoca el momento cuando Héctor duda en regresar a la ciudad o permanecer en el campo de batalla (*Iliada*, XXII: vv. 99-130).²⁴

Edipo, con este arrojo, constata lo más drástico de su vida, es decir, que esta acción definitiva corrobora para sí, frontalmente, que él era hijo de Yocasta y hermano mayor de sus hijos.

Rápidamente el rey advierte que ella está allí y, con un golpe fuerte, abre los cerrojos. Luego el hombre deshace el lazo desde el cual Yocasta pendía y, cuando la mujer cae muerta, él quita los broches de la túnica y los apunta hacia sus ojos.

La amputación de las cuencas se describe como una escena de amor y muerte.²⁵ La metáfora de la sangre que llovía a cántaros (v. 1279) da una idea de cómo fue el hecho. Edipo se había engalanado o se había armado de los broches como un guerrero ἐξεστέλλετο (v. 1269).²⁶ El sentido queda ambiguo y el texto no lo define. Las desgracias o males κακά se califican como συμμιγῆ, en rigor, significa “promiscuos”. Estas palabras -κακά- se oyen en cinco oportunidades (vv. 1253, 1272, 1280, 1281 y 1284), a modo de un *leitmotiv* o reiteraciones, como decíamos en el *ítem* c).

La conclusión del discurso (vv. 1280-1285) une las desgracias tanto del hombre como de la mujer (vv. 1280-81). El adverbio πάροιθε (v. 1282) “antes” describe el mundo de las apariencias pretéritas; νῦν δὲ (v. 1283) “ahora” nos introduce en lo esencial verdadero despojado de hechos confusos. El mensajero menciona en asíndeton las aflicciones generacionales de la casa de Edipo:

Στεναγμός, ἄτη, θάνατος, αἰσχύνη, κακῶν
ὅσ' ἐστὶ πάντων ὀνόματ', οὐδέν ἐστ' ἄπόν. (vv. 1283-85).

Lamento, obnubilación, muerte, vergüenza;
los nombres de todos los males, cuantos existen, ninguno está ausente.²⁷

Luego de una intervención del corifeo, el ἐξάγγελος prosigue (vv. 1287-1296), a modo de acotación escénica, con la descripción del estado actual del monarca.

Insistimos en que el discurso de mensajero equivale a un nuevo proemio, se dan

²⁴ Cf. Redfield (1984: 197-200), quien considera a Héctor imbuido de αἰδώς. Gill (1998: 83) comenta lo siguiente: “The thought that he must face Polydamas and the Trojans, and that he will be (rightly) open to criticism from ‘someone who is worse than me’ makes his sense of shame more intense, so much so that the alternative of confronting Achilles seems preferable, even if it involves his dying (‘nobly’, or ‘in glory’, ἐὺκλειώς)”.

²⁵ Cf. Saravia (2006: 174).

²⁶ Cf. Liddell-Scott (1968⁹: 520): “ἐκστέλλω: *fit out, equip*.”

²⁷ Como en *Antígona* (vv. 4 y 5), donde se define el tenor de toda la tragedia en polisíndeton: “Pues no hay nada doloroso, ni libre de calamidad, ni vergonzante ni deshonroso, que yo no haya visto entre tus males y los míos.” Cf. Saravia (2012: 89).

los tres *items* propios de los primeros versos de las tragedias de Sófocles que referimos antes como a) el motivo de los lazos familiares, b) la oscilación de sentidos y c) la densidad conceptual. Además, el mensajero inaugura la nueva δόξα que se presenta para un Edipo extraño, que sale de palacio con otra máscara y, por lo tanto, con otra voz. Desde esta óptica, el Éxodo representa los preparativos para el día siguiente, los avatares de Edipo y su hija en el exilio. La poética del día posterior asemeja la obra a *Electra*, la otra tragedia de plenitud creativa, en la cual la vida de los hijos, después de los crímenes, tiñe el trasfondo trágico de colores tenebrosos.²⁸

Acerca de *La Odisea*, nos detendremos en la palabra οὔτις, por la que el héroe en *Odisea* responde como su nombre al Cíclope por primera vez (9, vv. 364-367); en la segunda respuesta, el prisionero declara su nombre: Odiseo (vv. 502-505). Primero el héroe se siente *nadie*, luego asume su identidad, cuando él se vincula nuevamente con la civilización por medio de la nave que lo transporta.

En *Edipo Rey* οὔτις, aparece en dos ocasiones que guardan ciertas reminiscencias con la aventura de Odiseo que referimos. La primera en el Episodio II (vv. 819), cuando Edipo repasa, ante Yocasta, su encuentro violento en la encrucijada; y, la última, cuando el hombre enceguecido reingresa a escena en el Éxodo (vv. 1331-32), en la expansión *commática*, después de las drásticas consecuencias del reconocimiento. En ambos contextos, él se atribuye la responsabilidad de sus actos. En el primer caso, por las maldiciones que se había propinado a sí mismo en la declaración del edicto (vv. 236-243); en el segundo, aunque Apolo actuaba más allá de su decisión al enviarle tales desgracias, Edipo admite que él las despertó o las atrajo hacia sí, por lo tanto hay una oposición: οὔτις frente a ἐγώ.

Ambos héroes se sienten degradados. Tanto Odiseo frente al cíclope como Edipo ante los suyos se perciben despojados, ajenos. El primero comienza a pertenecer a las sociedades humanas, nuevamente, en el momento en que sube al barco que lo alejará de los monstruos; Edipo, en su instancia crucial equivalente, finaliza aislado de la *polis* humana y a él también lo espera un trayecto, pero de desarraigo. El pronombre indefinido οὔτις señala el proceso de reconocimiento -y de recuperación- de sí mismos que los héroes experimentan.

Un poco más adelante, en el discurso en trímetros (vv. 1369-1415), Edipo repasa los acontecimientos de su vida al modo del discurso de *anakefalaiosis*, el epítome del narrador en *Odisea* 23 (vv. 310-343), mientras Odiseo y Penélope permanecen en la habitación en la primera noche juntos. En *Odisea*, el narrador transmite una verdad indiscutible y sintetiza el itinerario del héroe; en *Edipo Rey*, el propio personaje se vuelve el narrador básico idóneo de modo de sancionar su experiencia privada, los avatares más drásticos de su vida. El discurso es rubricado por un ἐγώ, una primera persona que no deja lugar a dudas. La expresión οὔτις ἄλλος ἢν ἢ γὰρ (vv. 819) “no

²⁸ Saravia (2007: 271).

fue ningún otro sino yo” y su variante más sintética: οὐ τις, ἀλλ’ ἐγὼ τλάμων “nadie sino yo, desdichado” (vv. 1331-32) han dado lugar a aquella que finaliza el discurso garantizando a todos que sus males no contagian:

τὰμὰ γὰρ κακὰ
Οὐδεὶς οἴός τε πλὴν ἐμοῦ φέρειν βροτῶν. (vv. 1331-32).

Pues además, nadie de los mortales es capaz
de sobrellevar estas desgracias salvo yo.²⁹

El genitivo partitivo βροτῶν lo deja como único portador de sus desgracias intransferibles. La peste ha comenzado como un conflicto colectivo pero finaliza como una enfermedad ‘autoinmune’ del protagonista. Asimismo, aparecen expresiones como ἄθλιον δέμας (v.1388) “cuerpo miserable” y ἀνδρὸς ἀθλίου (v. 1413) “de un hombre miserable” con los que objetiva su persona para exponerse como ejemplo frente a todos.³⁰ El personaje se menciona fragmentado, hecho trizas. Así como la peste inaugural afectaba el cuerpo social y el claroscuro dramático de esplendor y muertes pestíferas creaba incertidumbre, esta situación familiar lo involucra sólo a él, disperso y quebrantado. Podríamos inferir que esta fragmentación en la que se halla señala un estado cívico hecho añicos por la guerra. El cuerpo sucio del protagonista se asimila a los estragos de la peste.³¹

Edipo interpreta el presente como una consecuencia del pasado y en vistas a seguir en el futuro, tal como al comienzo de la obra en relación al marco social acuciante. Él redondea una poética de la imposibilidad –*adynaton*–, al modo de Aquiles en *Iliada* IX (por ejemplo, vv. 356-363).³² El momento actual certifica la clausura de aquella realidad cuando el hijo de Layo se define sin dios, hijo de impíos y padre-hermano de quienes engendró (vv. 1359-61). Y si hubiera otro mal mayor, ese también formaría parte de su lista. El corifeo admite que Edipo tiene razón en desear su muerte (vv. 1367-68).

Analizamos el discurso de Edipo (vv. 1369-1415) como el último de la obra en que se define a sí mismo en toda su trayectoria. Una vez que se caracteriza en esta nueva

²⁹ Cf. Zecchin (2004: 202), quien afirma: “Esta *anakefalaiosis* o recapitulación representa una instancia de aceptación absoluta de la identidad de Odiseo. También desde el punto de vista de la narrativa, el discurso del narrador conteniendo el relato de las aventuras funciona como autenticación de relatos de corte totalmente subjetivo y en algunos casos no conectados con el mundo heroico [...] La recapitulación concede verosimilitud a lo narrado y lo transforma en verdaderamente épico a través de la tercera persona.”

³⁰ Estas expresiones también remiten a la épica.

³¹ Cf. Osborne (2011: 158-184).

³² Cf. Mac Loughlin (2009: 15). El autor afirma: “...the classical rhetorical trope *adynaton* (in Latin, *impossibilia*), which can be defined as the expression of ‘the impossibility of addressing oneself adequately to the topic.’” A propósito de la experiencia inefable de la guerra, Aquiles sabe que plantearse el regreso es un objetivo imposible para él.

συμφορά “coyuntura”, opuesta -si se quiere- a sus primeras palabras (vv. 1-13), las demás intervenciones plantean la relación frente a Creón, ya sea para que ejecute la orden de su exilio como para que ayude a sus hijas en el futuro, una rúbrica de su desvinculación social.

En la primera parte de su exposición (vv. 1369-1390), Edipo menciona con insistencia primero los ojos y la vista: ὄμμασιν (dos veces), ὄψεις, ὀφθαλμοῖς, y también verbos como βλέπων y προσεῖδον (vv. 1371- 1377 y 1385). En segundo lugar refiere imágenes auditivas como ὠθεῖν, ἀκουούσης, ὠτων (vv. 1382, 1384 y 1387). A partir del verso 1380 relata los hechos consumados que él mismo hubo proclamado, tal como expulsar al impío de la ciudad. Además de los ojos, si por él fuera se privaría también de los oídos (vv. 1386-87).

Concluye la primera mitad de su proclama con una finalidad, que suscribe las irrealidades previas: ἴν’ ἢ τυφλὸς τε καὶ κλύων μηδέν (v.1389) “para que yo fuera ciego y también sordo”, es decir, hubiera querido evadirse o superar el mundo de las apariencias, de la δόξα. Evidentemente desearía no ser el espectáculo que presenta ante la audiencia interna y externa del drama, intención opuesta con la que el mensajero capturaba nuestra atención y la atención del corifeo. Edipo exterioriza las irrealidades del presente, lo que él no hubiera debido realizar pero la vida no admite enmiendas y, en el presente, sufre la consecuencia de esos yerros. Al principio, nadie sino Edipo podría haber matado a Layo; y, a su vez, en el pasado remoto ningún otro sino él podría haber perturbado la naturaleza de las cosas y los seres vivos de modo de avivar la violencia de la peste que asoló la ciudad.

En la segunda mitad vuelve al pasado remoto y enumera todo aquello que resultó indebido, es decir, su vida: el Citerón, como el origen de sus desgracias (v. 1391), sus padres de crianza (v. 1394), la encrucijada (vv. 1398-99), la sangre derramada (v. 1400), las bodas (v. 1403), los hijos que se han procreado (vv. 1406) y todo compendiado como αἰσχιστά (v. 1408), la vergüenza más absoluta. El próximo superlativo τάχιστά (v. 1410) introduce tres imperativos: καλύψατε “escondedme”, φονεύσατε “matadme” (v. 1411), ἐκρίψατε θαλάσσιον “arrojadme al mar” (v. 1412) donde ya nunca sea observado, y no podemos sino recordar el canto de la Párodos (vv. 195-97) cuando esta voz pedía que la peste se dirigiera hacia el tálamo de Amfitrite. Los últimos imperativos del discurso insisten en que esta experiencia no es transferible πίθεσθε, μὴ δείσητε (v. 1415). Él solo almacena la potencia destructiva de una peste sin precedentes.

Se define como ὕπουλον (v. 1396) “infectado de males secretos por debajo de la piel”.³³ Edipo se refiere a todo su cuerpo, pero la equivalencia con Odiseo resulta válida.

³³ ὕπ- ουλος, οὐλή significa *cicatriz*. Cf. Liddell-Scott (1969: 1270). Euriclea reconoce a Odiseo por la cicatriz (19: vv. 391-393), y posiblemente de la misma raíz provenga el nombre de Ulises, como lo llamaron los latinos. A propósito del nombre, cf. Peradotto (1990: 146): “A richer alternative is to entertain the conjecture that we have two separate forms of the name of Odysseus, each recapitulating a separate

Odiseo posee la cicatriz que lo caracteriza; Edipo posee –seguramente imperceptibles– las cicatrices de los grilletes en los tobillos (vv. 1030-35) y el Mensajero de Corinto explicita el sentido de su nombre (v. 1036). Odiseo continuará su viaje sin fin, según adelanta Tiresias (*Odisea* 11, vv. 119-125) y Edipo será desterrado de inmediato (vv. 1436-37). El lenguaje de las privaciones y las imposibilidades constatan su estado de inanidad. El discurso certifica que Edipo asume drásticamente su nueva δόξα. Así como el segundo Mensajero había adelantado al Corifeo que comprometería ambos sentidos, efectivamente Edipo corrobora ese compromiso íntegro como su propio espectáculo.

Conclusiones

En Edipo se hallan características tanto de Aquiles como de Odiseo. *Edipo Rey* como *Odisea* deben ser interpretadas como obras de regreso, que se activan por medio de un sistema de retroalimentación anafórica, pues en los *raccontos* se vuelve sobre el mismo punto: el retorno al pasado.³⁴ En Odiseo el propósito del regreso a Ítaca en búsqueda de su lugar permanece inalterable; en Edipo, la obsesión que no lo abandona se inscribe en la indagación de sus orígenes.

En *Odisea*, Odiseo se encamina desde la periferia de la isla hacia el palacio, donde aparece como mendigo para recuperar el οἶκος, hasta llegar a su aposento construido con un olivo (23, vv. 183-204). Edipo ha sido proclamado rey y se va como mendicante. Durante el Estásimo IV se dirige al centro del palacio y su lecho nupcial para alejarse luego por los caminos salvajes del exilio.³⁵ El recorrido deviene inverso con respecto a Odiseo, quien lucha contra cada uno de los personajes que aparecen en Ítaca para recuperar sus pertenencias; para *Edipo*, los encuentros finales conducen al desarraigo y el exilio.

En *Edipo Rey*, el primer proemio (vv. 1-13) introduce la *teichoscopia*; el segundo proemio, es decir, el discurso del *exángelos*, instala el discurso del reconocimiento de Edipo. Si, en efecto, el discurso del mensajero anuncia la nueva δόξα en la que se halla inmerso Edipo, la obra plasma la poética del día después, el comenzar de nuevo *a posteriori* del triunfo o, generalmente, de la derrota de la guerra. En la tragedia el estrago sucedió sin armas, como se ha descrito en la Párodos. El Prólogo delinea aquello que el devenir trágico presentará, construye e intenta crear expectativas de verosimilitud; asimismo el discurso del ἐξάγγελος exhibe una reelaboración de lo sucedido en el palacio: instauro el efecto de teatralidad y apela a *mnemosyne* para conferir veracidad.

narrative, one deriving the name from *oule* ‘scar’, and the other from **odysomai* ‘hate’, both narratives brought together here, one encapsulating the other, but in such a way that they become metaphors for one another, for the hero’s name itself, ...”

³⁴ En términos cinematográficos diríamos *flash-back*.

³⁵ Cf. Rehm (2002: 295).

En los primeros versos se dice el nombre del protagonista (v. 8) pero no se evoca a las musas ni la memoria. Por lo tanto el *tú* está expresado en la invocación a los hijos y los ancianos: el devenir de la ciudad. El segundo mensajero apela a *mnemosyne*.³⁶ En la primera escena todos participan del momento acuciante; en cambio en el Éxodo, tanto el mensajero como el Coro componen la audiencia interna de la obra que prepara el drama personal del protagonista, contemplado a una cierta distancia como un espectáculo.³⁷ A su vez, los encuentros permiten la despedida y, por lo tanto, poder desligarse de los personajes cuyas influencias lo han afectado. Ante Creón, se despide como rey; ante las hijas, como padre, la compleja vida privada. Todos representan espacios que se abandonan.

El heroísmo aquileo de Edipo, pleno de arrojo, valentía, intrepidez, necesidad perentoria de llegar a la verdad hasta los últimos estratos, lo lleva a traspasar de un salto bestial la puerta de su habitación y, en consecuencia, saldrá como otro en sí mismo. El narrador de *Iliada* describe las escenas de dolor de Aquiles, con copiosas lágrimas y desgarros de sufrimiento por la muerte de su amigo. La desfiguración bestializada de dolor del rostro de Edipo queda expresada en el participio βουχηθεῖς (v. 1265).³⁸ Más aún, Edipo se manifiesta en sus discursos con más disoluciones métricas que muestran inestabilidad, inseguridad, ansiedad, en fin, desequilibrios.³⁹

Así como Homero es considerado por Aristóteles como el maestro de los poetas trágicos (*Poética*: XXIV, 1459b2-15), también podemos afirmar que Sófocles tiñe de envergadura épica a sus personajes con reminiscencias de aquel marco compositivo. Prólogo y Éxodo recuerdan los proemios épicos; en el centro la composición sugiere la *teichoscopia* de *Iliada* y la *anakefalaiosis* de *Odisea*, detalles descriptivos y resumen de los hechos que se actualizan por su sola mención en el espacio escénico de *Edipo Rey*.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones, textos, *lexica*

- BOLLACK, J. (ed.) (1990) *L'Oedipe Roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*. Vol. I, II, III, IV, Lille.
- BUTCHER, S. H. (1951⁴) *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York.
- CAMPBELL, L. (ed.) (1879 y 1881) *Sophocles. The plays and fragments*, Vol 1 y 2, Oxford.

³⁶ Cf. Calame (1995: 13).

³⁷ Los espectadores internos, tanto como los externos, realizan la actividad propiamente estética de la contemplación a una cierta distancia que define el verbo θεάομαι, del cual derivan θέατρον y θεωρία. El verbo ὀράω implica proximidad con el objeto. El nombre de Edipo alberga esta actividad que, por definición, implica compromiso. A propósito de estos conceptos cf. Segal (1993: 211-246).

³⁸ Cf. Saravia (2006: 173).

³⁹ Cf. Saravia (2014b), inédito.

- DAWE, R. D. (ed.) (1982) *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge.
LIDDELL-SCOTT (1968⁹) *A Greek English Lexicon*, Oxford.
MUNRO, D. B. & ALLEN, T. W. (1920³) *Homeri. Opera. T. I, II, III, IV*, Oxford.
MURRAY, G. (ed.) (1909) *Euripidis. Fabulae. T. III*, Oxford.
PEARSON, A. C. (ed.) (1928) *Sophoclis, Fabulae*, Oxford, University Press.

Bibliografía citada

- AUSTIN, J. L. (1962) *How To Do Thing with Words*, Oxford.
BAKOGIANNI, A. & HOPE, V. (eds.) (2015) *War as Spectacle: Ancient and Modern Perspectives on the Display of Armed Conflict*, London.
CALAME, C. (1995) *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*, Ithaca, London.
DAVIDSON, J. (2012) "Homer of Tragedy: Epic Sources and Models in Sophocles", en A. Markantonatos (ed.) *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden, Boston: 245-261.
GILL, Ch. (1998) *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy. The Self in Dialogue*, Oxford.
GOLDHILL, S. (2004²) *Aeschylus. The Oresteia*, Cambridge.
EASTERLING, P. E. (1999) "Plain Words in Sophocles", en J. Griffin (ed.) *Sophocles Revisited*, Oxford: 95-107.
ISER, W. (1987) "El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico", en J. Mayoral (ed.) *Estética de la recepción*, Madrid: 149-164.
KNOX, B. M. W. (1964) *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley.
MCLOUGHLIN, K. (2009) "War and words", en K. McLoughlin (ed.) *The Cambridge Companion to War Writing*, Cambridge: 15-24.
MASTROMARCO, G. & TOTARO P. (2008) *Storia del Teatro Greco*, Milano.
MONSACRÉ, H. (1984) *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris.
OSBORNE, R. (2011) *The History Written on the Classical Greek Body*, Cambridge.
PERADOTTO, J. (1990) *Man in the Middle Voice. Name and Narration in the Odyssey*, Princeton.
REDFIELD, J. (1984) *La Tragédie d'Hector. Nature et Culture dans L'Iliade*, Paris.
REHM, R. (2002) *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Oxford.
SARAVIA DE GROSSI, M. I. (2006) "El grito de la muerte en las obras de Sófocles", *Fortunatae*: 165-176.
SARAVIA DE GROSSI, M. I. (2007) *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*, La Plata.
SARAVIA, M. I. (2012) *Antígona. Sófocles*. Traducción, notas y estudio preliminar, La Plata.
SARAVIA, M. I. (2014a) "Edipo Rey de Sófocles. Una lectura del Estásimo IV", *Argos* 37 no. 2: 119-140.

- SARAVIA, M. I. (2014b) *Edipo Rey. Sófocles*. Traducción, notas y estudio preliminar, inédito.
- SCODEL, R. (1997) “*Teichoscopia*, Catalogue, and the Female Spectator in Euripides”, *Colby Quarterly* 33: 76-103.
- SCODEL, R. (2005) “Sophoclean Tragedy”, en J. Gregory (ed.) *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: 233-250.
- SCHEIN, S. L. (2012) “Sophocles and Homer”, en K. Ormand (ed.) *A Companion to Sophocles*, Wiley-Blackwell: 424-439.
- SEARLE, J. R. (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge.
- SEGAL, Ch. (1993) “El espectador y el oyente”, en J-P.Vernant (ed.) *El hombre Griego*, Madrid: 211-246.
- VIDAL-NAQUET, P. (1985) “Préface”, en H. Monsacré *Les larmes d’Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d’Homère*, Paris: 13-27.
- ZECCHIN DE FASANO, G. C. (2004) *Odisea: Discurso y Narrativa*, La Plata.

DEL VIENTRE AL OIKOS: LOS PASOS FEMENINOS EN LA GRECIA ANTIGUA

IRUNE VALDERRÁBANO GONZÁLEZ
Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

En el presente artículo reflexionaremos sobre una de las transiciones vitales más relevantes para las mujeres griegas: el parto. Protagonizado por dos actores principales, el nonato y la parturienta, el alumbramiento es concebido como una travesía peligrosa que transforma física y socialmente a ambos. Tanto madre como hijo cruzan el umbral del “territorio salvaje” para adentrarse y establecerse en el centro y origen de la vida ciudadana: el οἶκος, asistidos por los dioses Ártemis y Hermes. Estos “dioses pasadores”, facilitan el camino a través de los pasos femeninos que conducen de la oscuridad del cuerpo de la mujer a la luz de la vida en el οἶκος, donde se encuentran con Hestia.

De este modo, y a través de las fuentes clásicas y el análisis estructural, indagaremos en el concepto de parto de los griegos, en su carácter de paso y en las deidades “pasadoras” mencionadas.

ABSTRACT

In this paper we will reflect on one of the most important life transitions of the Greek women: giving birth. Starring two main actors, the unborn and the mother, childbirth is conceived as a dangerous journey that transforms both of them physically and socially. Both mother and son cross the threshold of “wilderness” to enter and settle in the center and origin of city life: the οἶκος, assisted by the gods Artemis and Hermes. These “guiding” gods facilitate the way through the female passages which lead from the darkness of a woman’s body to the light of the οἶκος.

Thus, through the classical sources and the structural analysis we will research the Greek concept of giving birth, in terms of passage and “guiding” deities previously mentioned.

PALABRAS CLAVE

Parto, luz, oscuridad, pasaje, Ártemis, Hermes

KEY WORDS

Labour, light, darkness, passage, Artemis, Hermes

1. Introducción

La maternidad en la vida de las mujeres griegas, prácticamente entendida como su τέλος, suponía un verdadero punto de inflexión físico y social para ellas.¹ En este tránsito, el proceso del parto adopta un sentido completo de pasaje asimilando las dos transformaciones que se operan en las parturientas: la física, de “nuligesta” a madre, y la social, de παρθένος a γυνή. Por otra parte, en el alumbramiento tiene lugar la primera transición de todo ser humano: el nacimiento, con la conversión del niño de nonato a neonato, es decir, con la entrada a la vida de un nuevo miembro de la polis.

Así, ambos, niño y mujer, cruzan dos delicados umbrales con un principal punto en común: su pertenencia al mundo femenino y un mismo origen: el vientre materno, a través del cual el niño se conducirá desde “la oscuridad de las entrañas de la madre” hasta “las rodillas del padre”, es decir, hasta su reconocimiento e inmersión en la vida de la ciudad.

Este doble movimiento del interior al exterior del cuerpo de las madres y del exterior al interior del οἶκος del padre protagonizado por el binomio niño-mujer, es tutelado por la acción de dos dioses pasadores: Ártemis y Hermes. La hija de Leto, la llamada “partera”, (Λοχία) y curótrofo (κουροτρόφος),² preside los ritos de iniciación femeninos que preparan a las jóvenes para el matrimonio.³

Por su parte el Argicida es una de las divinidades móviles por antonomasia e interpreta un rol determinante en las bodas, específicamente en la entrada de la novia a su nuevo οἶκος, cuyo fuego guarda Hestia. Así, pasajes, pasos y movimientos se revelan como conceptos fundamentales en la transformación que supone el parto; tránsito que conduce a mujer y niño desde la salvaje oscuridad del universo femenino hasta la luz “social” de la polis del padre.

2. Estrecheces de παρθένος

Comencemos nuestro trabajo reflexionando sobre el punto de partida del viaje del parto: el cuerpo femenino y la idea que los griegos mantenían en su imaginario sobre la mujer, concretamente sobre su inferioridad, atestiguada por la sentencia de Aristóteles: “la hembra es hembra por cierta impotencia”.⁴ Esta inferioridad o concepto negativo del cuerpo femenino se extendía, claro está, al embarazo y la concepción, culminando en la siguiente afirmación del Estagirita: “la hembra no engendra por sí misma, pues necesita de un principio, de algo que imprima movimiento y la defina”.⁵

¹ Sobre el valor de la maternidad en la sociedad griega, cf. Lacey (1972: 169); Loraux (1989: 32); Blundell (1995: 100); Mehl (2009: 193).

² Eurípides, *Ifigenia entre los Tauros* 1099; Diodoro de Sicilia 5.73.5.

³ Cf. Eurípides, *Ifigenia entre los Tauros* 20-30, 1463-1467; *Ifigenia en el Áulide* 1582-1590.

⁴ Aristóteles, *Reproducción de los animales* 1.20.728a19-22. Otras referencias clásicas sobre la inferioridad de la mujer: Platón, *República* 5.455e; *Leyes* 6.781b.

⁵ Aristóteles, *Reproducción de los animales* 1.22.730a28-34. Referencias clásicas sobre gestaciones:

Según estas conjeturas cabe preguntarse: ¿cuál es, entonces, el rol interpretado por la mujer en la procreación? Veamos el comentario de Esquilo al respecto: “no es la que llaman madre la que engendra al hijo; sino que es solo la nodriza (τροφός) del embrión recién sembrado.⁶ Engendra el que fecunda mientras que ella solo conserva el brote”. Aristóteles incide sobre esta idea: “es necesario que la hembra proporcione un cuerpo y una masa”.⁷ Si atendemos a la opinión del trágico y del filósofo, la mujer sería un mero “continente” del principio generado por el varón, imagen evocada al asimilar el acto de procreación con la acción de arar el campo.⁸ Así, observamos testimonios como el de Platón, en el que el filósofo afirma que el nombre de Ártemis puede tener su origen en que la diosa “odia la arada’ (ἄροτον μισησάσης) del varón en la mujer”.⁹

También en el parto se supedita el cuerpo femenino a una acción ajena. Según la medicina hipocrática es el niño y no la madre el factor fundamental para el inicio del parto: “cuando le llega a la mujer el momento del parto, ocurre entonces que el niño, al moverse y agitar manos y pies, rompe una de sus membranas interiores,¹⁰ resultando evidente que incluso ante el ser no nacido la mujer es presentada como un elemento pasivo, puramente “de soporte” delonato.¹¹

Siguiendo con el *Corpus Hippocraticum*, encontramos de nuevo esta idea del cuerpo femenino como morada temporal del niño en los conceptos de pasos estrechos y obstrucciones vinculados a las enfermedades propias de las mujeres, especialmente de las παρθένοι. En el tratado *Sobre las enfermedades de las vírgenes*, Hipócrates describe prolijamente los síntomas y penurias de “las vírgenes a las que les llega el momento de casarse y no se casan”. Si el orificio de la matriz no está abierto la sangre no encuentra salida, subiendo hacia el corazón y el diafragma. Según el médico griego “estas jóvenes se ven asaltadas por desvaríos”; “se vuelve loca”; “siente deseos de matar [...] terrores y miedos”; “desea estrangular”; y “las visiones le mandan saltar y arrojar a los pozos o estrangularse”. La cura a esta terrible patología está clara para él: “yo aconsejo a las vírgenes que cuando tengan tales trastornos, enseguida se casen [...] pues si quedan embarazadas se curan”.¹²

Aristóteles, *Investigación sobre los animales* 4.4.584a12-15; a27-30; 7.6.585b24-26; *Reproducción de los animales* 4.3.767b7-10; Hipócrates, *Aforismos*. 5.42.

⁶ Esquilo, *Euménides* 658-666.

⁷ Aristóteles, *Reproducción de los animales* 2.4.738b23.

⁸ Con respecto a la mujer como el surco donde el varón siembra su semilla, cf. Aristóteles. *Reproducción de los animales* 2.4.738b35-36; Plutarco, *Deberes del matrimonio*. 144B; Eurípides, *Hipólito* 618, *Ion* 1101-1102, *Medea* 1281, *Orestes* 552-555; Sófocles, *Antígona* 569, *Edipo Rey* 1210; Esquilo, *Siete contra Tebas* 751-752. Sobre la equivalencia entre la Tierra y la madre, cf. Eurípides, *Fenicias* 937-941; Nono, *Dionisiacas* 4.404; Apolodoro 3.14.6; Higinio. *Fábulas*, 166. Sófocles, *Edipo Rey* 270-271.

⁹ Platón, *Crátilo* 406b.

¹⁰ Hipócrates, *Naturaleza del niño* 30. Aristóteles, *Reproducción de los animales* 4.6.774b34, también responsabiliza al feto de iniciar el parto.

¹¹ Sobre reproducción y rol de la mujer, cf. Demand (1994: 19, 148-152).

¹² Hipócrates, *Sobre el tratado de las vírgenes*.

Según lo anterior, podría afirmarse que para el pensamiento hipocrático las relaciones sexuales y la maternidad “curan” a las vírgenes, enfermas como consecuencia directa de su anclaje a la *παρθενία*. Del mismo modo podría aseverarse que el motivo por el que los especialistas helenos encontraban la relación parto-coito directamente proporcional a la buena salud, se refiere a la obstrucción de los “pasos” o “estrechos” físicos de las mujeres.¹³

Todos estos testimonios revelan la importancia de los pasos y comunicaciones en el cuerpo femenino. Como Dean-Jones apunta,¹⁴ el pensamiento hipocrático incide en la idea de la estrechez de los pasos anatómicos femeninos hasta el momento en que la mujer da a luz y enfatiza la trascendencia de las relaciones sexuales. Es decir, desde el conocimiento médico griego se destaca la idea de permitir el paso y asegurar los “acessos” de los “estrechos femeninos”. Pasos que si se obstruyen, tanto de modo permanente por la ausencia prolongada de relaciones sexuales, como puntualmente por el alojamiento de un feto y su proceso de nacimiento, suponen un grave peligro para la mujer, pues pueden volverla loca o incluso arrastrarla al suicidio.

En este juego de permeabilidad-obstrucción y salud-enfermedad, dos “entradas” al cuerpo de la mujer se relacionan de forma directa: la boca y la vagina. *Sobre la naturaleza de las mujeres* muestra la conexión física entre la matriz y la garganta a través de una prueba de embarazo: “hervir una cabeza de ajo y aplicarla en la matriz. Al día siguiente examinar la matriz palpando con el dedo: si huele la boca, buena señal”.¹⁵ Es decir, si el paso útero-boca es permeable, la mujer está embarazada.¹⁶ Hipócrates expresa la misma idea mediante el planteamiento inverso, asegurando que si la obstrucción no permite sobrevenir la regla, “su lengua se traba y se le queda imposibilitada para hablar”.¹⁷ El de Cos persevera en su opinión aseverando que si la matriz se desplaza, “se quedan mudas y se las fija un letargo en la cabeza y en la lengua”;¹⁸ que la joven “desea estrangular”;¹⁹ o que cuando la matriz se dirige al hígado se provoca una pérdida repentina de voz.²⁰

Estas observaciones sobre las obstrucciones uterinas y la afonía ejemplifican, de nuevo, la trascendencia de la permeabilidad de los pasos femeninos. El estudio acerca de la conexión boca-matriz ya fue desarrollado por Giulia Sissa en su obra *Le corps*

¹³ Acerca de los conceptos de obstrucción, paso y enfermedad relacionados con el coito y el parto, cf.: Hipócrates. *Generación 4*; *Sobre la naturaleza del niño* 30; *Sobre la naturaleza de la mujer*.1.2; Burguière *et al* (1988: XXXIII).

¹⁴ Cf. Dean-Jones (1994: 49, 126).

¹⁵ Hipócrates, *Sobre la naturaleza de las mujeres* 3.

¹⁶ Encontramos otros testimonios de la conexión boca-matriz en el tratado hipocrático *Sobre las estériles* 2. 18.

¹⁷ Hipócrates, *Sobre las mujeres* 1.2.

¹⁸ Hipócrates, *Sobre las mujeres* 2.126.

¹⁹ Hipócrates, *Sobre las vírgenes*.

²⁰ Hipócrates, *Sobre las mujeres* 3.

virginal. En ella la autora establece el vínculo entre ambos órganos y su relación con las fumigaciones y el estado “extático” de la Pitia de Delfos, la alimentación y la sexualidad.²¹

De este modo y según lo analizado en párrafos anteriores, podría afirmarse que desde el punto de vista físico el cuerpo de la futura madre es valorado como una especie de entorno que guarda al niño antes de nacer. Sin embargo este espacio tiene poco de maternal, si con este término evocamos las bondades de una madre. Al contrario, el cuerpo de las griegas es un ámbito repleto de pasos y recovecos oscuros que, como expondremos en el siguiente epígrafe, sumergen al nonato en la “oscuridad femenina”.

3. De las tinieblas a la luz

Retomando esta imagen de los pasos estrechos y vinculándola a la ausencia de voz provocada por la obstrucción de los pasajes femeninos, es posible ahondar en la simbología de la estrechez del parto y en su sentido de pasaje peligroso. Utilizaremos para ello, una pareja de opuestos que interpreta un rol relevante en el universo del nacimiento: la luz y la oscuridad y aprovecharemos, en nuestra tarea, la figura de una deidad romana, la diosa Angerona.

Plinio refiere que se la representa con una estatua: “con la boca atada y sellada”.²² George Dumézil analiza su figura representada con un gesto de silencio, poco común en las figuraciones divinas. Según el mitólogo francés el nombre de Angerona deriva de la misma raíz que da lugar al adjetivo latino *angustus*, que significa “estrecho”, “angosto” o refiriéndose al tiempo, “limitado”, “breve”.²³ Teniendo en cuenta que las fiestas en honor a esta diosa, las *Angeronalia*,²⁴ se celebran el 21 de diciembre, el solsticio de invierno, el autor determina una relación entre los *angustissimus dies* del año y el invierno, reconociendo una concordancia entre el nombre de la diosa y la época de celebración de sus fiestas.²⁵ El francés añade: “Angerona doit être considérée, dans l’humain concret, comme périlleuse en raison de la brièveté des heures claires”.²⁶

El autor continúa su disertación vinculando el oficio de la diosa “des jours trop étroits” con el silencio;²⁷ silencio poderoso mediante el cual: “la déesse qui, au temps

²¹ Cf. Sissa (1987: 66-93). Esta asociación entre la alimentación y la sexualidad también se observa en el término γαστήρ (Beekes 2010: 262), hecho apoyado por la expresión: “llevar en el seno (un hijo), estar encinta” (ἐν γαστρὶ ἔχειν, φέρειν). Sobre esta equivalencia, cf. Vernant (2000: 77).

²² Plinio *Historia Natura*, 3.5.65.

²³ Cf. Dumézil (1956: 22-64).

²⁴ Varrón *Sobre la lengua latina* 6.23.

²⁵ El término latino utilizado para definir el solsticio de invierno es *bruma*. Dumézil (1956: 51) diferencia este concepto del *angustus* del que deriva Angerona y que se refiere al mismo periodo de tiempo.

²⁶ Cf. Dumézil (1956: 51).

²⁷ Cf. Dumézil (1956: 64).

critique du solstice d'hiver, par la puissance d'un silence plein de pensée, libérait la lumière de ses *angustiae*".²⁸ Es decir, Angerona permite el paso a través de estos "días estrechos" y mediante el silencio "sauve le soleil du péril".²⁹

Esta salida de la oscuridad o "salvación de la luz" se refleja en los ritos de las *Matralia* celebrados en honor de otra deidad romana, Mater Matuta,³⁰ diosa asimilada con la Aurora,³¹ en la que las matronas evocan la expulsión de las tinieblas y la recepción al sol; "accueillant le Soleil naissant, l'Aurore est priée pour assurer d'heureuses naissances, de bon accouchements".³²

Para realizar el análisis de Mater Matuta, la Madre Aurora, Dumézil utiliza la comparación con los mitos védicos de la diosa Aurora, Uṣas. Según la tradición védica, la Noche y la Aurora son hermanas; la Aurora recibe al hijo de su hermana, el Sol, y le ayuda a "alcanzar el día". Durante las *Matralia* las matronas hacen con los hijos de sus hermanas lo mismo que la Aurora con el hijo de la Noche. Así, Mater Matuta en su estatus de aurora es una diosa de la transición.³³

El análisis de Dumézil es apoyado por autores como Gagé,³⁴ que observa en la percepción popular de Matuta "une notion maternelle autant que cosmologique ou céleste", o Boëls-Janssen que asevera que las funciones de la diosa de la Aurora y del nacimiento son indisociables: "elles font toutes deux parties de sa nature de déesse de la 'bonne heure' ".³⁵

Por otra parte, el vínculo entre Matuta, la luz y el nacimiento evoca, del mismo modo, otra diosa romana asociada con la luz y asimismo con el parto: Juno Lucina.³⁶ Esta diosa invocada por las romanas en el momento del parto,³⁷ recibe su nombre de la luz: "(tu nombre) se debe a que tú posees el principio de la luz" y durante sus fiestas, las *Matronalia*, se invoca a la diosa para favorecer el parto.³⁸

Además, estas fiestas se celebraban el primer día de marzo, fecha coincidente con la principal festividad de Marte, evidenciándose así la relación entre la maternidad y

²⁸ Cf. Dumézil (1956: 68). Dumézil (1956: 63-65) realiza un análisis sobre el valor del silencio en los mitos védicos que lo vinculan con el intelecto y el misticismo.

²⁹ Cf. Dumézil (1969: 343).

³⁰ Plutarco *Camilo* 5.2.

³¹ Lucrecio 5.650-651.

³² Cf. Dumézil (1969: 343-344). Plutarco (*Camilo* 5.2) describe los ritos que se practican durante las *Matralia*.

³³ Cf. Dumézil (1956: 16-44).

³⁴ Cf. Gagé (1963: 228-232).

³⁵ Cf. Boëls-Janssen (1993: 341-353). Boëls-Janssen (1993: 351-353) asocia las *Matralia* con una estructura social indoeuropea de tipo matrilineal.

³⁶ Cf. Oria (2015: 145).

³⁷ Cf. Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses* 2.69.

³⁸ Cf. Ovidio *Fastos* 2.450, 3.228-235.

la guerra.³⁹ Incluso Ovidio pregunta a Marte por esta coincidencia: “dime por qué las matronas celebran tu fiesta”.⁴⁰ El poeta sitúa el origen de las *Matronalia* en el rapto de las Sabinas y afirma que: “las madres vienen en legión a visitarme”.⁴¹ El pasaje del latino finaliza aconsejando a las parturientas que se confíen a Juno: “Toda la que se halle embarazada, suéltese el pelo y rece para que ella (Juno Lucina) resuelva su parto sin dolor”.⁴²

Por otra parte, la expresión “sacar a la luz” es característica al referirse al nacimiento, como evidencian Aristófanes: “lo sacó a la luz” (ἀνήγαγεν εἰς φῶς) y Homero: “Ilitía [...] lo sacó a la luz” (ἐξάγαγε πρὸ φῶς).⁴³

Como observamos en estos mitos se repite el esquema de conceptos presentes en la tradición griega (estrechos, peligro, nacimiento, transición) con el añadido del paso de la oscuridad a la luz.

Así, diversas fuentes clásicas retratan el útero materno como oscuro y tenebroso. Esquilo se refiere a la matriz como: “en las tinieblas de un vientre”;⁴⁴ Hesíodo por su parte, no solo afirma que “el Día nació de la Noche”, sino que también evoca la oscuridad del interior de Gea: “Urano los retenía a todos (sus hijos) ocultos en el seno de Gea sin dejarles salir a la luz”.⁴⁵

Las diosas del parto, las Ilitías, también se relacionan con la luz, con citas como: “sin tí no veríamos la luz” o la anteriormente citada.⁴⁶ Además, Pausanias explica la asociación de la antorcha en el santuario de la “de penosos alumbramientos”: “Ilitía tiene antorchas porque los dolores de parto de las mujeres son iguales que el fuego.”⁴⁷ Pero también las antorchas podrían tener otra razón, la de que Ilitía es la que trae los niños a la luz”.⁴⁸

Incluso las comadronas que asisten los partos, las *μαῖαι*, son vinculadas con la luz por el filósofo Platón. En su *Teeteto* Sócrates se compara con estas mujeres en que

³⁹ Cf. Cid (2007: 372). Boëls-Janssen (1993: 311) niega la relación entre Marte y las *Matronalia*. Sobre el vínculo entre la guerra y el parto o la maternidad, para el ámbito griego, cf. Loraux (1989: 29-53).

⁴⁰ Cf. Ovidio, *Fastos* 3.168-171.

⁴¹ Cf. Ovidio, *Fastos* 3.196-235, 3.253.

⁴² Cf. Ovidio, *Fastos* 3.255-258. Sobre Ares y las mujeres, cf. Pausanias. 8.48.4-5; García Quintela (1989: 280-291); Prieto (1989: 263-268); Vian (1963: 163).

⁴³ Aristófanes, *Aves* 698-700; Homero, *Iliada* XVI: 187-188.

⁴⁴ Cf. Esquilo, *Euménides* 666.

⁴⁵ Cf. Hesíodo, *Teogonía* 125, 157-160. Según Padel (1992: 100-102) lo femenino, lo oscuro, la fertilidad y la tierra se vinculan en el pensamiento griego.

⁴⁶ Cf. Píndaro, *Nemea* 7.1.4; Homero, *Iliada* XVI: 187-188.

⁴⁷ Cf. Pausanias 7.23.6.

⁴⁸ Las antorchas son uno de los atributos asociados a Ártemis (Calimaco, *Himno a Ártemis*. 11), también diosa de los partos. Esta deidad, como las Ilitías, trae la luz (Apuleyo, *Metamorfosis* 11.2); incluso usando su antorcha (*Antología Palatina* 6.267). Según Mehl (2009: 200) la antorcha recuerda por el fuego a los dolores de la contracción pero es una alusión a la luz que acompaña el nacimiento.

tanto uno como las otras “llevan hacia la luz” o “alumbran”; ellas, cuerpos; él, almas.⁴⁹

De este modo, y mediante la asociación del silencio, la luz, la oscuridad y las angosturas se incide, otra vez, en la figuración del nacimiento como una especie de salida de “la caverna”.

Así, el alumbramiento griego es equivalente a la idea de pasaje y transición. Para la mujer, el parto, incluso el coito, supone la apertura física de sus estrechos y la eliminación de posibles obstáculos que le ocasionarían graves perjuicios. Esta transición, además, no ocasiona únicamente cambios físicos en ellas; su estatus varía ya que se convierten en verdaderas γυναῖκες.⁵⁰ De este modo, se atestigua en el proceso de parir el tránsito físico de la mujer (de nulípara a madre) y el social (de παρθένος a γυνή); y del niño que también sufre una transición física (del interior del útero materno al mundo exterior) y social, del “no nacido” al neonato.⁵¹

Además, se percibe el peligro del pasaje. Repleto de dificultades, el proceso de nacer precisa de la apertura y permeabilidad de los caminos de la mujer, suponiendo un gran riesgo para ella y para el pequeño, como Hipócrates reconoce: “comienza a padecer el niño antes de que se produzca el parto y a punto está de morir cuando se da la vuelta en la matriz”.⁵²

4. A las puertas del οἶκος

Hasta este momento hemos centrado nuestra argumentación en los pasos físicos que dominan y caracterizan a las griegas. En las líneas siguientes reflexionaremos sobre otras travesías que deben cruzar y los dioses que las acompañan.

La sociedad de la Grecia antigua establece un primer cambio fundamental para las mujeres: el paso de παρθένος a γυνή. Esta transformación no se refiere solo a una modificación física; la παρθενία helena es además un hecho social y la παρθένος “designaría simplemente la etapa de espera entre la infancia y el gamos”.⁵³

Siguiendo esta percepción de la virginidad como estado “físico” y “social” llegamos al encuentro de la figura de la γυνή. El término se relaciona estrechamente con el matrimonio y del mismo modo, con el concepto de *mujer*. Así, las γυναῖκες son las esposas legítimas y las madres de los ciudadanos de las polis griegas. Este cambio

⁴⁹ Cf. Platón, *Teeteto* 150b. Sócrates, hijo de comadrona (Platón, *Teeteto* 151b-c) se compara con las comadronas en el sentido de que él también hace “alumbrar” el pensamiento en sus discípulos. De hecho, su método de aprendizaje, la mayéutica (μαιευτική), deriva etimológicamente del término μαῖα, comadrona, cf. Chantraine (1968: 657-658).

⁵⁰ Con relación al cambio de estatus que supone la maternidad, cf. Demand (1994: 17); Mehl (2009: 193).

⁵¹ La identificación del parto como un tránsito físico y social y período marginal es contemplada por el antropólogo Gennep (2008: 67-71).

⁵² Hipócrates, *Parto de ocho meses* 1.

⁵³ Cf. Sissa (1987: 100). Sobre el término παρθένος y otros relacionados con la virginidad, cf. Chantraine (1968: 858); Autenrieth (1891: 222); Homero, *Ilíada* II. 512-515; Aristóteles, *Política* 5.7.1306b.2.

de *status* de las muchachas griegas es presidido por la diosa Ártemis a través de los ritos de paso. Durante estos ritos, las niñas se preparan para el matrimonio mediante la domesticación de la sexualidad “salvaje” atribuida a las jóvenes.⁵⁴ En el puerto de Braurón, las niñas, ἄρκτοι, se vuelven ritual y metafóricamente osas imitando a este animal; es decir, las muchachas se trasladan al santuario para “hacer la osa”, ἄρκτεύω, es decir, para franquear el límite que separa el dominio salvaje de las niñas del espacio civilizado del matrimonio.⁵⁵

La figura de la diosa Ártemis parece ajustarse a la perfección a este pasaje que supone la preparación a las nupcias. “La brava flechera” es conocida por su cuidado a los cachorros, e incluso es calificada como κουροτρόφον.⁵⁶ Además, la Olímpica es una deidad παρθένος, como le concedió su padre.⁵⁷ Sin embargo, la “virgen venerable” cuida y protege a los más pequeños, especialmente a las niñas durante su proceso de cambio de παρθένος a γυνή.

De este modo, la tutela de la “virgen diseminadora de dardos” asegura el buen paso de las jóvenes παρθένοι de su sexualidad agreste y desenfrenada a la sexualidad domesticada y cívica de las nupcias. Es decir, gestiona el paso peligroso y estrecho que las vírgenes deben afrontar, a través del coito y del parto, para evitar quedar “patológicamente” atadas a la παρθενία, revelándose así como una deidad pasadora. Sin embargo, no es el único dios pasador que interviene en el tránsito del matrimonio: Hermes, el hijo de Zeus y la Atlántide Maya también ocupa su lugar a las puertas del matrimonio. Exploremos la figura del dios.

“El más filántropo, φιλανθρωπότατε” presenta diversas atribuciones.⁵⁸ No solo es “dador de bienes [...] benévolo”;⁵⁹ “mensajero de los Bienaventurados”;⁶⁰ o “patrón

⁵⁴ Acerca de la identificación de las jovencitas como animales susceptibles de domesticar, consultar: Jenofonte, *Económico* 7.10, que denomina “dócil” a su joven esposa (χειροθήτης); Platón, *Leyes* 7.808d, que emplea este léxico para disertar sobre la educación del niño: “el niño es la más difícil de manejar de todas las bestias (δυσμεταχειριστότατον) [...] es necesario domarlo con muchos frenos”. Otras referencias a la juventud y a los animales indómitos: Píndaro, *Píticas* 2.7; Aristófanes, *Lisístrata* 1306-1307.

⁵⁵ Sobre las Βραυρώνια, cf. Eurípides, *Ifigenia entre los Tauros* 20-30, 1463-67; *Ifigenia en el Áulide* 1582-90; Higino, *Fábulas* 98.1-4; Phanodemus FGH 325 F14; Apolodoro, *Epítome* 3.21-22; Calímaco, *Himno a Ártemis* 262-65; Lloyd-Jones (1983: 97ss.); Kahil (1988: 80ss.); Perlman (1989: 127ss.); Sourvinou-Inwood (1990: 55ss.); Cambiano (1993: 110ss.). Con respecto a la osa en los ritos de Braurón, consultar: Brulé (1987: 257); Perlman (1989: 115-116); Sourvinou-Inwood (1990: 56). Con respecto a la osa como animal curótrofo, cf.: Eliano *Sobre la naturaleza de los animales* 2.19, 6.3; Opiano, *Cinegética* 3.160-169; Plinio, *Historia Natural* 8.36.126; Solino, *Colección de hechos memorables* 26.5.

⁵⁶ Esquilo, *Agamenón* 135-143; Diodoro de Sicilia 5.73.5.

⁵⁷ Calímaco, *Himno a Ártemis* 6-7.

⁵⁸ Aristófanes, *Paz* 392.

⁵⁹ *Himnos homéricos* 29.11.

⁶⁰ *Himnos homéricos* 29.10.

de las competiciones”,⁶¹ sino que “el de áurea varita”⁶² es también “patrón del comercio y del engaño”,⁶³ “espía de la noche”,⁶⁴ “patrón del giro de los goznes de las puertas”,⁶⁵ “divinidad guía”,⁶⁶ “vigilante de los puertos”,⁶⁷ y “guía luminoso”.⁶⁸

Estas últimas facultades enumeradas lo asocian indefectiblemente con la diosa de los pasajes. Al igual que Hermes, Ártemis también es “protectora de los caminos y de los puertos”,⁶⁹ “protectora de las puertas”⁷⁰ y se la conoce como Protirea “la que está delante de la puerta”.⁷¹ También se la define como “vagabunda de la noche”⁷² y su cualidad como guía y conductora queda firmemente establecida en su patrocinio de las iniciaciones femeninas. Incluso en su función de partera y siguiendo el concepto platónico de este oficio,⁷³ puede vincularse con “el amante de los humanos”,⁷⁴ puesto que ambos alumbran seres u objetos: “cuando él quiere (Hermes) saca a la luz muchas cosas imperceptibles. Él ve de algún modo lo que no está a la vista”.⁷⁵

Sin embargo, no es en su cualidad de comadrona en la que “la siempre virgen” se aproxima al hijo de Maya; más bien su mediación en el matrimonio es el aspecto que los une.

En palabras de Vernant,⁷⁶ Hermes representa: “el movimiento, el paso, el cambio de estado, las transiciones, los contactos entre elementos extraños”; caracteres, todos ellos, pertenecientes a la órbita del matrimonio. Como sabemos, las nupcias suponen un pasaje físico y social para la novia; tránsito físico que se produce desde el οἶκος paterno al οἶκος del marido y social en su primer paso de παρθένος a γυνή, en el que el movimiento es un concepto intrínseco. Este pasaje implica un cambio de estado en las jóvenes y además pone en contacto dos de los elementos más polarizados para la sociedad helena: el hombre y la mujer. El relevante rol interpretado por Ártemis en el paso del matrimonio es ya conocido, pero ¿cuál es el papel de Hermes?

No debe obviarse su poder sobre los intercambios y transacciones, categorías en las que podrían incluirse las nupcias. Además, y como señala Kahn, el matrimonio es

⁶¹ Aristófanes, *Pluto* 1161.

⁶² *Himnos homéricos* 29. 16.

⁶³ Aristófanes, *Pluto* 1155-1158.

⁶⁴ *Himno homérico a Hermes* 4.15.

⁶⁵ Aristófanes, *Pluto* 1153.

⁶⁶ Aristófanes, *Pluto* 1159.

⁶⁷ *Himno homérico a Hermes* 4.15.

⁶⁸ Homero, *Odisea* 1.84.

⁶⁹ Calímaco, *Himno a Ártemis* 39.

⁷⁰ *Himnos órficos. A Ártemis* 903.

⁷¹ *Himnos órficos. 2.*

⁷² *Himnos órficos. 36.*

⁷³ Platón, *Teeteto* 149a-151c.

⁷⁴ *Himnos órficos* 28.4.

⁷⁵ Esquilo *Coéforas* 815-818.

⁷⁶ Cf. Vernant (1983: 138).

un lugar donde se acumulan múltiples tensiones que oponen la permanencia y la fijeza del θάλαμος con la necesaria apertura del οἶκος.⁷⁷ De este modo, como διάκτορος, “mensajero, conductor”, Hermes está “tout particulièrement qualifié pour maîtriser le passage entre le dedans et le dehors”.⁷⁸ Permitiendo a la παρθένος atravesar el camino que separa el οἶκος de su padre del de su futuro marido y asegurando la integración de una extranjera en el tejido familiar, Hermes hace posible la unión del matrimonio.⁷⁹ Asegurando el tránsito entre las fronteras que los griegos trazaron, el “Argicida” actúa como Ártemis, la de los espacios liminares. Por otra parte, el dios también ocupa un lugar en el ámbito de la reproducción, como señala Kahn cuando vincula directamente el fuego de Hermes con el matrimonio y la reproducción que en él se desarrolla.⁸⁰

Así y según lo visto en párrafos anteriores, tanto Ártemis como Hermes “pasan” a las jóvenes de un estado a otro. Del mismo modo que el parto representa el “pasaje físico” de las muchachas griegas, el matrimonio es su “pasaje social”. Los ritos nupciales ilustran de forma evidente el carácter de rito de paso de las nupcias, especialmente durante el traslado de la novia. En este rito lo esencial es el cambio de οἶκος en el que la novia se mueve desde el οἶκος paterno al οἶκος de su marido,⁸¹ suponiendo el proceso, un traslado no únicamente físico, en el que la mujer, habitualmente fijada a los espacios domésticos e interiores se transforma en un elemento móvil, sino convirtiendo a la mujer en un “objeto de cambio” que como tal, debe ser gestionado por el “patrón del comercio” y por la “virgen venerable”.⁸²

5. En las rodillas del padre

En el epígrafe que iniciamos nos adentraremos en la meta del viaje a través de los pasos femeninos: el οἶκος. En él, encontramos en el plano divino a una diosa anclada al fuego del hogar, Hestia, y en el plano humano al κύριος, el cabeza de familia, responsable de la acogida e inserción social de la mujer y del niño. Comencemos analizando la deidad.

Hestia, diosa παρθένος, es el primer vástago de Crono y Rea y ocupa el sitio central de la casa “por privilegio de Zeus”.⁸³ La Crónida se mantiene anclada al hogar aunque también tiene su papel en el matrimonio, rol que se acerca al interpretado por Hermes y que lleva a reflexionar sobre la “supuesta inmovilidad” de la diosa.⁸⁴

⁷⁷ Cf. Kahn (1978: 55).

⁷⁸ Cf. Kahn (1978: 55).

⁷⁹ Cf. Kahn (2010: 771). Plutarco (*Deberes del matrimonio* 138c-d) vincula directamente al hijo de Maya con otras deidades presentes en el matrimonio.

⁸⁰ Cf. Kahn (1978: 55-172).

⁸¹ Cf. Bruit (1991: 401).

⁸² Aristófanes, *Pluto* 1156; *Himno homérico* 27.2.

⁸³ Cf. Hesíodo, *Teogonía* 454; *Himno homérico a Afrodita* 5.22-24.

⁸⁴ A pesar de que tradicionalmente Hestia ha sido vinculada a lo estático, pueden observarse formas de

Como explicamos en líneas anteriores, una de las principales características de las bodas griegas es su movilidad. Esta condición es uno de los atributos que asocia el matrimonio a los ritos de paso y a deidades pasadoras como Ártemis o Hermes. Este último se vincula a las nupcias no únicamente mediante el movimiento que caracteriza a ambos (bodas y dios) sino también a través del “carácter comercial” de las nupcias. Parafraseando a Vernant: “La unión sexual es un comercio e incluso, de todos los comercios el que pone en contacto las naturalezas más contrarias, la masculina y la femenina”.⁸⁵ En dicha transacción “la mujer aparece equivalente a los valores de circulación”,⁸⁶ relacionándose de este modo con Hermes no solo a través de su carácter de “dios móvil” sino también mediante su atributo de patrón del comercio.⁸⁷ De este modo, este “producto de intercambio” que el Argicida mueve es recibido en el hogar inmóvil de Hestia: “El hogar es el lugar a donde el extraño debe ser conducido [...] porque no se podría tener contacto ni comercio con quien no fuera primeramente integrado en el espacio doméstico”.⁸⁸ Así, este elemento extraño que es la esposa, entra en la casa de Hestia con el patrocinio de Hermes, evidenciándose la relación entre ambos dioses.⁸⁹

Llegados a este punto conviene preguntarse: ¿cuál es entonces el papel de Hestia en el hogar y en los pasos femeninos?

En primer lugar debemos apuntar hacia el vínculo de la diosa con la hospitalidad. Como integradora del extraño, bien sea huésped, esposa o recién nacido, Hestia se relaciona con esta relevante costumbre griega y con una práctica doméstica típicamente viril: el banquete.⁹⁰ Por otra parte, a través de la hospitalidad la diosa se asocia con Zeus y se revela necesaria, del mismo modo que Atenea, para el mantenimiento de la soberanía del Padre de los dioses.⁹¹

A través de esta recepción de huéspedes y bienes podemos conformar la figura de la hija de Zeus como una diosa “cívica” que, como apunta Artemidoro, “se corresponde con el Consejo de la ciudad y con el Tesoro público”.⁹² De hecho, Hestia *Tamia* desarrolla

movilidad de la deidad, cf. González García (2013: 4-7).

⁸⁵ Cf. Vernant (1983: 142).

⁸⁶ Cf. Vernant (1983: 152).

⁸⁷ Sobre el matrimonio como acto de comercio, cf. Vernant (1983: 151-153). Acerca de los regalos de boda que da el novio al padre, los ἔδνα, y el compromiso de esponsales, ἐγγύθη, cf. Harrison (1968-71: 5-8); Vernant (1982: 46); VÉrilhac & Vial (1998: 229).

⁸⁸ Cf. Vernant (1983: 155).

⁸⁹ Con respecto a la pareja Hermes-Hestia, cf. Vernant (1983: 156); Carlier (2010: 806).

⁹⁰ Cf. González García (2010: 58). Sobre Hestia y la hospitalidad, cf. González García (2006: 48-58; 2010: 369-381).

⁹¹ Cf. González García (2013: 11). Acerca de Atenea y la soberanía de Zeus, cf. Detienne y Vernant (1988: 159-166); Bermejo Barrera (1996: 47-74); González García (1996: 163-216).

⁹² Artemidoro 2.37.

un doble papel de concentración de riquezas y delimitación de patrimonios familiares.⁹³

Uno de los “patrimonios familiares” más relevantes del hogar griego es su perdurabilidad, atributo basado en el matrimonio. Así, Hesíodo advierte de los peligros y consecuencias de la soltería: “el que huyendo del matrimonio y las terribles acciones de las mujeres no quiere casarse y alcanza la funesta vejez sin nadie que le cuide, [...] al morir, los parientes se reparten la hacienda”.⁹⁴ El poeta subraya la importancia del mantenimiento del patrimonio a través de las bodas, pero una vez que la mujer es asimilada en el nuevo οἶκος, ¿quién se encarga de prolongar la familia? Para Vernant la respuesta está clara; es Hestia quien “asegura al grupo doméstico su perennidad dentro del tiempo” y a través de ella “el linaje familiar se perpetúa y se mantiene parecido a él mismo”.⁹⁵ Así, podría afirmarse que Hestia desempeña un papel en la “reproducción” del οἶκος, del mismo modo y como hemos apuntado en el epígrafe anterior, que Hermes interpreta un rol en este ámbito.

Sin embargo cada uno de ellos actúa de forma diferente; actuación que se refleja en los tipos de fuego que ambos dominan. El fuego que caracteriza a Hermes es un fuego generador, un fuego sexual. Aunque se vincula con el hogar y la deidad que lo preside, Hestia, poniendo de relieve las relaciones entre ambos se distingue claramente del fuego de la diosa que es un fuego doméstico, familiar, no culinario y sobre todo, no sexual.⁹⁶ No debe obviarse el hecho de que la hija de Crono es una divinidad παρθένος que rechaza el trato con varones y en cuyo entorno no es conveniente mantener relaciones sexuales.⁹⁷ De este modo y parafraseando a Vernant: “en la diosa del hogar la función de fecundidad está dissociada de las relaciones sexuales”.⁹⁸ Es decir, Hestia asegura la procreación del hogar, pero no a través de la sexualidad femenina y salvaje del parto sino mediante la inclusión al hogar del nuevo miembro del οἶκος, esto es, asumiendo un “alumbramiento social” en beneficio del papel del padre a través de las Αμφιδρόμια.⁹⁹

Trataremos en las líneas siguientes este nacimiento social del niño, el último paso para ingresar en el οἶκος, dominado esta vez por el padre de familia. Para ello seguiremos la argumentación de Rovatsou al respecto.¹⁰⁰ Para la autora, el nacimiento y el parto no son nociones sinónimas: “les mots pour dire la naissance impliquent la participation du mâle [...] ils désignent le moment de la conception, l’évolution du foetus

⁹³ Cf. Vernant (1983: 167). Según Autenrieth (1891: 263) el término ταμῖα se refiere a “house-keeper, stewardess”.

⁹⁴ Hesíodo, *Teogonía* 602-606.

⁹⁵ Cf. Vernant (1983: 144).

⁹⁶ Cf. Kahn (1978: 54); González García (2006: 59-61). Sobre el fuego de Hestia, cf. González García (2006: 58-61, 2010: 5-7).

⁹⁷ *Himno homérico a Afrodita* 21-30; Hesíodo, *Trabajos y días* 733-734.

⁹⁸ Cf. Vernant (1983: 144).

⁹⁹ Cf. González García (2010: 15).

¹⁰⁰ Cf. Rovatsou (1984: 14).

et le moment propre de la naissance à la fois”. Rovatsou prosigue: “l’accouchement par contre, indique un moment bien plus précis et le terme transcrite le passage, en souillure, du dedans au dehors, de l’obscurité de la matrice féminine à la lumière du grand jour”.¹⁰¹ Es decir, el parto, evento exclusivamente femenino, que se desarrolla entre sangre, gritos, delirio, dolor y oscuridad representa la parte salvaje del proceso de nacer, en el que el nacimiento, con la participación del padre aceptando al hijo, equivaldría a la facies más social y próxima a la cultura, las *Ἀμφιδρόμια*, presididas por el padre de la criatura.¹⁰² Debe tenerse en cuenta que estos ritos de aceptación del recién nacido se desarrollan alrededor del hogar de Hestia y son presididos por el *κύριος*, el cabeza de familia que decide aceptar o exponer al hijo, darle un nombre e integrarlo en la polis. Es decir, que es en el *οἶκος*, a través del fuego de Hestia, donde mediante la participación paterna se cierra el ciclo de nacimiento, iniciado con la femineidad salvaje del parto y finalizado con la inmersión cultural del niño.

En estos ritos de aceptación merece la pena destacarse la figura de la *μαῖα*, la comadrona que atendía el parto. Podría afirmarse que esta figura actúa de puente entre los dos aspectos del pasaje de nacer: el parto y el nacimiento, es decir, lo salvaje-femenino y lo cívico-masculino. La *μαῖα* interpreta dos roles fundamentales en el proceso. Por una parte, asiste el trance doloroso, desordenado y lleno de sangre que representa parir. En palabras de Platón “alumbran cuerpos”.¹⁰³ Por otra parte, es la encargada de realizar la primera revisión del recién nacido, inspección fundamental pues con ella se decidiría si el niño es aceptado en el hogar o es expuesto.¹⁰⁴ Si el veredicto de la *μαῖα* sobre la salud y el bienestar del neonato era favorable, el niño se entregaba al padre para su inclusión en el *οἶκος*. Si la comadrona decidía que el neonato no merecía ser criado, era expuesto.¹⁰⁵

De este modo, observamos como las *μαῖαι* se mueven en dos territorios que se tocan mutuamente: el terreno de lo salvaje de Ártemis y las mujeres, y el suelo civilizado del *κύριος* y de Hestia, que pese a ser una divinidad femenina presente en el proceso del parto, “viriliza” su actuación poniéndose “al servicio” del padre. No debemos dejar de señalar que, salvo la parturienta y el *κύριος* todos los actores del proceso, tanto humanos como divinos, son vírgenes o no están en situación de procrear. Así, Ártemis y Hestia son dos de las divinidades *παρθένοι* del panteón griego, aunque como hemos observado, sus formas de *παρθενία* difieran.

¹⁰¹ Cf. Rovatsou (1984: 14).

¹⁰² Acerca de las *Ἀμφιδρόμια*, cf. Laurens (1984); Paradiso (1988: 205-211); Gherchanoc (1998: 313-316).

¹⁰³ Platón, *Teeteto* 150b.

¹⁰⁴ Sobre exposiciones de recién nacidos en la Antigüedad, cf. Glotz (1906: 188); Cambiano (1993: 104); Fornis (2002: 275); Harlow & Laurence (2010: 46).

¹⁰⁵ Posteriormente los romanos adoptan la costumbre con ciertas variaciones, en las que las comadronas entregan al niño al padre tras encomendarse a la diosa Levana, cf. (Belmont 1973: 77); Corbier (2001: 54).

En cuanto a los mortales implicados en el evento, las comadronas, estas también se relacionan con cierto tipo de virginidad, o más bien, con una imposibilidad de procrear. Así, Platón refiere que las *μαῖαι* no asisten a las mujeres cuando ellas mismas están embarazadas, sino cuando ya son incapaces de estarlo y continúa afirmando que “la causante de esto es Ártemis, porque, a pesar de no haber tenido hijos, es la diosa de los nacimientos”.¹⁰⁶ Para el filósofo, la diosa “no concedió el arte de partear a las mujeres estériles [...] pero sí lo encomendó a las que ya no pueden tener hijos a causa de su edad, para honrarlas por su semejanza con ella”.¹⁰⁷ De este modo, estas mujeres que ya no pueden ser madres, se equiparan en el mundo de los hombres con las divinidades del nacimiento en el mundo de los dioses.¹⁰⁸ Además, esta semejanza entre las *μαῖαι* y Ártemis se extiende al otro paso femenino por excelencia: el matrimonio, cuando Platón asevera que “son las únicas personas a las que realmente corresponde la recta disposición de los casamientos”.¹⁰⁹ Otra vez, y ahora en el plano humano, se vinculan el pasaje del parto y el del matrimonio.

Únicamente cuando los ritos de aceptación del recién nacido han finalizado puede considerarse al neonato integrado en la vida social. Es decir, el viaje a través de los pasos femeninos finaliza en el interior del οἶκος para la mujer y en las rodillas del padre para el niño, como confirma Hesíodo cuando describe la deglución de los hijos de Cronos: “A los primeros se los tragó el poderoso Cronos según iban viniendo a sus rodillas desde el sagrado vientre de su madre”;¹¹⁰ o Fénix cuando se lamenta de la maldición de su padre que “invocó a las abominables Erinies para que nunca sobre sus rodillas se sentara un hijo nacido de mí”.¹¹¹ Así, las rodillas paternas consideradas como “seat of paternity, of life and generative power” cierran el ciclo de los pasajes griegos.¹¹²

6. Conclusiones

A través de los pasos femeninos que hemos explorado se ha podido completar la significación del viaje del parto, estableciéndose una división entre el tipo de pasajes implicados en el proceso.

En la primera parte del trabajo, observamos el recorrido de mujer y niño a través de los pasos femeninos físicos: la *παρθενία* por una parte, y el parto por la otra. Además

¹⁰⁶ Platón, *Teeteto* 149b.

¹⁰⁷ Platón, *Teeteto* 149b.

¹⁰⁸ Cf. Garland (1990: 66).

¹⁰⁹ Platón, *Teeteto* 150a.

¹¹⁰ Hesíodo, *Teogonía* 459-461.

¹¹¹ Homero, *Iliada* IX.453-456. Otro ejemplo homérico, Homero, *Iliada* XIX.400-404. Fuera del ámbito helénico el gesto aparece en el mito hitita del nacimiento de Ullikummi, (Texto *CTH* 345), en Bernabé (2015: 188).

¹¹² Cf. Onians (1988: 175). Según este autor, “rodilla” en griego, γόνυ, en ocasiones puede intercambiarse por el término “generación”, aunque Chantraine (1968: 232-233) califica de arriesgadas las consideraciones de Onians sobre la relación entre γόνυ y términos referentes a la generación como γίγνομαι.

del alcance como pasaje de ambos conceptos, observamos en los dos su pertenencia al mundo salvaje. Como se comentó en el epígrafe correspondiente, las *παρθένοι* son entendidas en el imaginario griego como “animales” a los que es preciso domesticar. Por su parte, el alumbramiento cuenta con todos los elementos que le insertan en el universo de lo salvaje: la oscuridad, lo femenino, la sangre y lo liminar. Además, en ambos procesos se revela fundamental la acción y tutela de Ártemis, diosa de lo liminar y lo salvaje. De este modo, la Letoide, la diosa *Λοχία* es la primera deidad que asiste cual *μαῖα* el evento del parto.¹¹³

En la segunda parte del artículo se desarrollan los aspectos sociales de los pasos femeninos, correspondientes al matrimonio y al nacimiento. Respecto al primero, encontramos de nuevo la figura de “la ruidosa” que dirige el rito de paso de la *παρθένος*.¹¹⁴ Sin embargo, la diosa no está sola; Hermes, apoyado en sus atributos de dios móvil y patrón del comercio y de las transacciones, acompaña a las jóvenes en su introducción al *οἶκος*. De este modo, se observa cómo se produce el paso del mundo salvaje del parto al mundo de la cultura del hogar. Ártemis, la liminar y salvaje, se “asocia” en el ámbito de las nupcias con Hermes, el dios del movimiento, con el objetivo de introducir a la *παρθένος* liberada de su salvajismo, al *οἶκος* civilizador en el que la joven se encontrará con Hestia, diosa vinculada con Hermes y que permanece en el centro del hogar.

Una vez asentada en el *οἶκος* los pasos que cruzan la mujer y el niño se insertan plenamente en la órbita de lo cívico y sobre todo, en el ámbito de lo masculino. En el hogar, tanto la mujer como el neonato toman su lugar en el mundo gobernado por el *κύριος* y asistido por Hestia que como diosa cívica asegura la procreación del *οἶκος* a través de la cultura. De este modo, el viaje del parto que se inició en las fronteras salvajes de las vírgenes finaliza en el centro del hogar del padre.

BIBLIOGRAFÍA

- AUTENRIETH, G. (1891) *A Homeric Dictionary for Schools and Colleges*, New York.
BELMONT, N. (1973) “Levana, ou comment ‘élever’ les enfants», *Annales (HSS)*, 28e année, 1: 77-89.
BEEKES, R. S. P. (2010) *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden, Boston.
BERMEJO BARRERA, J. C. (1996) “Zeus, sus mujeres y el reino de los cielos”, en J.C. Bermejo Barrera *et al* (coords.) *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid: 41-74.
BERNABÉ PAJARES, A. (2015) *Mitos hititas. Entre Oriente y Occidente*, Madrid.
BLUNDELL, S. (1995) *Women in ancient Greece*, Cambridge MA.

¹¹³ El término *Λοχία* significa “la que tiene que ver con el parto”, cf. Chantraine (1968: 634).

¹¹⁴ Homero, *Iliada* XVI.185.

- BOËLS-JANSSEN, N. (1993) *La vie religieuse des matrones dans la Rome Archaique*, Roma.
- BRUIT ZAIDMAN, L. (1991) “Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades”, en G. Duby (ed.) *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid: 372-419.
- BRULÉ, P. (1987) *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société*, Paris.
- BURGUIÈRE, P., GOUREVITCH, D. et al. (1988) *Soranos d'Éphèse. Maladies des femmes. Livre I*, Texte établi, traduit et commenté, Paris.
- CAMBIANO, G. (1993) “Hacerse hombre”, en J-P. Vernant (ed.) *El hombre griego*, Madrid: 101-137.
- CARLIER, J. (2010) “Hestia”, en Y. Bonnefoy (ed.) *Diccionario de mitologías*, Madrid: 805-807.
- CHANTRAINE, P. (1968) *Dictionnaire étimologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.
- CID LÓPEZ, R. M. (2007) “Imágenes y prácticas religiosas de la sumisión femenina en la Antigua Roma. El culto de ‘Juno Lucina’ y la fiesta de las ‘Matronalia’”, *Stud. Hist. Ha. antig.* 25: 357-372.
- CORBIER, M. (2001) “Child exposure and abandonment”, en S. Dixon (ed.) *Childhood, class and kin in the roman world*, London: 52-73.
- DEAN-JONES, L. (1994) *Womens's bodies in Classical Greek Science*, Oxford.
- DEMAND, N. H. (1994) *Birth, Death and Motherhood in Classical Greece*, Baltimore, London.
- DETIENNE, M. (1983) *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas*, Madrid.
- DETIENNE, M. & VERNANT, J. P. (1988) *Las artimañas de la inteligencia*, Madrid.
- DUMÉZIL, G. (1956) *Déeses latines et mythes védiques*, Bruxelles.
- DUMÉZIL, G. (1969) *Idées romaines*, Paris.
- FORNIS, C. (2002) *Esparta: historia, sociedad y cultura de un mito historiográfico*, Barcelona.
- GAGÉ, J. (1963) *Matronalia. Essai sur les dévotions et les organisations culturelles des femmes dans l'ancienne Rome*, Bruxelles.
- GARCÍA QUINTELA, M. V. (1989) “Esparta versus Tegea: Entre la leyenda y la praxis social”, *Gallaecia* 9/10: 267-305.
- GARLAND, R. (1990) *The Greek Way of Life. From Conception to Old Age*, Ithaca NY.
- GENNER, A. V. (2008) *Los ritos de paso*, Madrid.
- GHERCHANOC, F. (1998) “Le lien filial dans l'Athènes classique. Pratiques et acteurs de sa reconnaissance”, *Mètis* 13: 313-344.
- GLOTZ, G. (1906) *Études sociales et juridiques sur l'antiquité grecque*, Paris.
- GONZÁLEZ GARCÍA, F. J. (1996) “Mito e ideología: supremacía masculina y sometimiento

- femenino en el mundo griego antiguo”, en J. C. Bermejo Barrera; F. J. González García; S. Reboreda Morillo (eds.) *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid: 163-216.
- GONZÁLEZ GARCÍA, F. J. (2006) “Del *mégaron* al *prítaneo*: el hogar y la comensalidad en la construcción ideológica de la ciudadanía en la Grecia antigua”, en D. Plácido; M. Valdés *et al* (eds.) *La construcción ideológica de la ciudadanía. Identidades culturales y sociedad en el mundo griego antiguo*, Madrid: 45-66.
- GONZÁLEZ GARCÍA, F. J. (2010) “Hestia chez Homère: foyer ou déesse?”, en D. Auger & Ch. Delattre (eds.) *Mythe et fiction*, Nanterre: 369-382.
- GONZÁLEZ GARCÍA, F. J. (2014) “Hestia: La virgen invisible”, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire* 92 (1): 5-40.
- HARLOW, M. & LAURENCE, R. (2010) *A cultural history of childhood and family. In Antiquity* 1, Oxford.
- HARRISON, A. R. W. (1968-71) *The Law of Athens. v.1. The Family and Property*, Oxford.
- KAHIL, L. (1988) “Le sanctuaire de Brauron et la religion grecque”, *CRAI* 4: 799-813.
- KAHN, L. (1978) *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*, Paris.
- KAHN, L. (2010) “Hermes”, en Y. Bonnefoy (ed.) *Diccionario de mitologías*, Madrid: 770-778.
- LACEY, W. K. (1972) *The family in Classical Greece*, London.
- LAURENS, A. F. (1984) “L’*enfant entre l’épée et le chaudron. Contribution à une lecture iconographique*”, *DHA* 10: 203-51.
- LLOYD-JONES, H. (1983) “Artemis and Iphigeneia”, *JHS* 103: 87-102.
- LORAUX, N. (1989) *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l’homme grec*, Paris.
- MEHL, V. (2009) “Le temps venu de la maternité”, en L. Bodiou (ed.) *La religion des femmes en Grèce ancienne. Mythes, cultes et société*, Rennes: 193-206.
- ONIAN, R. B. (1988) *The Origins of European Thought. About the body, the mind, the soul, the world time and fate*, Cambridge.
- ORIA SEGURA, M. (2015) “La maternidad protegida. Cultos y ritos públicos y privados en torno a la maternidad en el mundo romano”, en E. Ferrer Albelda & A. Pereira Delgado (coords.) *Hijas de Eva. Mujeres y religión en la Antigüedad*, Sevilla: 143-162.
- PADEL, R. (1992) *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, New Jersey.
- PARADISO, A. (1988) “L’agrégation du nouveau-né au foyer familial: les Amphidromies”, *DHA* 14: 203-218.
- PERLMAN, P. J. (1989) “Acting the she-bear for Artemis”, *Arethusa* 22: 111-133.
- PRIETO, M. L. (1989) “Ares y las mujeres de Arcadia”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-24 abril 1987)*, Madrid: 263-268.
- ROVATSOU, A. (1984) “Naissances sans union d’amour”, *Pamiela* 5: 14-15.
- SISSA, G. (1987) *Le corps virginal. La virginité féminine en Grèce ancienne*, Paris.

- SOURVINOU-INWOOD, C. (1990) "Lire l'arkteia-lire les images, les textes, l'animalité", *DHA* 16, 2: 45-60.
- VÉRILHAC, A. M.; VIAL, C. (1998) *Le mariage grec. Du VIe siècle av. J.-C. À l'époque d'Auguste*, Athens.
- VERNANT, J. P. (1982) *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid.
- VERNANT, J. P. (1983) *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona.
- VERNANT, J. P. (2000) *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, Barcelona.
- VIAN, F. (1963) *Les origins de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, Paris.

FICCION DE *PERFORMANCE* ORIGINAL EN EL EXORDIO DE *ARGONÁUTICAS* DE APOLONIO DE RODAS

PABLO MARTÍN LLANOS

Universidad Nacional de Córdoba, CONICET

RESUMEN

Las características del narrador apoloniano han sido objeto de análisis de un número importante de estudios sobre *Argonáuticas*. Generalmente, se reconoce que este presenta las características típicas del narrador homérico, combinadas con dos características muy notables que lo alejan de este modelo épico: una muy marcada conciencia literaria y el uso frecuente de elementos y técnicas de otros géneros literarios.

En este trabajo intentaremos demostrar que estas características forman parte de una técnica literaria que atraviesa toda la obra y que denominamos “ficción de *performance* original”. Esta “ficción” supone que el texto de *Argonáuticas* es el resultado de una *performance* épica, mientras que, a la vez y paradójicamente, acentúa su composición escrita. Así, esta “ficción” recrea la experiencia y los problemas ante los que un lector alejandrino se enfrentaba al leer las épicas homéricas, creando en el poema una poética de la recepción como forma de renovación del género épico.

ABSTRACT

The characteristics of Apollonian narrator have been analyzed in a number of studies on the *Argonautica*. Generally, it is recognized that it presents the typical characteristics of the Homeric narrator, combined with two other remarkable features that are far from this epic model: a very strong “literary conscience” and a frequent use of elements and techniques from other genres.

This paper attempts to demonstrate that these features are part of a literary technique that crosses all the poem: the “fiction of an original performance”. This “fiction” means that the text of the *Argonautica* is the result of an epic performance, while at the same time and paradoxically accentuates its composition by writing. Thus, this “fiction” recreates the experience and problems that faced an Alexandrian reader who “reads” the Homeric epic, creating in the poem a poetic of reception as a form of renewal of the epic genre.

PALABRAS CLAVE

Argonáuticas, épica, intertextualidad

KEY WORDS

Argonautica, epic, intertextuality

Las características del narrador apoloniano han sido objeto de análisis de un número importante de estudios sobre *Argonáuticas*.¹ En general, se reconoce que este presenta las características típicas del narrador homérico: además de relatar una historia sobre un pasado remoto en una narración extensa en versos hexamétricos, es externo, omnisciente, omnipresente, anónimo y utiliza técnicas narrativas de interacción con los narratarios que un lector podría reconocer como homéricas.² Sin embargo, posee otras dos características muy notables que lo alejan de este modelo homérico: una muy marcada conciencia literaria y el uso frecuente de elementos y técnicas de otros géneros literarios.³

En relación con la primera característica, mientras el narrador homérico opera generalmente el fondo,⁴ el apoloniano dirige su narración de manera abierta y consciente; esta conciencia literaria ha sido definida por Hunter (1993: 101) como: “la demanda constante de los narradores-poetas de ser reconocidos como la fuerza controladora detrás de las palabras del texto.”

En relación con la segunda característica, el narrador apoloniano ha sido caracterizado por Cuypers (2004: 43) como:

¹ El libro de Fusillo (1985) contiene el primer análisis de *Argonáuticas* a partir de categorías narratológicas (voz, modo y tiempo) y, por esta razón, constituye el punto de partida de nuestro panorama bibliográfico sobre la categoría “narrador” en el poema. Cabe agregar que, pese a ser uno de los primeros análisis narratológicos en el campo de los estudios clásicos, no tuvo influencia hasta muchos años después en los estudios en lengua inglesa sobre este poema. Distinto es el caso del libro de Hunter (1993), que significó un aporte fundamental para la mayoría de los estudios posteriores sobre este poema, entre ellos, los libros de Albis (1996) y Clare (2002) sobre narración e imaginario poético en *Argonáuticas*. A estos debemos agregar seis capítulos pertenecientes a distintas colecciones: los tres de capítulos de *Studies in Ancient Greek Narrative*: Cuypers (2004) sobre los narradores, narratarios y narraciones; Klooster (2007) sobre el tiempo y (2012) sobre el espacio; y los de Morrison (2007: 271-311), Hunter (2008²), Asper (2008) y Klooster (2011: 75-113) sobre aspectos metapoéticos de la narración.

² Es externo, ya que relata la historia de héroes que vivieron en un tiempo remoto (1.1); omnisciente, puesto que conoce la interioridad de los personajes (sus sentimientos y pensamientos, e.g.: 3.367-368 y 4.9), así como hechos en los que no ha tenido participación alguna y que son, incluso, anteriores a la expedición argonáutica (e.g.: 1.609-610); omnipresente, porque puede narrar dos hechos simultáneos como la profecía de Fineo y las persecuciones de los hijos de Bóreas a las Harpías en el libro 2; y anónimo, ya que nunca nos dice su nombre ni casi ningún rasgo que lo identifique; sólo sabemos que es un varón (Ἀρχόμενος [...] μνήσομαι, 1.1-2) heleno (2.1018-1021). Sobre las técnicas narrativas de interacción del narrador con los narratarios en Homero y Apolonio, ver De Jong (2004: 22-24) y Cuypers (2004: 53-57), respectivamente.

³ El estudio de Hunter (1993: 101-151) analiza detalladamente la conciencia literaria en *Argonáuticas*. En el caso de la utilización de técnicas de otros géneros literarios, los estudios de Albis (1996) y Cuypers (2004) constituyen excelentes puntos de partida, aunque no es su objetivo ofrecer un análisis exhaustivo de esas técnicas.

⁴ Debemos señalar que esta objetividad del narrador homérico es una simplificación, porque la subjetividad se expresa de otras formas, como por ejemplo, en las “decisiones narrativas” (¿dónde comenzar una historia?, ¿dónde terminarla?, ¿cómo narrarla: detallada o resumidamente?) y en las *gnomai* generalizadoras. La diferencia está en la mayor frecuencia, conciencia y énfasis de la subjetividad en el narrador apoloniano. Para un tratamiento de esta simplificación, cf. Hunter (1993: 101-105).

(...) una *persona* narrativa proteica, una amalgama del aedo homérico de épica, los cantores hímnicos y pindáricos de alabanza, el historiador herodoteo y el erudito calimaqueo –estas últimas, dos personalidades ya complejas en sí mismas, que, como el narrador de *Argonáuticas*, se debaten entre los roles de narrador épico e historiográfico.⁵

Estas tres características (imitación homérica, conciencia literaria y uso de técnicas literarias de otros géneros) conforman tres macro-técnicas narrativas que están presentes en todo el poema, ya desde el exordio:⁶

Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε παλαιγενέων κλέα φωτῶν
μνήσομαι οἱ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας
Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαιο
χρῦσειον μετὰ κῶας εὐζυγον ἤλασαν Ἀργῶ.

Comenzando por ti, Febo, recordaré las hazañas famosas
de los antiguos héroes, que por la boca del Ponto y a través de las rocas
Cianeas, por mandato del rey Pelias,
guiaron la sólida Argo en busca del vellocino de oro.

(Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 1.1-4)

Como reconocen los estudios de manera unánime,⁷ el narrador comienza con una invocación hímnic a Apolo (uso de técnicas literarias de otros géneros). Se presenta, a través de verbos en voz activa en primera persona (μνήσομαι) como controlador de su narración (conciencia literaria). Y esta narración tiene un narrador –el aedo– y unos protagonistas –héroes– que pertenecen a un pasado remoto reconocible por medio del modelo homérico (imitación homérica).

El objetivo de este trabajo es revisar y profundizar los complejos efectos literarios de la presencia y fusión de elementos épicos e hímnicos en el exordio y sus consecuencias para la lectura del poema en su totalidad. Analizaremos cómo el exordio de *Argonáuticas* afirma su identidad épica como matriz genérica,⁸ lo que implica una demanda al lector

⁵ Para un análisis detallado del narrador herodoteo y calimaqueo, cf. Harder (2004) y de Jong (2004), respectivamente.

⁶ Todas las traducciones de textos griegos son propias.

⁷ Se trata de una característica clave de este exordio, señalada por numerosos estudios. Entre ellos, podemos mencionar: Goldhill (1991: 286-294), Clauss (1993: 14-25), Hunter (1993: 124-25), DeForest (1994: 37-46), Albis (1996: 17-26), González (2000); Clare (2002: 20-32), Wheeler (2000), Cuypers (2004: 43-46), Morrison (2007: 286-293).

⁸ Este es uno de los puntos más importantes en el abordaje metodológico de Harrison (2007), que posiciona el *enriquecimiento genérico* contra el concepto de *Kreuzung der Gattungen* de Kroll (1924), ya que para

para que reconozca la importancia de las matrices genéricas en la lectura del poema.⁹ Esta identidad genérica se afirma a través de diferentes procedimientos: además del uso del hexámetro dactílico, sus primeros versos nos presentan (a) una serie de alusiones a la épica como tema de canto de los aedos, como así también (b) a determinados elementos himnicos que, incorporados en el poema, forman parte de una técnica narrativa integral que denominaremos “ficción de *performance* original”. Nuestra propuesta es analizar las funciones de esos elementos himnicos incorporados en el exordio de *Argonáuticas* a partir del concepto de “enriquecimiento genérico” propuesto por Harrison (2007), para explicar cómo determinadas lecturas que confrontan poemas importantes de la tradición podrían haber sido el germen de sus técnicas de composición.

1. El enriquecimiento genérico como método de análisis

La “manipulación” de un género literario en un texto poético individual ha sido señalada por los estudios de fines del siglo XIX y comienzos del XX¹⁰ como una de las características distintivas de la poesía que floreció en la primera mitad de siglo III a.C. en Alejandría. En líneas generales, estos estudios relacionaban esta “manipulación” con un intelectualismo árido, un experimentalismo lúdico y una arbitrariedad en la τέχνη del poeta, dispuesta a “sacrificar” el sistema genérico tradicional con el fin de tratar el material tradicional de una manera innovadora.¹¹ Kroll vio en esta faceta poética una estrategia de autor bien definida,¹² a la que llamó *Kreuzung der Gattungen* (cruce de géneros), estrategia a través de la cual los poetas buscaban “ser modernos a toda costa y conseguir efectos sorprendidos” o simplemente *παικίλεια*. El trabajo de Kroll toma las líneas generales de una visión positivista de la literatura, que tiende a observar el desarrollo de los géneros literarios como un proceso darwiniano de selección natural, en el que el problema del posible “agotamiento” de un género literario es superado mediante una renovación continua de los géneros literarios a través de un “mestizaje” que crea nuevos híbridos. Este enfoque se basa en una noción según la cual las

él la presencia de un género en otro no lleva ni a un cambio de identidad genérica ni a la creación de un híbrido. Por el contrario, la verdadera existencia de este fenómeno literario requiere que los límites y las identidades separadas de los géneros se mantengan. En su abordaje, la identidad genérica primaria de un texto particular es dada como un hecho y, de este modo, la atención puede dirigirse a las desviaciones de (y a partir de) esa identidad.

⁹ Entendemos el concepto de “matriz genérica” en la línea de los estudios de Conte (1986) y (1994), Conte & Barchiesi (1989), Depew & Obbink (2000) y Fantuzzi & Hunter (2007): un poeta elige determinados aspectos distintivos de un texto, autor o género “modelo”, los identifica como capaces de representar la *qualitas* literaria de ese texto, autor o género y los hace una parte integral de la matriz nueva y particular de su propio texto.

¹⁰ Entre ellos, Fantuzzi & Hunter (2007: 18) mencionan a: Couat (1882); Legrand (1898); Heinze (1919); Deubner (1921).

¹¹ Fantuzzi & Hunter (2004: 17-18).

¹² Kroll (1924).

estructuras de los géneros se desarrollan y evolucionan creativamente en respuesta a una serie de “estímulos” literarios. Ésta es la idea clave del concepto de “enriquecimiento genérico” tal como la desarrolla Harrison.¹³ Pero, en otro sentido, Harrison posiciona el enriquecimiento genérico contra el concepto de *Kreuzung der Gattungen*, ya que para él la presencia de un género en otro no lleva ni a un cambio de identidad genérica ni a la creación de un híbrido.¹⁴ Por el contrario, la verdadera existencia de este fenómeno literario requiere que los límites y las identidades separadas de los géneros se mantengan. En su abordaje, la identidad genérica primaria de un texto particular es dada como un hecho y, de este modo, la atención puede dirigirse a las desviaciones de (y a partir de) esa identidad.

La perspectiva señalada por Kroll ponía su atención en el autor como el agente clave de la “evolución” de los géneros, pero, a pesar de la innegable importancia del posicionamiento del autor en su obra con respecto al sistema de géneros heredado, el concepto de Harrison pone su atención más en los receptores¹⁵—y por esto exige como objetivo necesario un intento de reconstrucción de los horizontes culturales del modelo colectivo de lectura de un texto clásico— y no en los procesos mentales de un individuo histórico. La percepción de un género en una obra literaria, así como la variación y la evolución de ese género, depende en gran medida del repertorio y la expectativa de lectura, y estos son construidos a través de la recepción de una sucesión de textos relacionados. De esta manera, un texto nuevo evoca en el receptor un horizonte de expectativas y “reglas de juego” familiares a él a partir de la recepción de textos anteriores. Esas expectativas y reglas pueden ser variadas, extendidas, corregidas, pero también transformadas, combinadas con otras o simplemente reproducidas.

2. Alusiones a la épica como género

A diferencia de las épicas homéricas, en las que la primera palabra anunciaba el tema principal, el narrador de *Argonáuticas* dice que recordará “hazañas famosas de los antiguos héroes”, *παλαιγενέων κλέα φωτῶν*. Se trata de un grupo de palabras que no funciona individualizando un tema épico (como *Μῆνιν* y *Ἄνδρα* en los textos homéricos), sino que se refiere al género de la épica heroica en sí. Si analizamos los pasajes de algunos ecos léxicos de este sintagma en la poesía hexamétrica, podremos ver que se trata de una forma habitual en la que los poetas se referían a la épica como un tipo particular de relato:

¹³ Harrison (2007: 14).

¹⁴ En este sentido, sigue a Rossi (1971).

¹⁵ Harrison (2007: 14-15).

Texto 1

οὕτω καὶ τῶν πρόσθεν ἐπευθόμεθα κλέα ἀνδρῶν
ἠρώων, ὅτε κέν τιν' ἐπιζάφελος χόλος ἴκοι
δωρητοὶ τε πέλοντο παράρρητοὶ τ' ἐπέεσσι.
μέμνημαι τόδε ἔργον ἐγὼ πάλαι οὐ τι νέον γε

También así nos lo han enseñado las hazañas famosas de los héroes de antaño, cuando una desaforada ira invadía a alguno: eran sensibles a los regalos y accesibles a las palabras. Recuerdo el siguiente hecho, antiguo y no reciente.

(Homero, *Iliada* 9: 524-527)

La historia de Meleagro, contada por Fénix, tiene como tema las hazañas de un héroe antiguo y funciona como una *puesta en abismo*,¹⁶ ya que comparte los mismos motivos de la historia principal (ἐπιζάφελος χόλος), como lo explicita el narrador interno. En estos versos, Fénix adelanta el tipo de discurso, sin aclarar qué historia específicamente es la que va narrar. Nos dice que se trata de hazañas famosas (κλέα) de “hombres de antaño” (τῶν πρόσθεν ... ἀνδρῶν) y que es un hecho antiguo (πάλαι), es decir, una narración de épica heroica.¹⁷ El objeto del canto de *Argonáuticas*, como vimos, es definido con el mismo léxico: si estas palabras identifican un género para el auditorio del Fénix iliádico, funcionan de la misma manera para los narratarios del texto de Apolonio y por eso el poeta las imita.

Texto 2

εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέϊ θυμῷ
ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ ἀοιδὸς
Μουσάων θεράπων κλειᾶ προτέρων ἀνθρώπων
ύμνησει μάκαράς τε θεοὺς οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν,
αἰψ' ὅ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων
μέμνηται ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων.

¹⁶ El término “puesta en abismo” (*mise en abyme*) se utiliza para designar en el campo literario “toda pieza que mantiene una relación de similitud con la obra que la contiene” (Dällenbach 1976: 18-19). André Gide acuñó este término proveniente del campo de la heráldica para describir cómo un motivo central en una obra literaria reitera o ilumina el todo del cual forma parte. Esta técnica de reflexión puede reforzar el significado y la estructura de la obra y puede incluso funcionar como una intrusión auto-consciente del autor, quien deliberadamente llama la atención sobre la ficcionalidad del texto.

¹⁷ Sobre la importancia de “las hazañas famosas de hombres antiguos” como tema iliádico, cf. Nagy (1979: 102-104).

Pues si alguien, teniendo una desgracia, con un lamento reciente en el alma se consume afligido en su corazón, luego que un aedo servidor de las Musas cante las hazañas famosas de hombres antiguos y (cante) los bienaventurados dioses que habitan el Olimpo, en seguida se olvida aquél de sus males y ya no recuerda sus penas: rápidamente cambian el ánimo los dones de las diosas.
(Hesíodo, *Teogonía*: 98-103)

Cuando el narrador enumera los dones de las Musas para los hombres, describe lo que cantan los aedos indicando dos objetivos poéticos: celebrar las hazañas (κλεῖα) de los hombres del pasado y celebrar a los dioses bienaventurados que habitan el Olimpo.¹⁸ Si comparamos el contenido de estos cantos con el contenido de *Teogonía*, podemos ver que el narrador hesiódico está marcando una diferencia entre su propio canto y el de los demás aedos. Específicamente, se pone, por un lado, la poesía épica y la himnica de esos aedos y, por el otro, el canto –nuevo, único, diferente– de Hesíodo, cuyo tema es cosmogónico-teogónico y claramente no involucra a los héroes en su contenido.¹⁹

Texto 3

σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν
ἄσομαι ἡμιθέων ὧν κλείουσ' ἔργματ' ἀοιδοῖ

Comenzando por ti cantaré las hazañas
famosas de hombres semidioses.

(*Himno Homérico* 32: 18-9)

Los versos finales del *Himno* 32, a *Selene*, marcan la transición de una rapsodia himnica (en términos hesiódicos: “la celebración de un dios”) a una rapsodia épica (κλέα φωτῶν [...] ἡμιθέων, “hazañas famosas de hombres semidioses”) definida de manera similar –en el léxico utilizado– a los pasajes de *Iliada* y *Teogonía*. Todos los himnos homéricos están dedicados a una divinidad o un héroe, y una buena parte de ellos concluyen con la promesa de otro canto, lo cual pone en evidencia su función proemial o introductoria (función que analizaremos en la siguiente sección). Dos de ellos (el 31 y 32) anuncian explícitamente un relato de gestas heroicas, es decir, funcionan como proemios destinados a la recitación de los rapsodas o, más precisamente, como la primera de una serie de rapsodias.

¹⁸ Sobre las distintas traducciones de ὑμνέω, cf. Càssola (1975: ix-xii).

¹⁹ Las distinciones y complementariedades de estos tres tipos de cantos son muy importantes para la concepción de Clay (1989) y (2011) del *Himno Homérico* largo como género.

El pasaje citado del *Himno Homérico* marca la transición a una rapsodia de tema épico anunciado de manera genérica, sin especificar qué historia en particular se va a narrar. En el exordio de *Argonáuticas*, la especificación de “las hazañas gloriosas de antiguos héroes” se establece a partir de la oración relativa (οἱ Πόντοιοι κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας [...] ἤλασαν Ἀργῶ), oración característica de los exordios de las épicas homéricas (en *Il.*, ἦ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε’ ἔθηκε y en *Od.*, οὐδὲ μάλα πολλὰ πλάγχθη). De esta manera, vemos cómo Apolonio utiliza en el exordio un léxico y una construcción sintáctica que ponen en juego en la lectura del poema una matriz genérica épica. Esta matriz genérica constituye el punto de partida *necesario* para el enriquecimiento genérico.

3. Proemio y exordio

En esta sección, analizaremos cómo el exordio afirma su identidad épica a través de la incorporación de elementos hímnicos. En primer lugar, debemos establecer claramente la diferencia entre exordio y proemio dentro de la teoría del *himno como proemio*. Señalaremos esta diferencia no sólo para denominar de manera correcta los primeros versos de *Argonáuticas*, sino también para entender la complejidad del fenómeno del enriquecimiento genérico en estos versos, a partir de la fusión del exordio épico y del himno en función de proemio (como veremos en la siguiente sección).

La teoría del himno en función de proemio, que se retrotrae al estudio de Wolf (1795) y aún es ampliamente aceptada, sostiene que los *Himnos Homéricos* eran cantados como preludios de las recitaciones épicas.²⁰ La extensión de los *Himnos* largos –vistos como expansiones rapsódicas de los *Himnos* breves, según se sostiene en esta teoría– no constituye un impedimento para que éstos sirvan como preludios de poemas de la magnitud de *Iliada* y *Odisea* en grandes festivales como las Panateneas.²¹

Los testimonios de Homero, Píndaro y Tucídides han sido invocados para sostener la teoría del proemio, aunque su interpretación es problemática. En estos problemas profundizaremos a continuación, ya que nos ayudarán a comprender mejor la técnica compositiva de Apolonio en el exordio de *Argonáuticas*. Dentro de esta teoría, se ha leído *Odisea* 8: 499 como una posible referencia a la práctica de comenzar una recitación épica con un preludio a un dios. En este pasaje el narrador dice que Demódoco “comienza por el dios” (ὁ δ’ ὄρμηθεις θεοῦ ἤρχετο) al hacer su relato (evidentemente épico) sobre el caballo de madera. Pero aquí la expresión “comenzar por el dios” es problemática:

²⁰ Un buen panorama sobre los problemas filológicos más importantes en los estudios hímnicos y sobre la “teoría del proemio” se puede obtener a partir de la lectura de la introducción de Càssola (1975), la de Furley y Bremer (2001) y el capítulo introductorio de Faulkner (ed.) (2011).

²¹ Sobre los himnos largos y su relación con los himnos breves, cf. Clay (2011: 234-235). Sobre los proemios de estos poemas, tenemos testimonio de un proemio de sólo un verso a *Iliada*, similar a nuestras aperturas hímnicas, aunque se sospecha de su autenticidad: “Canto a las Musas y Apolo del famoso arco”. Cf. Kirk (1985) y West (2001).

¿comenzó Demódoco con una alabanza hímica al dios, antes de iniciar el relato épico? ¿O, como el poeta de *Ilíada*, comenzó su narración épica con una divinidad que instiga la acción (τίς ... θεῶν, *Il.* 1.8)?²²

Píndaro, por su parte, abre la segunda *Nemea* con una referencia a los Homéridas (‘Hijos de Homero’, presumiblemente un gremio o cofradía de rapsodas):

Ὅθεν περ καὶ Ὀμηρίδαι
 ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ’ αἰδοί
 ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου, καὶ ὄδ’ ἀνήρ
 καταβολᾶν ἱερῶν ἀγώ-
 νων νικαφορίας δέδεκται πρῶτον, Νεμεαίου
 ἐν πολυῦμνῆτῳ Διὸς ἄλσει.

Por donde también los Homéridas, los cantores, comienzan las más de las veces sus cosidos relatos –por un proemio a Zeus– así este hombre el principio de una victoria de los Juegos Sagrados ha recibido por vez primera, en el muy celebrado recinto de Zeus Nemeo.

(Píndaro, *Nemea* 2.1-5)

Si esta es una costumbre cultivada por los Homéridas, puede referirse sólo a una breve reverencia a Zeus (como la que está realizando Píndaro en este pasaje)²³ y no necesariamente a un himno con su estructura tipificada²⁴ (ni siquiera a un himno breve). Cabe agregar que el testimonio pindárico no se ve reflejado en los *Himnos homéricos*, donde Zeus recibe solamente una composición breve de cuatro versos (Himno Homérico 23).

Las referencias de Tucídides (3.104. 4-5) también presentan interrogantes. Tucídides cita, como evidencia de competencias atléticas y musicales en Delos, los versos 146-50 (con algunas variantes) del *Himno a Apolo* como versos “del proemio de Apolo” (ἐκ προοιμίου Ἀπόλλωνος 3.104. 4.3); inmediatamente después, él cita *Apolo* 165-72 y aclara que son “del mismo proemio” (ἐκ τοῦ αὐτοῦ προοιμίου 3.104. 5.2).²⁵ Si entendemos προοίμιον como un preludio de otro canto, ¿ese otro canto era una

²² Sobre la mala traducción de θεοῦ como *genitivus auctoris* regido por ὁρμηθεῖς, y la interpretación de uno de los escolios y de los filólogos que relacionan este uso a un término técnico del arte de los aedos y los himnos breves, cf. Heubeck, West & Hainsworth (1998: 379). Estamos de acuerdo con Clay (2011: 238) en que la analogía con el comienzo de *Ilíada* debe ser tenida en cuenta para la interpretación de este verso.

²³ Una reverencia similar al comienzo de *Fenómenos* de Arato, cuya relación con el exordio de Apolonio trataremos en otro capítulo.

²⁴ Sobre la estructura del *Himno Homérico*, cf. Janko (1981).

²⁵ Por un estudio del término προοίμιον, cf. Constantini & Lallot (1987: 13-27).

recitación épica? Posiblemente, pero no debemos olvidar que Delos era famosa en el mundo griego (como el *Himno* mismo reconoce, vv. 147-164) por sus competencias corales, no así por sus recitaciones épicas. ¿Debemos entenderlo, entonces, como preludio de otro himno? Si para Tucídides el *Himno* délico continuaba con la sección pítica (como en nuestros textos),²⁶ el autor podría haber pensado que el himno délico era un preludio a una obra más larga que celebra la fundación del dios de su santuario délfico (i.e., la sección pítica). Si la sección délica de este himno era originalmente una composición autónoma, el uso de Tucídides de este término *προοίμιον* queda en la incógnita: ¿preludio de qué otro tipo de canto?

Por otra parte, otra evidencia sugiere también que *προοίμιον* puede referirse no al preludio de otro canto, sino a un canto individual que se ubica en primer lugar en una serie de cantos.²⁷ En este sentido, podemos diferenciar exordio de proemio. Mientras que el proemio es, como dijimos, el primer canto en una serie, el exordio comprende los versos iniciales de cualquier canto, incluso de un proemio. Si bien puede originarse una confusión porque ambos comparten una función inicial, el exordio no constituye por sí mismo un canto, mientras que el proemio, sí.²⁸ Por ejemplo, en algunos manuscritos, el himno largo a *Afrodita* está unido al siguiente *himno* (breve) *6 a Afrodita*; y el comienzo de la *Teogonía* de Hesíodo ha sido interpretado como una secuencia de dos himnos a las Musas (1-34, Musas del Helicón, 35-104, Musas Olímpicas) seguidas por el exordio propiamente dicho (105-15).²⁹ En el *Himno a Apolo*, se dice que las Musas entretienen a Zeus cantando “los inmortales dones de los dioses y los sufrimientos de los humanos” (ὕμνεύουσιν ὅα θεῶν δῶρ’ ἄμβροτα ἦδ’ ἀνθρώπων / τλημοσύνας 190-1); de la misma manera, en *Teogonía* las Musas entretienen a Zeus cantando sobre la raza de los dioses seguida por la raza de seres humanos y Gigantes (44-50).³⁰ Si en ese orden habitual, el primer canto era la celebración de un dios, es en este sentido que el himno funciona como proemio. El punto crucial es que el término *προοίμιον* es un término funcional: significa el primero de una secuencia de cantos, y no indica intrínsecamente un modo de *performance* (sea coral o monódico, mélico o rapsódico), ni tampoco implica que todo himno deba ser un *προοίμιον*: sólo el primer himno de una serie de himnos sería el *προοίμιον*.³¹

²⁶ Sobre esta discusión de las secciones del *Himno a Apolo*, cf. Chappell (2011).

²⁷ Si un himno es un “proemio” en este sentido, la discusión (anteriormente mencionada) sobre la extensión (¿puede un himno largo ser preludio de una recitación épica?) no es importante, ya que nada implica que deba ser más breve que los cantos siguientes. Sólo se trata del primer canto de una serie.

²⁸ Cf. Càssola (1975: xix).

²⁹ Sin embargo, el proemio de Hesíodo es integrado a *Teogonía*; no se trata de un preludio libre que podría haber sido añadido a cualquier poema. Cf. Pucci (2007: 11) con bibliografía.

³⁰ El pasaje de *Teogonía* (98-103) de Hesíodo citado anteriormente y referido al canto de los aedos tiene los dos temas, pero invertidos. Sin embargo, en este pasaje no se hace ninguna aclaración del orden, como sí se hace enfáticamente en los vv.44-50: cf. Clay (1989: 329).

³¹ Clay (2011: 239-240).

En resumen, la *performance* de poemas épicos se ejecutaba en una serie de rapsodias, cada una con un inicio y un final propios. El término “proemio” corresponde a la primera de esa serie de rapsodias. Puesto que esta primera rapsodia era generalmente un himno, esto es lo que –desde Wolf en adelante– se ha llamado “himno en función proemial”. Por su parte, el término “exordio” corresponde al inicio de cada una de las rapsodias de la serie (incluso de la primera). En este sentido, el exordio formaba parte de la rapsodia, mientras que el proemio himnico podía ser reemplazado en cada *performance*, pues constituía por sí mismo un canto individual, que se ejecutaba en primer lugar en una serie de rapsodias.³² Esta diferencia es crucial para entender el enriquecimiento genérico que realiza Apolonio en los primeros versos de *Argonáuticas*, como veremos en la siguiente sección.

4. Ficción de *performance* original

En el exordio del poema de Apolonio, como señalamos anteriormente, encontramos una combinación de elementos épicos con elementos himnicos. Antes de entrar en el tema del viaje, el narrador imita el lenguaje del himno en los primeros versos del poema y brinda un breve homenaje a Apolo con la frase Ἀρχόμενος σέο Φοίβε (“Comenzando por ti, Febo”, 1.1). Al contrario de las épicas homéricas, en las que la primera palabra anunciaba sus temas (Μῆνιν, Ἄνδρα), en este poema el narrador comienza con el participio Ἀρχόμενος, referido a la voz narrativa principal (que, en el verso siguiente, se expresa en primera persona: μνήσομαι) y un pronombre en segunda persona (σέο),³³ acompañado por la explicitación del dios (Φοίβε). Este esquema presenta especial afinidad con las *fórmulas de cierre* presentes en varios *Himnos homéricos*, específicamente por la utilización del participio de ἄρχω referido a la primera persona, el pronombre en segunda persona y el verbo que enuncia en futuro el acto de narrar:

ἐκ σέο δ' ἀρχόμενος κλήσω μερόπων γένος ἀνδρῶν
ἡμιθέων ὧν ἔργα θεοὶ θνητοῖσιν ἔδειξαν.

Y habiendo comenzado por ti [Helios], celebraré el linaje
de varones semidioses, de voz articulada

(*Himno Homérico* 31: 18-19)

σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν
ἄσομαι ἡμιθέων ὧν κλείουσ' ἔργματ' αἰοῖδοι
Μουσάων θεράποντες ἀπὸ στομάτων ἐροέντων

³² Cf. Càssola (1975: xvii-xxi)

³³ A esto debemos agregar que unos versos después, todavía en el exordio, el narrador explicita que el inicio de la historia se dio “conforme a tu profecía”, utilizando el posesivo de segunda persona τειήν (1.8).

Y comenzado por ti, cantaré los hechos famosos
de héroes semidioses, cuyas hazañas celebran
con bocas amables los aedos, servidores de las Musas.

(*Himno Homérico 32: 18-20*)

Como señalan la mayoría de los estudios anteriormente citados, la incorporación de estos elementos en el exordio de *Argonáuticas* representa el himno en su función proemial, es decir, el himno como el primero de una serie de cantos, que consiste en un saludo breve al dios inmediatamente antes de presentar el tema –claramente épico– de la próxima rapsodia.³⁴ De esta manera, se marca el paso de una rapsodia sobre dioses a una rapsodia sobre héroes. Al demorar su tema e invocar a Apolo primero, Apolonio recrea la secuencia de una *performance* de épica en la que un himno precedía al siguiente canto (en este caso, un canto épico). Lo que antes era parte del contexto de una *performance* de épica, separado de la narración, aparece como un elemento estructural en el texto de Apolonio. Dicho de otro modo, pasamos de un contexto de *performance* a una ficción de *performance*, ficción que está soportada también por la alusión verbal a la *performance* del aedo Demódoco en Homero (cf. κλέα φρωτῶν y Homero *Odisea* 8. 73 κλέα ἀνδρῶν) y de la tradición épica en general.³⁵

Esta técnica literaria que nosotros llamamos “ficción de *performance*” puede ser vista como resultado o síntoma de la pérdida del contexto socio-cultural en el que la épica era ejecutada en sus orígenes.³⁶ Cabe aclarar que la inserción del proemio himnico no indica necesariamente una compensación por la pérdida del “medio” de *performance*. La recitación épica seguía viva en la época de Apolonio, pero aunque Apolonio haya recitado su obra, es claro que a esta *performance* le faltan las asociaciones rituales y la autoridad que poseían los ejecutantes de una época anterior, como los Homéridas en un festival religioso. En este contexto nuevo adquiere importancia el texto en su medio escrito: la autoridad de la invocación a Apolo en el primer verso serviría tanto para una *performance* de *Argonáuticas* como para el texto escrito, como lo demuestra el famoso pasaje del prólogo de *Aitia* de Calímaco:³⁷

Pues en la ocasión incluso la primera en que dispuse la plana
en mis rodillas, ya me dijo Apolo Licio: ‘... la víctima, buen
cantor, bien cebada <has de criarla>, pero sutil tu Musa. También
<te> ordeno esto: hollar por donde no pasan los carros; <llevar

³⁴ Especialmente útil es el análisis de Vox (2002: 157).

³⁵ Tal como vimos en las páginas 7-10.

³⁶ Cf. Fantuzzi & Hunter (2007: 22).

³⁷ Sobre este pasaje calimaqueo, cf. Cameron (1995: 86-87) y Harder (2012: 57) con bibliografía. Sobre la importancia de la escritura en los poetas de este período, cf. Fantuzzi & Hunter (2007: 17-26) y Lowrie (2009: 24-30).

el tuyo> no por rodadas comunes al resto de las gentes, no por camino llano sino por sendas <sin trillar>, aun cuando tengas que conducir por una más angosta.’ <Y yo le obedecí>, pues mi canto se dirige a los que place el claro son <de la cigarra> y no la escandalera de los asnos.

(Calímaco, *Aitia* 1: 21-31 Pf.)

5. Conclusiones

Nuestro análisis de esta técnica de enriquecimiento hímnico en el exordio del poema nos lleva a tres conclusiones. En primer lugar, esta ficción de *performance* es también una técnica literaria importante que define a este texto en su identidad genérica. Dicho de otro modo: ya no es el contexto de *performance* lo que define genéricamente a un poema, sino la imitación de ese contexto de *performance*. El hecho de que *Argonáuticas* se presente como un poema épico ejecutado en su contexto original permite al poema tomar como matriz genérica principal a la épica y, a la vez, añadir elementos de otros géneros sin producir un texto híbrido. Una lectura atenta del poema de Apolonio no nos deja dudas de que la ficción del aedo que canta ante su auditorio es un rasgo épico tan importante –en cuanto a la definición de la identidad genérica– como el tema de las hazañas heroicas.

En segundo lugar, el lector realiza un pacto de lectura en el que el poema escrito es un texto posterior que nace de una *performance* original que (el lector sabe que) nunca existió. Esto es lo que llamamos “ficción de *performance* original”. ¿Qué significa esto para un lector de la época de Apolonio? ¿Qué significa esto para Apolonio-lector de los textos escritos de los poemas homéricos? Un filólogo alejandrino que realiza su labor sobre los textos homéricos supone necesariamente que existe un estado original de ese texto: la técnica literaria apoloniana pretende que el lector de *Argonáuticas* suponga lo mismo sobre su poema (obviamente, dentro del “pacto” literario). Ésta es una de las formas en las que la lectura de los poemas de la tradición puede ser considerada el germen para la técnica compositiva de Apolonio.

En tercer lugar, estos aspectos performativos incorporados en el texto adquieren diferentes funciones narrativas. En este caso particular, el breve homenaje a Apolo del primer verso del poema funciona como proemio (con las implicaciones que ya vimos) y también como exordio (según la distinción que vimos anteriormente). En efecto, el narrador comienza por Apolo no sólo como saludo hímnico en función proemial, sino también por el rol central que este dios tiene en el poema: él fue la primera causa de la expedición por medio del oráculo que recibe Pelias (1.5), es el dios protector de la expedición argonáutica (1.411-414) y la causa de que el poeta narre esta historia (como dios de la poesía y dios epónimo de este poeta, Apolonio). Además de ser dios de la poesía y la profecía, Apolo era adorado como divinidad que protegía a los

marineros.³⁸ También este dios es el modelo divino del héroe principal de esta épica, a través de un conjunto de valores fuertemente afirmados a lo largo de la obra.³⁹ Cabe añadir que el héroe principal, Jasón, también comienza su viaje con una dedicatoria a Apolo (1.409-410), como reflejo del “viaje narrativo” emprendido por el narrador. En este sentido, la doble función del saludo al dios en el exordio de *Argonáuticas* recrea en forma de técnica literaria aquella ambigüedad que advertimos en la lectura de *Odisea* 8.499: ¿comenzó Demódoco con una alabanza himnica al dios, antes de iniciar el relato épico? ¿O comenzó, como el poeta de *Iliada*, su narración épica con una divinidad que instiga la acción (el ya citado: τίς ... Θεῶν, Homero, *Iliada* 1. 8)? No lo sabemos, pero el narrador apoloniano (que, como ya vimos, claramente imita a Demódoco) hace ambas cosas. Esto también es otra muestra de cómo un problema de lectura se convierte en una técnica compositiva: una ambigüedad en la lectura del texto homérico es imitada y explotada por Apolonio en una técnica literaria que enriquece al nuevo poema en sus interpretaciones y sobreimprime –de manera creativa– en él las lecturas de su texto modelo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBIS, R. V. (1996) *Poet and Audience in the Argonautica of Apollonius*, London.
- ASPER, M. (2008) “Apollonius on Poetry”, en T. Papanghelis & A. Rengakos (eds.) *Brill’s Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden, Boston: 167-198.
- CAMERON, A. (1995) *Callimachus and his Critics*, Princeton.
- CÀSSOLA, F. (1975) *Inni Omerici*, Milán.
- CHAPPELL, M. (2011) “The Homeric Hymn: The Question of Unity”, en A. Faulkner (ed.) *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, Oxford: 59-81.
- CLARE, R. J. (2002) *The Path of the Argo*, Cambridge.
- CLAUSS, J. J. (1993) *The Best of the Argonauts*, Berkeley.
- CLAY, J. S. (1989) *The Politics of Olympus*, Princeton.
- CLAY, J. S. (2011) “The Homeric Hymns as Genre”, en A. Faulkner (ed.) *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, Oxford: 232-251.
- CONTE, G. B. (1986) *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca and London.
- CONTE, G. B. (1994) *Genres and Readers*, Baltimore.

³⁸ Según Albis (1995: 44), quien se apoya en Farnell (1907, vol. 4: 145), el aspecto del culto de Apolo como deidad protectora del viaje por el mar probablemente surgió como una extensión de su rol en Delfos: el dios que comandó a sus adoradores para cruzar los mares, naturalmente sería invocado para proteger a los colonizadores durante su viaje.

³⁹ Cf. Hunter (1993: 83-85).

- CONTE, G. B. & Barchiesi, A. (1989) “Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell’intertestualità”, en A. Barchiesi et al. (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, Vol. I, Roma: 81-144.
- COSTANTINI, M. & LALLOT, J. (1987) ‘Le ποσειμίον est-il un proème?’, en P. Hoffmann, J. Lalot, & A. le Boulluec (eds.) *Le Texte et ses representations. Études de littérature ancienne* 3, Paris: 13-27.
- COUAT, A. (1882) *La Poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées* (322-22 au. J.C.), Paris.
- CUYPERS, M. P. (2004) “Apollonius of Rhodes”, en I. J. F. de Jong, R. Nünlist, R. & A. Bowie (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden, Boston: 43-62.
- DÄLLENBACH, L. (1989) *The Mirror in the Text*, Chicago.
- DE JONG, I. (2004) “Homer”, en I. J. F. de Jong, R. Nünlist, R. & A. Bowie (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden, Boston: 13-24.
- DE JONG, I. (2004) “Herodotus”, en I. J. F. de Jong, R. Nünlist, R. & A. Bowie (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden, Boston: 101-114.
- DE FOREST, M. (1994) *Apollonius’ Argonauticas: A Callimachean Epic*, Leiden.
- DEPEW, M. & OBBINK, D. (eds.) (2000) *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge.
- DEUBNER, L. (1921) “Ein Stilprinzip hellenistischer Dichtkunst”, en *Kleine Schriften zur klassischen Altertumskunde* (Königstein/Ts. 1982).
- FANTUZZI, M. & HUNTER, R. (2007) *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge.
- FARNELL, L. R. (1907) *The Cults of the Greek States: Vol. IV*, Oxford.
- FAULKNER, A. (ed.) (2011) *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, Oxford.
- FURLEY, W. & BREMER, J. (2001) *Greek Hymns: Vols. i-ii*, Tübingen.
- FUSILLO, M. (1985) *Il Tempo delle Argonautiche*, Roma.
- GOLDHILL, S. (1991) *The Poet’s Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge.
- GONZÁLEZ, J. M. (2000) “*Mousai hypophetores: Apollonius of Rhodes on Inspiration and Interpretation*”, *HSPH* 100: 269–292.
- HARDER, M. A. (2004) “Callimachus”, en I. J. F. de Jong, R. Nünlist, R. & A. Bowie (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden-Boston: 63-82.
- HARDER, M. A. (2012) *Callimachus: Aetia*, Oxford.
- HARRISON, S. J. (2007) *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford.
- HEINZE, R. (1919) “Ovids elegische Erzählung”, en *Vom Geist des Römertums* 3a. ed. (1960).

- HEUBECK, A., WEST, S. & HAINSWORTH, J. B. (1998) *A Commentary on Homer's Odyssey: Volume I, Books I-VIII*, Oxford.
- HUNTER, R. (1993) *The Argonautica of Apollonius*, Cambridge.
- HUNTER, R. (2008) "The Poetics of Narrative in the *Argonautica*", en T. Papanghelis & A. Rengakos (eds.) *Brill's Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden, Boston: 115-146.
- JANKO, R. (1981) "The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre", *Hermes* 109: 9-24.
- KIRK, G. S. (1985) *The Iliad: A Commentary: Books 1-4*, Cambridge.
- KLOOSTER, J. J. H. (2007) "Apollonius of Rhodes", en I. de Jong & R. Nünlist (eds.) *Time in Ancient Greek Literature*, Leiden, Boston: 63-80.
- KLOOSTER, J. J. H. (2011) *Poetry as Window and Mirror*, Leiden, Boston.
- KLOOSTER, J. J. H. (2012) "Apollonius of Rhodes", en I. de JONG (ed.) *Space in Ancient Greek Literature*, Leiden, Boston: 55-76.
- KROLL, W. (1924) *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart.
- LEGRAND, P.-E. (1898) *Étude sur Théocrite*, Paris.
- LOWRIE, M. (2009) *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*, Oxford.
- MORRISON, A. (2007) *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*, Cambridge.
- NAGY, G. (1979) *The Best of the Achaeans*, Baltimore.
- PUCCI, P. (2007) *Inno alle Muse: Esiodo, Teogonia, 1-115*, Pisa.
- ROSSI, L. E. (1971) "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *BICS* 18: 69-94.
- VOX, O. (2002) "Dionigi Alessandrino e Apollonio Rodio: Cornici Innodiche", *Lexis* 20: 153-70.
- WEST, M. L. (2001) *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*, München.
- WHEELER, G. (2000) "Sing, Muse ...: The introit from Homer to Apollonius", *CQ* 52: 33-49.

ESTUDIO DE LOS USOS DE *μόνον* (*solo*) COMO ADVERBIO DE FOCO EN LA NOVELA GRIEGA*

ELENA REDONDO-MOYANO**
Universidad del País Vasco (UPV-EHU)

RESUMEN

Este trabajo es un estudio sintáctico, semántico y pragmático de los usos de *μόνον* como adverbio de foco, cuando va en solitario y cuando va acompañado de la negación (*οὐ μόνον* / *μόνον οὐ*), en un *corpus* de griego tardío (siglos I-IV), el de la novela griega.

ABSTRACT

This work is a syntactic, semantic and pragmatic study of the uses of *μόνον* as a focus adverb, both when it is used on its own and when accompanied by the negative *οὐ* (*οὐ μόνον* / *μόνον οὐ*), in a *corpus* of Late Greek (I-IV centuries), the one of the Greek novel.

PALABRAS CLAVE

Adverbios de foco, *μόνον*, *οὐ μόνον*, *μόνον οὐ*, griego tardío, novela griega

KEY WORDS

Focus adverbs, *μόνον*, *οὐ μόνον*, *μόνον οὐ*, Late Greek, Greek novel

1. La categoría de los adverbios del griego antiguo abarca elementos que tienen en común su invariabilidad formal y unas funciones sintácticas prototípicas;¹ pero, además, algunos de ellos realizan otras funciones “no prototípicas” que han comenzado a ser descritas cuando se han aplicado a los estudios lingüísticos nuevas perspectivas de análisis, como la pragmática o la lingüística del texto.² Entre ellas se encuentra el foco. Este trabajo tiene como objetivo el estudio de los usos de *μόνον* (*solo*) como adverbio de foco y constituye, por tanto, una aportación a la descripción de los usos adverbiales no prototípicos en griego antiguo.

*Este trabajo ha sido realizado en el marco de los Proyectos de Investigación FFI2015-65541-C3-1-P MINECO/FEDER y FFI2012-36944-C03-02 MINECO, y del Grupo de Investigación consolidado IT760-13 (Gobierno Vasco) y del Grupo de la Universidad del País Vasco UPV/EHU GIU16-64.

** ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3355-569X>.

¹ Sobre los adverbios en griego antiguo cf. de la Villa (1986 y 2006).

² Para los usos prototípicos y no prototípicos de los adverbios en griego antiguo cf. Crespo (2015a: 15ss) y en prensa.

El foco es una función de la estructura informativa del discurso,³ mediante la cual un determinado segmento discursivo resulta destacado porque, además del significado referencial que comporta, genera alternativas, es decir, convoca una información adicional que pertenece al mismo conjunto pragmático en el que se inserta el foco, y que tiene la propiedad de poder ocupar el mismo lugar que ocupa el foco en la cadena discursiva. Para destacar un segmento discursivo se pueden emplear procedimientos diversos,⁴ entre los cuales se encuentra el uso de adverbios.⁵

En (1) *μόνον* es adverbio de foco y el segmento informativo al que modifica, su alcance, es *ἄρτου καὶ οἴνου καὶ στέγης*: los jóvenes de Metimna, dentro del conjunto de cosas que necesitaban para vivir durante su viaje, pagaban por las tres que se destacan y no por las demás (las alternativas que forman también parte de dicho conjunto). Mediante *μόνον* se niega implícitamente la verdad de la misma proposición para cualquier otra alternativa que no sea su alcance, de manera que se transmite bien su sentido con la paráfrasis: *Pero necesitaban pan, vino y techo y nada más*. Esto se debe a que, a diferencia de otros procedimientos de focalización, cuya función es únicamente señalar el foco, los adverbios comportan un significado propio que afecta a las condiciones de verdad de la proposición en que se encuentran.⁶ Así, si sustituimos *μόνον* por *μάλιστα*, como en (2), el aserto contenido sería el mismo que en (1), *los jóvenes necesitaban pagar por el pan, el vino y el alojamiento*, pero la proposición sería distinta e interpretaríamos que es verdad también para otras alternativas.⁷ Cada adverbio especifica una relación particular del foco con su(s) alternativa(s); las relaciones básicas son dos: de exclusión o restricción, como en (1), donde se afirma la realización del foco y se descarta la realización de todas o algunas de las alternativas; y de inclusión, expansión o adición, como en (2), en la que se afirma la realización de foco y alternativas.⁸ *μάλιστα*, además, conlleva otra característica de algunos adverbios de foco: organizar en una escala jerárquica los elementos del conjunto pragmático que convoca; en concreto, este adverbio sitúa el foco en el puesto más alto de esa escala.⁹

³ Para las distintas concepciones del foco, cf. Redondo-Moyano (2015: 164-167). En este trabajo, siguiendo a Rooth (1992) y a Portolés (2010: 294ss., 315-6), hemos considerado que lo distintivo del foco es su capacidad de convocar alternativas.

⁴ Un segmento discursivo se puede destacar mediante rasgos prosódicos, como el acento o la entonación; procedimientos sintácticos, como el orden de palabras o construcciones específicas como, p. e., las *cleft sentences* o construcciones hendidas (“lo único que hice fue mirarla”, *All I did was look at her*); y diversos procedimientos léxicos, como partículas, sintagmas preposicionales y adverbios: cf. Martínez (2014: 18) y Crespo (2015b: 212).

⁵ Sobre adverbios de foco en griego antiguo, cf. Crespo (2015b).

⁶ Cf. König (1991: 29).

⁷ Dado que excluyen o incluyen la realización de las alternativas, se les ha atribuido una fuerza cuantificadora: cf. Sánchez López (1999: 1105ss) y Sudhoff (2010: 52).

⁸ Cf. Quirk *et al.* (1985: 604), Dik *et al.* (1981: 65), Dik (1989: 283) y Kovacci (1999: 773).

⁹ Algunos autores establecen un grupo específico para estos adverbios, “los escalares”, a los cuales se atribuye la cualidad de situar el foco en una posición extrema de una escala, la superior o la inferior, cf. König (1991:45), NGLÉ (2009: 2992), Sudhoff (2010: 53) y Crespo (2015b: 216).

(1) Unos jóvenes adinerados de Metimna... Mientras navegaban por la costa... gozaban de esparcimientos variados, ya fuera que se dedicaran a pescar... ya fuera que con perros y redes capturaran liebres... Εἰ δὲ τινοὺς προσέδει, παρὰ τῶν ἐν τοῖς ἀγροῖς ἐλάμβανον, περιττοτέρους τῆς ἀξίας ὀβολοὺς καταβάλλοντες. Ἔδει δὲ μόνον ἄρτου καὶ οἴνου καὶ στέγης·

Y si necesitaban algo más, lo tomaban de la gente de los campos, pagando con dinero por encima de su precio. Pero necesitaban solo pan, vino y techo.¹⁰ Longo 2.12.5

(2) Ἔδει δὲ μάλιστα ἄρτου καὶ οἴνου καὶ στέγης
Necesitaban sobre todo pan, vino y techo.

El objeto de nuestro estudio, *solo*, es considerado adverbio de foco en las lenguas modernas independientemente de la idea adoptada para definir el foco.¹¹ En griego antiguo contamos con un trabajo pionero, el de Martínez 2014, que estudia los usos focalizadores de μόνον y μόνος en Tucídides y los contrasta con los que aparecen en Heródoto y Polibio.¹² El presente trabajo estudia el adverbio μόνον en las tres formas en que aparece en la novela: su uso en solitario (§2), cuando va precedido por la negación (§3) y cuando va seguido por ella (§3); en un último apartado, (§4), ofrecemos una recapitulación de los datos obtenidos. El *corpus* estudiado está formado por las novelas de Caritón (=C.), Jenofonte de Éfeso (= J.E.), Longo (L.), Aquiles Tacio (A.T.) y Heliodoro (H.), las cuales fueron escritas entre los siglos I-IV d.C. en círculos cultos de la época imperial, dominados por la influencia de la Retórica, del Aticismo y de la *imitatio* de los clásicos.

2. Cuando el adverbio de foco μόνον va en solitario, puede tener como alcance un sintagma, como en (1), pero también otros adverbios, oraciones subordinadas y el predicado o la predicación, cf. la Tabla 1, donde se recoge la distribución del alcance de μόνον en los cinco novelistas.¹³

¹⁰ Salvo discrepancias que se apuntan en nota, los datos sobre μόνον están tomados de Beta *et al.* (1993); las citas están tomadas de las ediciones del TLG y para las traducciones hemos consultado las de la editorial Gredos, las de Les Belles Lettres y las de Reardon (1989).

¹¹ Cf. Kovacci (1999) y NGLÉ (2009) para el español; Lonzi (1991) para el italiano; Quirk (1985) y Huddleston *et al.* (2002) para el inglés; Sudhoff (2010) para el alemán y Chatzikyriakidis (forthcoming) para el griego moderno.

¹² Para el griego bizantino, cf. Madariaga (en prensa).

¹³ Agrupamos en el término “sintagma” todos los segmentos oracionales que reciben declinación. Estos son los únicos que se describen en Martínez (2014); todos los datos referidos a Heródoto (Hdt.), Tucídides (Th.) y Polibio (Plb.) los tomamos de su trabajo.

Tabla 1

	Sintagmas	Predicados	Adverbios	Oraciones subordinadas	Total
C.	1	6	0	0	7
J.E.	0	2	0	0	2
L.	2	2	0	0	4
A.T.	12	4	0	4	20
H.	6	31	2	2	41
Totales	21	45	2	6	74

2.1. Cuando el alcance es un sintagma, el adverbio *μόνον* compite con algunos usos predicativos del adjetivo *μόνος* para marcar el foco. Como predicativo,¹⁴ *μόνος* desempeña dos funciones diferentes: cf. (3) y (4). En (3) *μόνον* tiene significado nocional y funciona como adjunto de manera. En cambio, en (4) funciona como adverbio de foco exclusivo, dado que el hablante ordena que “mire” *solo al amo* y que no mire a nadie más.

(3) ὁ δὲ Κνήμων... τὸ ξίφος ὑφαιρεῖ λάθρα... καὶ μόνον καταλιπὼν ἀνέδραμεν. H. 2.3.4

Cnemón... le quitó con cuidado la espada... y, dejándole solo, se marchó corriendo.

(4) Τί δέ σοι γυναικὸς δεῖ νῦν καὶ πραγμάτων; τί δὲ ἐρωμένης τηλικῶδε ὄντι; πάντα ἀπόρριπον, πρὸς μόνον δεῖ σε τὸν δεσπότην βλέπειν. J.E. 1.16.5

¿Qué necesidad tienes ahora de mujer y problemas? ¿Qué de una amante, siendo tan joven? Deja todo eso, te conviene mirar solo a tu amo.

Cuando *μόνος* es predicativo, se usa más frecuentemente como marcador del foco que como adjunto de la predicación en todos los novelistas, con la excepción de Jenofonte de Éfeso, en el que predomina por un escaso margen la segunda función, cf. Tabla 2, en la que hemos recogido también los datos de los historiadores de época clásica y de Polibio. La comparación de estos datos nos muestra que los novelistas siguen la tendencia general de los historiadores entre los que el uso como foco es claramente mayoritario; sin embargo, las distancias se han reducido y el uso como adjunto de manera se ha incrementado en detrimento del uso focal.

¹⁴ *μόνος* tiene, además, usos atributivos (cf. ἐγὼ δὲ καὶ τὸ μόνον ἀφήρημαι παραμύθιον. J.E. 2.8.1. “Y yo he perdido mi único consuelo”), que son escasos y muestran un descenso en los novelistas tardíos: C. 5 veces; J.E. 2; L. 1; A.T. 1; H. 1. En Tucídides solo se documenta uno, cf. Martínez (2014: 20).

Tabla 2.

	Adjunto de manera	Foco
Hdt.	16 (8%)	176 (92%)
Th.	6 (9%)	61 (91%)
Plb.	12 (13%)	81 (87%)
Total historiadores	34 (9.65%)	318 (90.35%)
C.	23 (27.71 %)	60 (72.29%)
J.E.	9 (56.25%)	7 (43.75%)
L.	9 (25.71%)	26 (74.29%)
A.T.	5 (11.36%)	39 (75.77%)
H.	25 (21.55%)	91 (78.45%)
Total novelistas	71 (24.23%)	222 (75.77%)

La preferencia por el adverbio o el adjetivo como focalizadores varía en los distintos autores, pero, si comparamos los datos globales de los historiadores y de los novelistas (cf. Tabla 3), apreciamos que, frente a la clara evolución que se dibuja desde Heródoto a Polibio, según la cual el adjetivo va cediendo lugar al adverbio, en la novela se observa el predominio sostenido del adjetivo, de manera que, tomada en su conjunto, estaría situada en una posición intermedia entre Heródoto y Tucídides y claramente alejada de Polibio. Estaría, por tanto, más cercana, a la situación de la narrativa de época clásica que a la postclásica helenística, dato que es coherente con la poética de imitación de los clásicos seguida por los novelistas.

Tabla 3

	Hdt.	Th.	Plb.	C.	J.E.	L.	A.T.	H.
μόνος	176	61	81	60	7	26	39	91
	91%	53%	19%	98.55%	77.77%	86.66%	66.10%	68.93%
μόνον	17	54	352	7 ¹⁵	2	4	20	41
	9%	47%	81%	10.45%	22.23%	13.34%	39.90%	31.07%

Cuando se utiliza el adjetivo como focalizador no existe ninguna ambigüedad sobre cuál es su alcance gracias a la concordancia. Cuando se utiliza el adverbio para focalizar una forma declinada siempre se da la adyacencia entre ambos y μόνον se encuentra delante, como en (5), detrás, como en (6), o inserto en ella, como en (7).

¹⁵ En Beta *et al.* C. 1.1.11 (συγκαθεσθεεις οὖν ὁ δῆμος τοῦτο πρῶτον καὶ μόνον ἐβόα... “el pueblo, una vez reunido, lo primero y lo único que gritó fue lo siguiente...”) es contado entre los adverbios; en este trabajo lo hemos considerado adjetivo. Además no hemos contado como adverbio la conjetura 8.8.1 μόνον τὴν εἰκόνα de Blake, sino que hemos mantenido la lectura de los códices y de la edición de Molinié, μνην εἰκόνα.

En estos usos se aprecia que las alternativas que *μόνον* excluye pueden aparecer en el contexto, como en (6): “me alegras los oídos y no los ojos”; o pueden estar implícitas, bien en el universo referido, como en (5): “al único que me sometería es a tí y no a ningún otro de los presentes”, bien en el conocimiento del mundo, como en (7): “lo único que intercambiaron fueron castos besos y nada más”.

(5) *μόνον* ὑπὸ σὲ γενοίμην. H. 2.10.4

Solo a ti estaría dispuesta a someterme.

(6) Εἶτα ἔστηκας... ἐπὶ τηλικούτοις ἀγαθοῖς καὶ μέχρι τῶν ὄτων *μόνον* εὐφραίνεις, ἀλλ’ οὐ δεικνύεις καὶ τοῖς ὄμμασι τὰγαθά; A.T. 5.19.3

¿Y te estás ahí parado con tan espléndida noticia y alegrándome solo los oídos, y no les muestras a mis ojos, igualmente, esa felicidad?

(7) εἶχοντο ἐπὶ πλεῖστον ἀλλήλων οἴονεὶ συμπεφυκότες, ἀγνεύοντος μὲν ἔτι καὶ παρθενεύοντος ἔρωτος κορεννύμενοι δάκρυσι δὲ ὕγροῖς καὶ θερμοῖς εἰς ἀλλήλους κεραννύμενοι καὶ καθαροῖς *μόνον* μιγνύμενοι τοῖς φιλήμασιν· H. 5.4.5

Se mantuvieron muchísimo rato abrazados, como si no tuvieran más que un único cuerpo, se saciaron de un amor, aún puro y limpio, mezclaron mutuamente sus húmedas y tibias lágrimas y se intercambiaron tan solo castos besos.

En (7) *μόνον* no solo excluye la realización de otras manifestaciones de amor (las alternativas), sino que también expresa una jerarquización de las mismas e indica que el emisor atribuye a los besos escasa importancia en comparación con las demás manifestaciones de amor.¹⁶ Este valor escalar es frecuente cuando el alcance de *μόνον* es una expresión cuantificativa, como en (8): Clitofonte se ha marchado de su ciudad, Tiro, a escondidas de su familia, poniendo como excusa un viaje a un pueblo cercano que durará diez días. Sin embargo, naufraga y es salvado por un buque que lo lleva a Sidón. Una vez allí, ruega a los marineros que no revelen su identidad, para evitar que lleguen a su casa noticias de su verdadero paradero antes de los diez días en los que su ausencia no causaría alarma. La proposición que contiene la expresión cuantificada es

¹⁶ El valor escalar de *solo* se da también en otras lenguas, cf. para el español, Sánchez López (1999: 2609-2610), Hartman (1999: 29), NGLÉ (2009: 3013) y Gutiérrez-González (2011: 46), y para el inglés Quirk (1985: 567 y 598). *μόνον* escalar no se documenta en Heródoto, pero sí en Polibio: cf. Martínez (2014: n. 13).

solo válida para su alcance (cinco), que es considerado por el emisor una cantidad baja (podría parafrasearse por “no más de”) en relación con la establecida en su plan de fuga.

(8) ἤλπίζον γὰρ λήσειν, εἰ τὰ ἀπὸ τούτων ἐν ἡσυχίᾳ γένοιτο, πέντε μόνον ἡμερῶν μοι μεταξύ γενομένων, αἷς οὐκ ἔτυχον ὀφθεῖς. A.T. 5.10.2

Pues confiaba en que no reparasen en ello, con tal de que estos dos hombres lo mantuviesen en secreto, al haber transcurrido solamente cinco días sin que se me viese.

2.2. El alcance de μόνον es un adverbio en dos ocasiones, ambas en Heliodoro, cf. (9). Si este adverbio es un numeral, convoca también escala: cf. (10), donde el rey Hidaspes, que solo fue padre una vez y por breve tiempo debido al inmediato fallecimiento de su hija recién nacida, no solo excluye que fuera padre un mayor número de veces, sino que también expresa su idea de que es un número bajo en relación a sus expectativas.

(9) ἐγὼ δὲ ᾧμην νύκτωρ σοι μόνον τὴν δειλίαν ἐνοχλεῖν. H. 6.1.3

Creía que era solo por la noche cuando el miedo te invadía.

(10) ἅπαξ δέ που μόνον ὁμοῦ τε ἀκηκόοτος καὶ ἀποβαλόντος. H. 10.12.2

Tan solo una vez, se podría decir (he tenido la dicha de tener una hija), pero nada más enterarme (de su existencia) la perdí.

En los dos casos, μόνον aparece postpuesto y adyacente, ya que solo está separado de su alcance por postpositivos o enclíticos.

2.3. Cuando μόνον tiene como alcance una oración subordinada, restringe la realización de la supradordinada a la realización de la subordinada; dicho de otra forma, el adverbio indica que la supraordinada se da únicamente si se da también la subordinada y en ninguna otra circunstancia más. Este uso aparece en oraciones temporales, cf. (11) y (12), en las que “solo cuando” podría parafrasearse por “siempre que”.

(11) Ἡ καθ' ἡμᾶς... τέχνη σώματος πάθη θεραπεύειν ἐπαγγέλλεται ψυχῆς δὲ οὐ προηγουμένως, ἀλλὰ τότε μόνον ὅταν συμπάσχη μὲν τῷ σώματι κακουμένῳ. H. 4.7.5

Nuestra ciencia hace profesión de curar las enfermedades del cuerpo, pero no las del alma en principio, sino solo cuando las penalidades que esta sufra estén causadas por las del cuerpo.

(12) καὶ ἔτι μᾶλλον ἐπέτεινεν αὐτῶν τὴν ἀπορίαν σημεῖον ἀρθέν ἀπὸ τῆς νεῶς τῆς Δημητρίου βασιλικόν, ὅπερ εἴωθεν αἵρεσθαι μόνον πλέοντος βασιλέως· Charito 8.5.3

Y aún más aumentó su perplejidad la enseña real izada en la nave de Demetrio, que habitualmente se enarbolaba solamente cuando el Rey estaba a bordo.

Pero lo más frecuente es que la subordinada sea una condicional a la que μόνον caracteriza como condición necesaria y suficiente para que se realice la supraordinada, excluyendo todas las demás posibles: “solo si” es parafraseable por “con solo que”, “solo con que”; cf. (13), donde Teágenes considera un bien la tortura a la que está siendo sometido por Ársace por negarse a acceder a sus deseos amorosos, con tal que su amada Cariclea se entere de su resistencia, que, en el contexto, es una prueba de su amor hacia ella.

(13) τὸ μὲν σῶμα καταπονούμενος τὴν δὲ ψυχὴν ἐπὶ σωφροσύνη ῥωννύμενος, καὶ μεγαλαυχούμενος ἅμα πρὸς τὴν τύχην καὶ γαυριῶν εἰ λυποῦσα τὸ πλεῖστον μέρει τῷ καιριωτάτῳ χαρίζοιτο, ἐπιδείξως ἀφορμὴν τῆς εἰς τὴν Χαρίκλειαν εὐνοίας τε καὶ πίστεως παρεσχημένη, μόνον εἰ γινώσκοι ταῦτα κάκεῖνη μέγιστον ἀγαθὸν τιθέμενος καὶ συνεχῶς Χαρίκλειαν ζῶην καὶ φῶς καὶ ψυχὴν ἀνακαλῶν. H. 8.6.4

Estaba completamente extenuado corporalmente, pero anímicamente robustecido por la virtud, y se enorgullecía y a la vez se pavoneaba de su suerte ya que, si bien (Ársace) le causaba muchísimo sufrimiento, le favorecía en el aspecto que más le interesaba, al proporcionarle un medio de mostrar a Cariclea su amor y fidelidad, solo con que ella supiera estas cosas, de manera que las consideraba como el mayor bien e incesantemente repetía que Cariclea era su vida y su luz.

En algunas oraciones condicionales, μόνον tiene sentido escalar e introduce la condición mínima necesaria para que se realice la apódosis, excluyendo que sean necesarias otras para dicha realización, cf. (14), (15) y (16) donde la prótasis se expresa de manera paratáctica. En estos casos, además de las paráfrasis ya apuntadas, cabe añadir “a condición (de) que”, “siempre y cuando”.

(14) ἐρᾷ γοῦν ἡ Μαγνησία λίθος τοῦ σιδήρου· κᾶν μόνον ἴδη καὶ θίγη, πρὸς αὐτὴν εἴλικυεν, ὥσπερ ἐρωτικὸν ἔνδον ἔχουσα πῦρ. A.T. 1.17.2

Efectivamente, la piedra de Magnesia siente pasión por el hierro: con solo verlo y tocarlo, lo atrae hacia sí, como si en su interior tuviese un amoroso fuego.

(15) αὐταρκες γὰρ αὐτῷ φιλοῦντι ἐδόκει εἶναι κᾶν βλέπειν μόνον καὶ λαλεῖν αὐτῇ. J.E. 5.4.7

Pues le parecía que le bastaba a su amor solo el verla y hablarla.

(16) Ἄγε με ... ὅποι θέλεις, εἰ καὶ Κλεινία τοῦτο δοκεῖ· μόνον ὅπως τὸ γυναιὸν μοι μὴ παρέχη πράγματα, ἐπείγουσα πρὸς τὸ ἔργον. A.T. 5.12.2

Pues bien, llévame a donde quieras, si ese es también el parecer de Clinias. Solo a condición de que esa damisela no me moleste con sus prisas por lograr lo que pretende.

En todos los casos, μόνον es adyacente a la conjunción que marca la condición, situándose delante, cf. (13), o detrás, cf. (14) de esta. Cuando se trata de una forma no personal del verbo, realiza una función delimitativa, señalando el comienzo (12) o el final (15) de la oración.

2.4. El alcance más frecuente del adverbio focal μόνον es un predicado o una predicación en todos los autores, salvo en Aquiles Tacio (cf. Tabla 1). El adverbio indica que el único evento que se realiza es el referenciado por el predicado, excluyendo los demás: cf. (17) y (18) donde se consigna una de las alternativas excluidas.

(17) οἱ δὲ καὶ κινηθέντες μόνον κατωλίσθαινον. A.T. 4.14.5

Y otros, cuando intentaban moverse, lo único que hacían era resbalarse.

(18) μόνον εἶδον αὐτούς, οὐδὲν ἤκουσα. C. 3.9.2

Yo solo los vi. No oí nada.

2.4.1. Entre los predicados a los que μόνον focaliza conforman un grupo especial los que tienen modalidad impersiva.¹⁷ En ellos el emisor ordena, invita, pide o ruega

¹⁷ Este tipo no aparece en los historiadores clásicos, cf. Martínez (2014: n. 13), pero sí en otros autores, cf. Pl. *Grg.* 494d ἀλλ' ἀποκρίνω μόνον. Es usado por todos los novelistas (C. 2; J.E. 1; L. 2; H. 11), salvo por A.T.

al interlocutor que realice una única acción, quedando todas las demás posibles, las alternativas, excluidas: μόνον polariza la modalidad expresada en el predicado, ya sea una orden afirmativa, cf. (19), o negativa, cf. (20), de manera que puede parafrasearse por: “lo único que tienes que hacer es (no) ...”, “solo te pido que (no) ...”, “solo necesito que (no)”, “simplemente (no)”, “límitate a (no)...”. El adverbio tiene, además, sentido escalar y sitúa el foco en el grado más bajo entre las demás alternativas posibles.

(19) παῦσαι ... <πεῖθον> τοὺς πεπεισμένους ἤδη καὶ μόνον μῆνυε τὴν πρᾶξιν. C. 1.7.5

Deja de intentar persuadir a quienes ya están convencidos, y límitate a revelarnos el asunto.

Previamente el pirata Terón ha propuesto a un grupo de malechores como él la participación en un supuesto negocio. Lo ha hecho con suma cautela, ya que, en realidad, se trata de la violación de una tumba. Ellos, que captan al instante la causa de su cautela y la naturaleza delictiva de la propuesta, se muestran inmediatamente dispuestos a apoyarle y en (19) le solicitan que exponga el plan, dejándose de rodeos.

(20) Μόνον μὴ προαναίρει σαυτὴν. H. 8.7.5

Lo único que has de hacer es no persistir en destruirte.

Estos usos de μόνον aparecen en discurso directo y resultan muy apropiados como cierre de la intervención del emisor, con el cual expresa de forma sintética la única participación que solicita del receptor en el estado de los asuntos referido.¹⁸

Cuando la orden se da a una indefinida tercera persona, el hablante indica que la orden introducida por μόνον es condición necesaria para que se realice algún evento previamente expuesto, descartando que tenga que darse ninguna otra; cf. (21), donde Dafnis promete al padre de su amada darle 3000 dracmas, poniendo como única condición para que efectivamente se los entregue que nadie sepa que se las ha dado. La orden puede estar expresada de un modo más cortés, mediante un optativo, como en (22).

(21) ἐκεῖνοι δώσουσιν αἴγας καὶ πρόβατα... παρ’ ἐμοῦ δὲ αἶδε ὑμῖν τρισχίλια. Μόνον ἴστω τοῦτο μηδεὶς. L. 3.29.4

¹⁸ Cf. μόνον ἐμοὶ πείθεσθαι καὶ πράττειν ὡς ἂν ὑφηγήσωμαι. Hld. 4.6.7 “Lo único que tienes que hacer es atenderme y realizar lo que te indique”.

Ellos darán cabras y ovejas... Y de mi parte aquí tenéis estas tres mil (dracmas). Solo que esto no lo sepa nadie.

(22) εἰ δὲ καὶ πρότερον, ἐν σοὶ καταλείπω τὴν σκέψιν· μόνον τελεσθεῖη μοι τὰ πατρία πρότερον. H. 1.22.7

Pero si quieres que (la boda) sea antes, en tus manos dejo la elección, con tal de que previamente se hayan cumplido los ritos de mi patria.

2.4.2. Cuando μόνον focaliza a un optativo de modalidad expresiva, el hablante pide la realización de un único deseo, “lo único que deseo / pido es que...”, descartando otros, a la vez que lo caracteriza como el más preciado para él: cf. (23).¹⁹

(23) Λυπεῖ δὲ ἐπὶ πᾶσιν Ἀχαιμένης· οὐχὶ μηνυτῆς ὡς Ὀροονδάτην πεπόρευται ἢ πείσων ἴσως ἢ οὐ πάντως ἄπιστα λέξων; Ὁφθεῖη μοι μόνον Ὀροονδάτης· H. 8.5.7

A pesar de todo, lo que más me duele es la actitud de Aquémenes: ¿no ha ido a delatarme ante Oroóndates? ¡Ojalá pudiera tan solo ver a Oroóndates!

En todos los casos en que μόνον focaliza a un predicado es adyacente a este, situándose delante, cf. (17), o detrás, cf. (23) del mismo.

3. οὐ μόνον

Cuando μόνον va precedido de la negación, esta cancela la interpretación exclusiva que el adverbio aporta a su alcance (“no se da que x sea el único”), de manera que funciona como focalizador inclusivo o aditivo. En las escasas ocasiones en que οὐ μόνον no aparece en la bien conocida estructura responsiva οὐ μόνον / ἀλλὰ (καί), la cancelación de la exclusividad supone una corrección que hace el emisor a una posible interpretación restrictiva de la información dada por parte del receptor; cf. (24), donde el hablante, previendo que el receptor puede reducir la amplitud del conjunto “los hombres todos” a “los labriegos de por allí”, corrige mediante οὐ μόνον esa interpretación. οὐ μόνον es escalar, ya que convoca la existencia de una escala pragmática en la que ordena foco y alternativa: la alternativa ocupa el lugar más alto de la escala y abarca siempre al foco, que se sitúa por debajo.

¹⁹ En la novela es frecuente para pedir que alguien querido esté a salvo: cf. Hld. 5.2.10 ἀλλὰ σφίσοιό γε μόνον. “¡Ojalá que al menos estés a salvo, y 10.7.8 Φωραθεῖη... καὶ σωθεῖη μόνον ¡Ojalá fuera así y estuviera a salvo!”

(24) Εὐλημμένος δὲ τῶν τρισχιλίων οὐκέτ' ἔμελλεν, ἀλλ' ὡς πάντων ἀνθρώπων πλουσιώτατος, οὐ μόνον τῶν ἐκεῖ γεωργῶν, αὐτίκα ἐλθὼν παρὰ τὴν Χλόην διηγεῖται αὐτῇ τὸ ὄναρ... L. 3.29.1

Dueño de las tres mil (dracmas) no se demoró, sino que, como el más opulento de los hombres todos, no solo de los labriegos de por allí, prontamente se dirige junto a Cloe, le cuenta el sueño...

Lo más frecuente es que οὐ (μὴ) μόνον aparezca en la bien conocida estructura correlativa οὐ μόνον / ἀλλὰ (καί).²⁰ En ella οὐ μόνον niega que se realice solo su alcance, permitiendo la realización de una alternativa del mismo conjunto pragmático del que este forma parte, la cual es introducida por ἀλλά y se caracteriza por realizar en la cadena discursiva la misma función sintáctico-pragmática que su alcance, cf. (25).

(25) γενοῦ μὴ πικρὸς μόνον ἀντέχοντι, ἀλλ' εὐεργέτης ἡττωμένῳ θεός.
J.E. 1.4.5

No seas solo un dios severo con quien se te opone, sino (sé) compasivo con el vencido.

El carácter de foco del segundo segmento informativo va en la mayoría de los casos explicitado por otro adverbio de foco aditivo, καί,²¹ que afirma la realización de su alcance (“también”) y, en ocasiones, lo sitúa en el extremo más bajo (“incluso”) de una escala en la que ordena los componentes del conjunto pragmático que convoca atendiendo a las expectativas de realización de los implicados en el acto comunicativo. Así, en (26), siendo Calíroo de Siracusa, la máxima expectativa de realización es que acudieran como pretendientes jóvenes de Sicilia, y la mínima que lo hicieran también, como de hecho sucedió, otros de Italia o de otros pueblos del continente.²²

(26) μνηστῆρες κατέρρευον εἰς Συρακούσας... οὐκ ἐκ Σικελίας μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐξ Ἰταλίας καὶ ἡπείρου καὶ ἐθνῶν τῶν ἐν ἡπείρῳ. C. 1.1.2

²⁰ En la novela en esta estructura aparece siempre el adverbio. En los historiadores, aunque predomina el adverbio, el adjetivo es también posible, cf. Martínez (2014: 22-23).

²¹ El uso de οὐ μόνον-ἀλλὰ es menos frecuente que οὐ μόνον-ἀλλὰ καί: C. 3/21, J.E. 1/0, L. 2/2, A.T. 1/8, H. 2/19. En H. hemos incluido 6.1.3 (καὶ οὐκ ὀνόματά σοι μόνον ἀκουόμενα ἤδη δὲ καὶ θεάματα τῶν ἐν ποσὶ καὶ ἀδεῖα τάραχον ἐμβάλλει “Y ya no son únicamente los nombres que oyes los que te infunden temor, sino también las cosas que ves, por muy normales y poco terroríficas que sean”), en que aparece δέ ocupando el lugar y desempeñando la función que en los demás casos desempeña ἀλλὰ.

²² En lugar de καί puede aparecer οὐδέ, cuya negación comporta la inversión del orden de la escala, cf. Bakker (1988:54): εὐνοῦχος... οὐδὲν ἀδύνατον ὑπελάμβανεν, οὐ βασιλεῖ μόνον, ἀλλ' οὐδ' ἑαυτῷ. C. 6.5.10 “El eunuco... pensaba que no había nada imposible, no solo para el Rey, sino ni siquiera para él mismo”.

A Siracusa affluían pretendientes... no solo de Sicilia, sino incluso de Italia y del Épiro y de los pueblos del continente.

El alcance de οὐ μόνον / ἀλλὰ καί puede ser un segmento de la oración distinto del predicado, como en todos los casos anteriores, pero también puede ser el predicado o la predicación, cf. (27) con καί aditivo neutro y (28) con καί aditivo escalar.²³

(27) Οὐκ ἐγνώρισα... μόνον... ἀλλὰ καί σφύζεσθαί σοι αὐτοῦς εὐαγγελίζομαι. H. 2.23.2

No solo los conozco..., sino que te anuncio además la feliz noticia de que los tuyos están a salvo.

(28) ἦν δὲ ὀλίγον ἀναμείνης χρόνον, οὐκ ἀνοίξω σοι μόνον, ἀλλὰ καί ἱερέα σε ποιήσω τῆς θεοῦ. Ach. Tat. 4.1.7

Si aguardas un breve plazo, no solo te daré acceso (al templo), sino que, incluso, te haré sacerdote de la diosa.

μόνον siempre está situado junto al segmento informativo al que focaliza, el cual está más frecuentemente situado entre οὐ ... μόνον que detrás de μόνον, cf. Tabla 6.

Tabla 6

	C.	J.E.	L.	A.T.	H.	Total
Οὐ ... μόνον, ἀλλὰ (καί)	8		2 ²⁴	8	15	33
Οὐ μόνον..., ἀλλὰ (καί)	16	1	2	1	7	27
Totales	24	1	4	9	22	60

4. μόνον οὐ

Cuando μόνον va seguido de la negación mantiene la exclusividad pero referida a un alcance con polaridad negativa: “solo no x”, cf. (29): La traducción literal “(carguero) que solo no volaba”, nos permite apreciar que el adverbio, dentro del conjunto pragmático formado por las distintas velocidades que puede alcanzar el navío, establece una escala y afirma que la única que no alcanza es la más elevada (expresada aquí por

²³ En todos los autores, esta estructura aditiva correlativa focaliza con menos frecuencia al predicado que a un segmento de la oración distinto del predicado: C. 4/20, J.E. 0/1, L. 0/4, A.T. 3/6, H. 7/15; en total aparece 46 veces focalizando a segmentos de la oración distintos del predicado y 14 focalizando a predicados.

²⁴ Incluimos aquí L. 3.23.5: οὐ δέκα μόνον φιλήματα, caso único que podría situarse en ambos lugares de la tabla.

“volar”). *μόνον* οὐ evoca un conjunto pragmático jerárquicamente ordenado del que se afirma la realización de todos los entes que lo componen, salvo el que ocupa el lugar más alto de la escala: es un navío “que prácticamente volaba”.²⁵

(29) Κιρραῖοι μὲν δὴ κόλποι καὶ Παρνασοῦ... μόνον οὐ διπταμένην τὴν ὀλκάδα παρημείβοντο. Hld. 5.1.2

El golfo de Cirra y las estribaciones del Parnaso... fueron pasando delante del carguero, que casi parecía volar.

Este significado acerca esta locución a otros aproximativos defectivos,²⁶ como *σχεδόν* y *ὀλίγου* (*δεῖν*),²⁷ ya que muestra las dos características propias de este grupo: el componente aproximativo, por el cual se afirma que prácticamente se realiza el elemento más elevado de la escala, y el componente polar que niega que esa realización se dé. En los léxicos el significado aproximativo se documenta a partir de la época clásica,²⁸ si bien no aparece en los historiadores clásicos hasta Jenofonte. En la novela *μόνον* οὐ solo aparece 8 veces, en dos de ellas con la forma *μονονουχι* en la que el diferente sentido de la locución con respecto a sus dos componentes originarios se refleja gráficamente.²⁹ Todas estas apariciones se dan únicamente en los dos últimos novelistas, ambos de estilo aticista muy acentuado, Aquiles Tacio y Heliodoro y en todas ellas el alcance es un predicado,³⁰ si bien en autores clásicos puede ser también un sintagma.³¹

μόνον οὐ va inmediatamente delante del predicado que constituye su alcance en todos los casos, salvo (30), en el que delimita la oración de participio.

(30) Τότε οἱ Βλέμμυες... μόνον οὐ ταῖς αἰχμαῖς ἐγχρίμπτοντες... H. 9.18.1

Pero los Blemies... cuando casi se encontraban al alcance de las picas...

²⁵ Sobre “prácticamente”, cf. Barrenechea (1979: 47): lo dicho está muy próximo a la realidad, a la que no se iguala por una desviación mínima.

²⁶ Los aproximativos defectivos son los que implican la incompletitud de su alcance, cf. García-Medall (1993:159-160).

²⁷ Cf. Redondo-Moyano (2015) para *σχεδόν* y (2016b) para *ὀλίγου* (*δεῖν*).

²⁸ Cf. LSJ, *μόνον*: B.II.3.

²⁹ Dejamos de lado una novena aparición, Hld. 9.18.1, por el deteriorado estado del contexto. LSJ, *ad locum*, constata que en los codd. frecuentemente se escribe *μονονού*.

³⁰ En esta función compite con otros aproximativos que también focalizan predicados, *σχεδόν* y *ὀλίγου* (*δεῖν*), siendo *μόνον* οὐ el que muestra mayor capacidad combinatoria, ya que, como *σχεδόν*, modifica a predicados tólicos (cf. H. 5.6.1) y durativos (cf. H. 1.29.4) y como *ὀλίγου* (*δεῖν*) / *μικροῦ* (*δεῖν*) aparece en contextos en los que se dan circunstancias que parecen desembocar en un evento que, finalmente, no sucede, tanto cuando se trata de predicados durativos (cf. H. 4.14.1), como de tólicos (C. 6.2.11), cf. Redondo-Moyano (2016a) y (2016b).

³¹ Cf. *μόνον* οὐκ ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς. Platón, *República* 600.d.4.

5. Recapitulación

El adverbio μόνov, en su uso aislado, que es el más frecuente en las novelas, funciona como focalizador exclusivo, de manera que afirma la realización de su alcance y niega la de sus alternativas. Puede modificar a un sintagma, a un adverbio, a un predicado (o una predicación) y a toda una oración. Un caso particular lo constituyen los predicados que son portadores de modalidades impresivas o expresivas, en los cuales μόνov destaca el carácter exclusivo de la orden o el deseo expresados.

Cuando va precedido de la negación (οὐ μόνov), funciona, en cambio, como adverbio de foco inclusivo, ya que afirma la realización de su alcance y de las alternativas. *Su alcance puede ser cualquier componente oracional o toda una oración.*

Por último, cuando la negación sigue al adverbio (μόnov οὐ), funciona como adverbio de foco aproximativo, siendo su alcance, en todos los casos de nuestro *corpus*, el predicado.

μόnov tiene fuerza escalar ya que puede establecer una jerarquía entre los integrantes del conjunto pragmático al que pertenece el foco. Esta fuerza se manifiesta ocasionalmente en sus usos en solitario y está siempre presente cuando va acompañado de la negación, tanto en οὐ μόνov, como en μόνov οὐ.

μόnov siempre es adyacente a su alcance, ya sea precediéndolo, ya siguiéndolo. Cuando focaliza oraciones subordinadas introducidas por una conjunción, precede o sigue a ésta y cuando se trata de una oración de infinitivo o participio, realiza una función delimitativa, situándose al comienzo o al final de la oración a la que modifica.

La comparación entre los historiadores y los novelistas permite apreciar algunos aspectos diacrónicos relativos al uso de μόνov. En la novela se observa, en primer lugar, que el adjetivo μόνov, que compite con μόνov en la focalización de sintagmas, es usado con menor frecuencia en función focal que como adjunto de la predicación (cf. Tabla 2): este dato, que apunta a un descenso en la época imperial en el desempeño de esta función por parte del adjetivo, necesitaría ser corroborado con el análisis de otros *corpora*. Por otro lado, entre el novelista más antiguo, Caritón (s. I), y el más reciente, Heliodoro (s. IV), se observa un incremento en el uso del adverbio en detrimento del adjetivo (cf. Tabla 3), pero, en conjunto, los datos muestran un uso más cercano a los historiadores clásicos que a Polibio, hecho que se compadece bien con la *imitatio* de autores clásicos propia de los círculos cultos de la época imperial en los que los novelistas compusieron sus obras.

Entre los novelistas, destaca Heliodoro, autor de la novela mejor valorada desde el punto de vista literario, no ya por ser el que más veces usa el adverbio, dato esperable al ser su obra la más extensa de las cinco conservadas, sino porque es el que presenta la mayor variedad de usos: es el único autor en que μόνov en solitario tiene como alcance sintagmas, adverbios, oraciones subordinadas y predicados; es el único en el que focaliza adverbios (cf. Tabla 1) y, junto con Aquiles Tacio, es también el único en el que aparecen usos aproximativos con μόνov οὐ.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKKER, E. J. (1988) *Linguistics and Formulas in Homer. Scalarity and the description of the particle περ*, Amsterdam.
- BETA, S. *et al.* (1993) *Lessico dei Romanzieri Greci*, III, Hildesheim, Zurich, New York.
- BORREGO, J. (1989) “Sobre adverbios atípicos”, en *Philologica II. Homenaje a D. Antonio Llorente*, Salamanca.
- CRESPO, E. (2015a) “Non-Prototypical Advers in Classical Greek”, *Studies in Greek Linguistics* 35: 15-34.
- CRESPO, E. (2015b) “Adverbios de foco en griego clásico”, en J. Vela *et al.* (eds.) *Studia Classica Caesaraugustana. Vigencia y presencia del mundo clásico hoy: XXV años de Estudios Clásicos en la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza: 207-234. https://www.academia.edu/13342112/Adverbios_de_foco_en_griego_cl%C3%A1sico
- CRESPO, E. (en prensa), “Focus adverbs in classical Greek”, en E. Pocchetii (ed.) *Proceedings of the Colloquium on Ancient Greek Linguistics, Rome 2015*.
- CHATZIKYRIAKIDIS, S., *et al.* (en prensa), “Greek focus operators and their associates”, en *Proceedings of the 34th Annual Meeting of the Department of Linguistics of Aristotle University*.
http://www.stergioschatzikiyriakidis.com/uploads/1/0/3/6/10363759/amg135paper_final_named.pdf
- DE LA VILLA POLO, J. (1986) *Sintaxis de los adverbios en griego antiguo. Análisis funcional*, Madrid, Universidad Autónoma, Unpubl. Diss.
- DE LA VILLA POLO, J. (2006) “Adverbs as a part of Speech in Ancient Greek”, en E. Crespo *et al.* (eds.) *Word Classes and Related Topics*, Louvain-la-Neuve: 405-439.
- DIK, S. C. (1989), *The Theory of Functional Grammar. 1*, Dordrecht-Providence.
- DIK, S. C. (1997) *The Theory of Functional Grammar 2*, Berlin, New York.
- DIK, S. W. *et al.* (1981) “On the Typology of Focus Phenomena”, en T. Hoekstra *et al.* (eds.) *Perspectives on Funcional Grammar*, Dordrecht: 41-74.
- FUENTES, C. (2002) “Simplemente Feliz Navidad. Los marcadores de adecuación o relevancia enunciativa”, *Oralia: Análisis del discurso oral* 5: 29-52.
- GARCÍA MEDALL, J. (1993) “Sobre casi y otros aproximativos”, *Dicenda* 11: 153-170.
<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9393110153A/13212>
- GUTIÉRREZ-GONZÁLEZ, Y. (2011) “¿Operadores focales exhaustivos *no más*?”, *Cuadernos de la Alfal* 3: 42-59.
http://mundoalfal.org/sites/default/files/revista/03_cuaderno_006.pdf
- HARTMAN, S. L. (1999) “Parsing Spanish sólo”, en J. Gutiérrez-Rexach *et al.* (eds.) *Papers from the 2nd Hispanic Linguistics Symposium*, Ithaca: 28-41.
- HUDDLESTON, R. *et al.* (2002) *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge.

- KÖNIG, E. (1991) *The Meaning of Focus Particles: A Comparative Perspective*. Londres, New York.
- KOVACCI, O. (1999) “El adverbio”, en I. Bosque & V. Demonte (eds.) *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid: 705-786.
- LSJ= Liddell, H. J., Scott, R., Jones, H. S. (1968) *A Greek- English Lexicon*, Oxford.
- LONZI, L. (1991) “Il sintagma avverbiale”, en L. Renzi *et al.* (eds.) *Grande grammatica italiana di consultazione*, II, Bolonia: 341-412.
- LOUREDA, O. *et al.* (eds.) (2010) *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Madrid: 281-326.
- MADARIAGA, E. (2017) “Adverbios de foco en griego bizantino: μόνον/μόνος en la Historia de Nicetas Coniata (s. XII-XIII)”, *Erytheia* 38, 9-49.
- MARTÍNEZ, R. (2014) “Adverbios de foco en griego antiguo: μόνον frente a μόνος en la prosa historiográfica clásica y helenística”, *CFC(G)* 24: 17-37.
- NGLE= (2009) *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid.
- PORTOLÉS J. (2010) “Los marcadores del discurso y la estructura informativa”, en R. Quirk *et al.* (eds.) (1985) *A Comprehensive Grammar of the English Language*, London, New York.
- REARDON, B. P. (1989) *Collected Ancient Greek Novels*, Berkeley, Los Angeles, London.
- REDONDO-MOYANO, E. (2015) “Adverbios de foco y marcadores discursivos: *shedón* en la novela griega antigua”, *Minerva* 28: 163-183.
- REDONDO-MOYANO, E. (2016a) “Defective Approximative Advers in Late Greek” en E. Pocchetii (ed.), *Proceedings of the Colloquium on Ancient Greek Linguistics. Rome 2015*. En prensa.
- REDONDO-MOYANO, E. (2016b), “Focos aproximativos con ὀλίγος / μικρός”, en E. Redondo-Moyano *et al.* (eds.), *Nuevas interpretaciones del mundo antiguo. Papers in honor of Professor José Luis Melena on the occasion of his retirement*, Vitoria-Gasteiz: 287-305.
- ROOTH, M. (1992) “A theory of focus interpretation”, *Natural Language Semantics* 1: 75-116.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, C. (1999) “Los cuantificadores”, en I. Bosque & V. Demonte (eds.) *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid: 1025-1128.
- SUDHOFF, S. (2010) *Focus Particles in German*, Amsterdam.
(Footnotes)

**LA VOZ Y EL MOVIMIENTO DE LA VOZ EN LA TEORÍA
MUSICAL GRIEGA ANTIGUA Y TARDOANTIGUA:
NICÓMACO DE GERASA Y GAUDENCIO EL FILÓSOFO¹**

FUENSANTA GARRIDO DOMENÉ
Universidad de Huelva

RESUMEN

Este trabajo está basado en la atenta lectura, traducción y análisis de las obras armónicas de Nicómaco de Gerasa y de Gaudencio el Filósofo. Estos autores son considerados paradigmas de una concepción pitagórica y ecléctica de la música griega antigua y tardoantigua, respectivamente. En él, se subrayará la importancia de la voz como elemento de la Armónica y se expondrán sus movimientos y clasificación.

ABSTRACT

This paper is based on the careful reading, translation and analysis of Nicomachus of Gerasa's and Gaudentius the Philosopher's harmonic works. These authors are considered paradigms of a Pythagorean and eclectic understanding of the ancient Greek music and the music from Late Antiquity, respectively. In it, the importance of the voice as an element of Harmony will be emphasised and its motions and classification will be presented.

PALABRAS CLAVE

Música griega antigua, movimiento de la voz, Nicómaco de Gerasa, Gaudencio el filósofo.

KEY WORDS

Ancient Greek Music, motion of the voice, Nicomachus of Gerasa, Gaudentius the Philosopher.

Tomando como punto de partida el hecho de que la música, en su sentido más amplio, es una propiedad inherente a la naturaleza –hablamos del canto de las ballenas, de los delfines, de los pájaros, del graznido de ciertas aves o del aullido de los lobos–, en la esfera humana la música y su arte ha sido, desde tiempos ancestrales, un aspecto tenido

¹ En este trabajo se conservará la *h* en *harmonía* y en sus derivados (salvo en *enarmónico*) ya que, al tratarse de un concepto eminentemente griego, es más adecuado mantener la forma etimológica para distinguir su uso en los autores helenos, para quienes esta voz se refería al “ajuste” o afinación de los grados de la escala, de la moderna noción de “armonía”, en cuanto que emisión simultánea de varios sonidos musicales.

muy presente en la vida del individuo y de las sociedades. Sin embargo, la cuestión de qué fue antes, si la música o la palabra, sigue dividiendo a la crítica. La Antropología hace presuponer que incluso antes de que el hombre fabricase instrumentos musicales ya hacía música cantando, batiendo palmas o golpeando objetos, demostrando, así, la íntima relación entre la especie humana y este arte. Con todo, no faltan quienes postulan que, mientras que algunas interpretaciones tradicionales vinculaban el surgimiento de la música a actividades intelectuales relacionadas con el concepto de lo sobrenatural (desempeñando una función de finalidad supersticiosa, mágica o religiosa), actualmente se relaciona con los rituales de apareamiento y con el trabajo colectivo. Al no emplear instrumentos musicales en su origen para interpretarla, sino la voz humana o la percusión corporal—que no dejan huella en el registro arqueológico—, puede inferirse que la música se descubrió en un momento similar al de la aparición del lenguaje. Del mismo modo, el que el cambio de altura musical en el lenguaje pudiera producir un canto invita a pensar en la posibilidad de que en sus orígenes apareciera de esta manera. Es decir, la música nació al prolongar y elevar los sonidos del lenguaje. Sea como fuere, también es un hecho aceptado que en casi todas las culturas la música es tenida como un regalo de los dioses, una *imitatio sonorum* entre los hombres que no cantan, sino hablan.²

Esta herencia de la naturaleza tomada, quizá, por instinto fue evolucionando hasta alcanzar cierta regularización por parte del hombre, culminando en una consideración de música como materia digna de ser estudiada. En este sentido, ya la antigua Grecia la incluyó entre sus disciplinas, llegando a teorizar sus elementos y sus modelos de prácticas. Poco a poco, la μουσική—propriadamente “el arte de las Musas”— se fue desarrollando hasta convertirse en τέχνη.³ Dada su relación con las diosas protectoras de las artes y de las ciencias, para el pueblo heleno el arte de la Música encerraba en sí un vastísimo concepto de cualidades espirituales y artísticas, especialmente aquellas vinculadas con la poesía lírica. A partir del siglo IV a. C. se empezó a emplear el término música en su sentido más o menos actual, siendo definido como ciencia del μέλος (“melodía”) y todo lo relacionado con él por los musicógrafos posteriores.⁴ Anterior a esta época, únicamente las formas relacionadas con la música instrumental y/o práctica eran las propias para referirse a esta ciencia. En su sentido puramente musical, el arte de las Musas comprende dos partes: la teórica y la práctica o educacional. En el presente trabajo nos dedicaremos a la primera, prestando especial atención a la categoría de la voz.⁵

² Harris (1990: 47-48).

³ El término *música* procede de μουσική, propriadamente “el arte de las Musas”, formada con la raíz indoeuropea *men-. Así Michaelides (1978: s.v. «mousike»); Rodríguez Adrados (1980: 130-137); García-Morales (2004: 39, n.6). La forma μουσική se documenta por vez primera en el siglo V a. C., en Píndaro (*Olimpicas* 1.14-15 y *Fragmento* 9), Heródoto (6.129) y Tucídides (3.104).

⁴ Aristides Quintiliano. 1.4; Alipio. 1 (Jan, 367.3-9); *Anónimos de Bellermand* 29, entre otros.

⁵ De las muchas acepciones que de la palabra “voz” recoge el *Diccionario de autoridades* de 1739, solo nos interesan las siguientes: 1. “El fonido formado en la garganta y proferido en la boca del animal. Es del lat. vox [...] Quando à la voz, que por esta canal fale se añade el instrumento de la lengua, venimos à articular, y distinguir esta voz... y después la lengua, hiriendo en las partes de la boca fufodicha como en las teclas, viene

Muchos de los tratados que la tradición ha conservado incluyen en sus páginas un tratamiento más o menos similar de esta categoría tenida como tradicional ya desde la época de Aristóxeno de Tarento: la voz y su movimiento. De ellos, tomaremos como base de nuestro análisis los manuales de Nicómaco de Gerasa y de Gaudencio el Filósofo: éste es musicólogo de la Antigüedad tardía (sito en algún momento entre el siglo II y V d. C.) y paradigma de autor ecléctico, si bien en el capítulo de su *Manual de harmónica* dedicado a la voz se muestra como seguidor de la escuela aristoxénica; aquél es un músico y matemático del final del siglo I a. C. y la primera mitad del siglo I d. C., fiel, por tanto, a la doctrina promulgada por Pitágoras de Samos y declarado enemigo de la escuela aristoxénica.⁶

En el capítulo segundo del *Manual del harmónica* del geraseno,⁷ bajo el epígrafe Περὶ τῶν δύο τῆς φωνῆς εἰδῶν, τοῦ τε διαστηματικοῦ καὶ τοῦ συνεχοῦς, καὶ τῶν τόπων αὐτῶν,⁸ Nicómaco define el objeto de la música como ciencia de la voz

à articular la voz”. 2. “Por extensión se llama el fonido, que forman algunas cofas inanimadas heridas del viento, ù hiriendo en él. Lat. *vox*”. 8. “Se toma afsimímfo por el fonido natural, ù metal de ella, ù el modo con que se oía de ella voluntariamente. Lat. *vocis sonus*”. 9. “Se toma también por el modo, ù calidad de ella, en quanto se percibe bien, ù no se percibe, ò fuena, ù difluena al oído”. 10. “En la Música es el fonido particular, ù tono correspondiente á las notas, y claves, ù en la voz del que canta, ò en los instrumentos. Lat. *vox*”. Del actual *Diccionario de la Lengua*, en cambio, únicamente tres acepciones tienen que ver nuestro estudio: 1. “Sonido que el aire expelido de los pulmones produce al salir de la laringe, haciendo que vibren las cuerdas vocales”. 15. “Mús. Sonido particular o tono correspondiente a las notas y claves, en la voz de quien canta o en los instrumentos”. 16. “Mús. Cada una de las líneas melódicas que forman una composición polifónica. Fuga a cuatro voces”.

⁶ Las escuelas aristoxénica y pitagórica son las dos corrientes de pensamiento musical más importantes de la Grecia antigua. Los aspectos musicales de tinte pitagórico se refieren, recuerdan o evocan aquellos ya tratados por eminentes figuras de la secta, como Filolao de Tarento (o de Crotona), Arquitas de Tarento, Trasilo o el propio Pitágoras. Estos versan, principalmente, sobre las proporciones de los intervalos musicales, concibiendo la música en la base del número: en este sentido la música es νοῦς. Frente a ellos, la postura aristoxénica pretende emular las consideraciones de Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles y cuya obra harmónica es el primer tratado musical técnico conservado casi entero. Su forma de entender la música difiere de la pitagórica, dejando entrever procedimientos aristotélicos en su teoría del sonido como forma de movimiento del aire, por ejemplo. En este sentido, el método aristoxénico parte de la música en sí, tenida como espacio en el que han de hallarse las leyes que la rigen, sin necesidad de acudir a instancias externas, como las matemáticas: en este caso la música es ἀκοή.

⁷ Fiel a la máxima *mundum regunt numeri*, los cuatro documentos que la tradición ha conservado del geraseno, bien enteros bien en forma parcial o fragmentaria, son los siguientes: *Manual de harmónica* (Ἀρμονικῆς ἐγχειρίδιον, *Manuale harmonices*), un manual de teoría harmónica en forma epistolar y dirigido a una dama anónima; una obrita titulada Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον (*Manuale harmonicum*), de la que se extraen una serie de textos que componen los llamados *Fragmentos de Nicómaco* (*Excerpta ex Nicomacho*); *Introducción a la aritmética* (Ἀριθμητικῆ εἰσαγωγή, *Introductio Arithmetica*), un tratado por el que Nicómaco pasó a la posteridad; y *Teología del número* (Θεολογούμενα ἀριθμητικῆς, *Theologoumena arithmeticae*), una obra que nos ha llegado mutilada por transmisión indirecta, aunque enormemente valorada por tratarse de una de las mejores fuentes de información sobre el Neopitagorismo y sobre la propia filosofía nicomaquea.

⁸ Jan, 238.16-17.

discontinua, esto es, cuantitativamente determinable. Pese a salirse de los cánones de composición seguidos por la mayoría de teóricos posteriores a Aristóxeno de Tarento,⁹ sí que se ajusta a esta tradición en su intento por establecer la diferencia entre expresión musical y hablada. Así, cuando Nicómaco se comprometió a componer este escrito,¹⁰ su explicación científica siguió la convención aristoxénica ya establecida que se basaba en los principios de movimiento vocal y espacio melódico. Sin embargo, este musicólogo fue más lejos que ningún otro al atribuir el concepto de movimiento y los tipos de voz a los pitagóricos y al ignorar al tarentino.

En este capítulo, luego de atribuir a los pitagóricos la diferencia entre voz continua e interválica y de explicar sendas denominaciones, Nicómaco pasa a describir cada una de ellas para abordar las cuestiones de sus regiones y de lo que podríamos llamar “umbrales de sonido”, aplazando la cuestión del origen de la emisión de sonido.

Gaudencio, por su parte, tras definir en el primer capítulo de su tratado la región de la voz y sus categorías –consecuencia última de su movimiento–, se ocupa de cada una de ellas, *id est*, de la voz hablada y de la interválica, así como del canto melódico y no melódico –en cuanto a modos de ejecución de ésta–, para concluir con la diferencia entre tensión y distensión. Otra interpretación de la estructura del pasaje saca a la luz el tratamiento de lo que podrían considerarse dos principios *quasi* naturales de la voz: τόπος y κίνησις, esto es, “posición” o “lugar” (incluso “extensión”), y “movimiento”.¹¹ Así, aunque la descripción gaudenciana de región de la voz resulta demasiado parca y no del todo literal a la que parece remitirse,¹² es completada con la que cierra el

⁹ La evolución en el tratamiento de las partes de la ciencia Harmónica por parte de los diversos autores que las nombran y estudian en sus respectivos tratados comienza en Aristóxeno de Tarento (*Harmónica* 2.35-38): géneros, intervalos, notas, escalas, tonos, modulación y melopeya. Tal ordenación de los elementos harmónicos es el reflejo de una expresión geométrica del espacio físico, donde no solo la nota recibe una preeminencia precisa, sino donde, además, es puesta en paralelo con un punto geométrico, según Gibson (2005: 144-145). La ordenación de Cleónides es ésta (*Introducción a la harmónica* 1; Jan, 179.6-8): notas, intervalos, géneros, escalas, tonos, modulación y melopeya. La enumeración de Aristides Quintiliano (1.5) es la que, paradójicamente, adoptaron musicólogos posteriores, como Alipio (1; Jan, 367.10-15), el texto de *Anónimos de Bellermann* (20) y Marciano Capela (9.938): notas, intervalos, escalas, géneros, tonos, modulación y melopeya. A diferencia de estos autores, Gaudencio ubica en último lugar los géneros (*Introducción a la harmónica* prefacio; Jan, 327.5-8): notas, intervalos, escalas, tonos, modulación, melopeya y géneros. El pseudoplatarqueo *Sobre música* (1142E) se limita a enumerarlas, sin entrar en mayores explicaciones: géneros, intervalos, escalas, tonos, notas, y modulación.

¹⁰ Esta obra está dedicada a una dama anónima para cuya identificación se han postulado tres respuestas: una pitagórica, según la lista de miembros femeninos aceptada por los componentes de la secta (Jámblico. *Vida Pitagórica* 267.66-77, Deubner); una dama innominada; o la emperatriz Plotina Augusta, esposa del emperador Trajano. Cf. Ruelle (1880: 10, n. 2); D'Ooge-Robbins-Karpinski (1926: 76-77); McDermott (1977); Levin (1975: 17-18).

¹¹ *Locus voci et motus voci*, éste entendido como el cambio de altura tonal y aquél como el registro en el que se interpreta una melodía. Cf. Jan (1995: 328.1-22) para ὁ φωνῆς τόπος y (1995: 328.22-329.6) para ἡ φωνῆς κίνησις.

¹² Gaudencio, *Introducción a la harmónica* 1 (Jan, 328.1-2): φωνῆς ἐστὶ τόπος τὸ ἐκ βαρύτητος ἐπὶ

primer capítulo, a saber, la dedicada a la tensión y a la distensión: ἡ δὲ τῆς φωνῆς κίνησις ἐκ βαρυτέρου μὲν εἰς ὀξύτερον ἰούσης τόπον ἐπίτασις, ἀνάπαλιν δὲ ἄνεσις καλεῖται καὶ ἐστίν.¹³ Es decir, ἐπίτασις μὲν οὖν ὀξύτητος ποιητικὴ καὶ βαρύτητος δὲ ἡ ἄνεσις.¹⁴ En este sentido, Gaudencio ofrece una clasificación de los tipos de voz en virtud del cambio de posición que ésta pueda sufrir.¹⁵

Que hay dos tipos de voz humana, una continua y otra interválica, es una afirmación que pertenece no a los pitagóricos, como intenta hacer creer Nicómaco, sino a Aristóxeno de Tarento. Aunque la fuente principal para todo el pasaje es el tarentino, lo que muestra claramente el lenguaje empleado por el autor,¹⁶ aquél no es reconocido como tal por éste. Esta falta de mención del músico de Tarento ha llevado a la crítica a postular diversos puntos de vista, aunque cercanos unos de otros.¹⁷

En un principio, para Nicómaco existen dos tipos de voz humana: la interválica y la continua. La interválica es calificada por el geraseno como “musical” (ἐνωδός). Este término, exclusivo de este autor, indica propiamente “la (voz) que se emplea en el canto” o, incluso, “para el canto”, de ahí que sea “melódica” o, en términos más generales, “musical”. Aunque en la primera parte de la definición parafrasea claramente a Aristóxeno,¹⁸ aun sin reconocerlo, en la segunda su exposición adquiere tintes pitagóricos, donde las notas participan en y del tamaño del intervalo al que están vinculadas, situadas unas junto a otras, no conformando el *continuum* lineal aristoxénico del tono.¹⁹ Así, esta tipología de voz –según Nicómaco– es la que hace evidente la

ὀξύτητα διάστημα καὶ ἀνάπαλιν. Cf. Aristóxeno. *Harmónica* 1.10.

¹³ *Introducción a la harmónica* 1 (Jan, 328.22-24).

¹⁴ *Introducción a la harmónica* 1 (Jan, 328.24-25).

¹⁵ Cf. la identificación de las regiones de la voz llevada a cabo por Aristides Quintiliano (1.12), Baquio (*Introducción a la harmónica* 43-44; Jan, 302.7-15) y Anónimos de Bellermann (63).

¹⁶ Cf. Aristóxeno, *Harmónica* 1.3 y 1.8.

¹⁷ Mientras que Levin (1975: 46ss.; 1994: 42) apunta que el tratado de Nicómaco presta más atención a las teorías pitagóricas que al estudio de la ciencia harmónica, Barker (1989: 248, n. 3) habla de una reorganización de las ideas esenciales aristoxénicas y ulterior inserción en el sistema pitagórico. Zanoncelli (1990: 182, n. 1 al Cap. II), en cambio, parece disculpar a Nicómaco alegando que él no hace sino seguir una tendencia propia de la corriente neopitagórica que consiste en remontar a los orígenes más lejanos de la escuela los logros pitagóricos más destacados, tenidos como patrimonio cultural consolidado. Mathiesen (2000: 390-411), en fin, conjetura la posible adaptación de dichos preceptos pitagóricos con los aristoxénicos, pues es muy probable que el geraseno considerara como miembro de la escuela al tarentino o que éste desarrollara sus propias concepciones de una fuente pitagórica más antigua también conocida por Nicómaco. En este sentido, hay que tener en cuenta que el lugar de nacimiento de Aristóxeno, Tarento, fue un centro pitagórico y que su educación fue en la tradición propia de esta escuela.

¹⁸ Nicómaco, *Manual de harmónica* 2 (Jan, 238.22-25): τὸ μὲν γὰρ διαστηματικὸν τὸ ἐνωδον καὶ ἐπὶ παντὶ φθόγγῳ ἰστάμενον καὶ δήλην ποιοῦν τὴν ἐν ἅπασιν τοῖς μέρεσιν παραλλαγῆν ὑπελάμβανον. Cf. Aristóxeno, *Harmónica* 1.8-9.

¹⁹ Nicómaco. *Manual de harmónica* 2 (Jan, 238.25-239.4): ἀσύγχυτόν τε ὑπάρχον καὶ τοῖς μεγέθει τοῖς καθ' ἕκαστον φθόγγον διηρθρωμένον καὶ διεστῶς, ὥσπερ κατὰ σωρείαν καὶ οὐ κατ' ἐγκρασίαν τῶν τῆς φωνῆς μορίων ἀλλήλοισι παρακειμένων, εὐχωριστῶν τε καὶ εὐδιαγνώστῶν καὶ

variación de sonido; sin embargo, ha de entenderse que el δῆλος nicomaqueo, en este contexto, está tomado como sinónimo de αἰσθητός, “perceptible”, así como παραλλαγή, un término más astrológico que musical, indica no tanto “variación” como “movimiento alterno”. De esta suerte, Nicómaco resalta por encima de todo la suma de valores (σωρεία) distintos y exactamente cuantificables, no la mezcla de sonidos ni su combinación (ἔγκρασις y παντοίως μὴ συνεφθαρμένη, respectivamente).²⁰ Tal atención, por parte del geraseno, difiere de la del tarentino, quien, a la hora de describir el fenómeno, hace énfasis en el tipo de movimiento.

Gaudencio también distingue dos tipos de movimiento empleando una terminología que recuerda a Aristóxeno:²¹ el propio de la palabra, es decir, el movimiento del habla (λογική), y el separado por intervalos o interválico, o sea, el musical (διαστηματική).²² Con todo, Gaudencio no sólo matiza ambos movimientos en sentido ascendente (ἐπιτεινομένης) y descendente (ἀνιεμένης), sino que también explica cada uno de ellos, sus peculiaridades y aplicaciones, describiendo la diferencia entre el proceso del habla (ἐν τῇ φωνῇ λογική) y el proceso del canto (ἢ διαστηματικὴ καλουμένη φωνή), o lo que es lo mismo, entre el *continuum* y el *dis-continuum* del sonido: mientras que la conversación hablada mantiene un “flujo” (ῥύσει) sonoro continuo,²³ en el que ningún sonido se prolonga de forma permanente ni existen saltos sonoros perceptibles, modulando, por tanto, el habla dentro de la región de la voz comprendida entre el registro más grave y el más agudo, por su parte el canto, aun conservando su discurrir sonoro en el tiempo, manifiesta una discontinuidad en cuanto al sonido, pues no produce sonidos continuos entre ellos, sino que se basa más en la entonación de una determinada nota para saltar a continuación, y sin ser conscientes de ello, a otra dentro de un intervalo concreto y determinado.²⁴ En definitiva, la voz interválica fue llamada con razón así, por oposición a la hablada.

Las expresiones y los adjetivos con los que Nicómaco, en cambio, califica la voz llamada interválica o *dis-continua* –por oposición a la continua–, parecen igualmente propios de él: ἀσύγχυτον (“libre de confusión”), διηρθρωμένον (“articulada”) y

παντοίως μὴ συνεφθαρμένων.

²⁰ Ruelle (1880: 172, n. 4) ve aquí una correspondencia en el arte de la pintura con la fusión de los colores.

²¹ *Harmónica* 1.8 y 1.10, donde Aristóxeno identifica dos movimientos de la voz: el continuo (συνεχής), al que llama λογική, y el interválico (διαστηματική), al que llama μελοδική.

²² Cf. Cleónides, *Introducción a la harmónica* 2 (Jan, 180.11-181.11); Nicómaco, *Manual de harmónica* 2 (Jan, 238.16-240.26); y Ptolomeo, *Música* 6 (Jan, 413.2-4).

²³ Cf. Nicómaco, *Manual de harmónica* 2 (Jan, 239.8-12), que califica de manera semejante esta primera tipología de voz: conversación hablada. Es en la expresión “flujo sonoro” donde leemos la característica de esta voz como algo continuo (Gaudencio, *Introducción a la harmónica* 1; Jan, 328.5-7): φθόγοι συνεχεῖς ἑαυτοῖς τὸν τούτον διεξέρχονται ῥύσει τινὶ πεπονθότες παραπλήσιον.

²⁴ Gaudencio, *Introducción a la harmónica* 1 (Jan, 238.13-14): μένουσα ἐν τοῖς πέρασιν ὧν ὑπερβαίνει τόπων. Según Ruelle (1895: 55, n. 6), estas palabras parecen ser una glosa marginal.

διεστώς (“dividida”);²⁵ κατὰ σωρείαν καὶ οὐ κατ’ ἔγκρασιν (“por agregación y no por mezcla”); y (τῶν τῆς φωνῆς μορίων) [...] εὐχωρίστων τε καὶ εὐδιαγνώστων καὶ παντοίως μὴ συνεφθαρμένων (“[de las partes de la voz]... siendo éstas fáciles de separar y de distinguir y, de ninguna manera, combinadas unas con otras”).

La llamada voz interválica presenta, en Gaudencio, la propiedad y/o particularidad de la doble modalidad de ejecución: ἰδίως δὲ τῆς διαστηματικῆς τὸ μὲν ἔμμελές, τὸ δὲ ἔκμελές.²⁶ La matización de ἔμμελές (ἐν-μελές, propiamente “lo que pertenece, está dentro o sujeto a las leyes de la melodía”, de donde “melódico”) y ἔκμελές (ἐκ-μελές, “lo que queda fuera, no pertenece o es contrario a las leyes de la melodía”, de donde “no melódico”) referido al μέλος pertenece, una vez más, al ámbito de la terminología aristoxénica.²⁷ El melólico hace uso de “intervalos racionales” (ῥητοῖς χρώμενον διαστήμασι),²⁸ esto es, intervalos simples que pueden ser cantados porque suenan bien al oído y son, por ello, justos,²⁹ noción contraria –que no concepción– a la defendida por los pitagóricos, quienes únicamente se basaban en relaciones numéricas. Sin embargo, tales intervalos, tanto racionales entre sí como con otros, presentan un principio de conmensurabilidad, en cuanto que admiten una melodía común y concerniente a los números, o sea, cuantitativa.³⁰ Por lo tanto, el condicionante para que haya canto melódico radica en la exactitud de los intervalos, pues no deben estar en defecto ni en exceso respecto a los intervalos determinados por la constitución de las escalas melódicas. En caso contrario, el canto será no melódico.

Con un estilo y un timbre típicamente aristoxénicos,³¹ la descripción de la voz continua por parte de Nicómaco viene a complementar, en cuanto a su opuesto, a la anterior. Se trata de la voz hablada, propia de la conversación común, donde no es necesario manifestar diferencias entre los grados de las notas ya que, únicamente, se pronuncian las palabras, una tras otra, hasta complementar la frase.

Los dos condicionantes para que, en opinión de Nicómaco, se dé una u otra voz

²⁵ La forma διηρθρωμένον se justifica por analogía con διηρθρωμένως, pese a que las ediciones de Nicómaco dan como segunda lectura διηρημένον.

²⁶ Gaudencio, *Introducción a la harmonía* 1; Jan, 328.16-17.

²⁷ Respecto a la voz ἔκμελές, nótese que Baquío, *Introducción a la harmonía* 69 (Jan, 307.5-14) emplea el término πεζός (propiamente, “prosaico, ordinario, banal”) y no ἔκμελές. Cf. Aristóxeno, *Harmónica* 1.9; Baquío, *Introducción a la harmonía* 69 (Jan, 307.7-8: ἔμμελεῖς φθόγγοι, οἷς οἱ ἄδοντες χρώνται καὶ οἱ διὰ τῶν ὀργάνων τι ἐνεργοῦντες); y Ptolomeo, *Harmónicos* 1.4. Para un detalladísimo estudio del movimiento de la voz y su dificultad de distinción en una lengua como la griega, vid. Johnson (1899); Stanford (1967: 27ss.); Ax (1978 y 1986); Laver (1980 y 1991); Baken (1987).

²⁸ Sobre la diferencia entre intervalos “racionales” e “irracionales”, véase Michaelides (1978: s.v. “diastema”).

²⁹ Aristóxeno, *Rítmica* 2.23.5-6; y Ptolomeo, *Harmónicos* 1.4.

³⁰ Desde esta perspectiva, y junto con la leyenda del descubrimiento de Pitágoras de los sonidos y sus proporciones, Jan (1995: 319-320) hace manifiesta la aceptación gaudenciana de la escuela pitagórica. Cf. Zanoncelli (1990: 353, n. 2).

³¹ Aristóxeno, *Harmónica* 1.8-9.

recuerdan, asimismo, el pensamiento aristoxénico y su exposición. Sin embargo, la crítica ha querido ver en la segunda de ellas la referencia, consideración o, al menos, conocimiento de nuestro autor del llamado “tercer tipo intermedio”.³² El punto esencial de este análisis recae en la forma μελεάζειν, “cantar”. Ahora bien, este término indica, propiamente, “hablar o leer con una cierta ondulación musical de la voz” y puede ser interpretado con el significado “entre hablar y cantar”, como el *recitativo parlando*, voz italiana que en el ámbito musical se refiere a un modo de canto muy cercano al habla. Desde este punto de vista, es claramente diferente del término λογῶδες μέλος de Aristóxeno,³³ esto es, “melodía conversacional”, pero, al mismo tiempo, parece referirse al tercer tipo de movimiento vocal del que ya habló Aristides Quintiliano y que, según él, se usaba en las declamaciones poéticas.³⁴

Este tercer tipo en el que se mezclan y/o se combinan canto y habla parece convertirse casi en un tópico, reapareciendo en musicógrafos posteriores, como en el ya mencionado, en Aristides Quintiliano, en Baquio Geronte, en el texto de los *Anónimos de Bellermann*,³⁵ en Boecio,³⁶ quien atribuye la consideración de esta categoría de voz a un tal Albino, e incluso en Marciano Capela.³⁷ Para todos ellos, esta clase de melodía vocal es una especie en sí misma. Por el contrario, en opinión de Luisa Zanoncelli, la alusión por parte de Nicómaco a esta voz recitativa no tiene sino una intención polémica.³⁸

Así, aunque Nicómaco no lo dice, el término general en el que están incluidas las dos especies de voz humana es “movimiento” (κίνησις), siendo el continuo el propio de la voz hablada y el no continuo, discontinuo o interválico, el propio de la voz cantada. He aquí uno de los grandes objetivos de los antiguos teóricos musicales: distinguir entre habla y canto para poder alcanzar una acertada definición de “nota” (φθόγγος), concebida como el elemento indivisible más pequeño en la percepción auditiva. El estudio, por tanto, de los sonidos con métodos exclusivamente matemáticos es muy difícil y abstracto. Estamos de acuerdo con Flora Rose Levin al contemplar que es éste un concepto base del pensamiento aristotélico, donde nociones como la de número, peso o medida no comportan significado filosófico alguno.³⁹ Ha de considerarse en este sentido que Aristóteles es más físico que matemático, por lo que su estudio se centra en el movimiento en sí, sin intentar definirlo mediante el número. Según él, a la hora de abordar la cuestión de la κίνησις hay que tener presentes dos partes: la cinemática o

³² Nicómaco, *Manual de harmónica* 2 (Jan, 239.13-17).

³³ *Harmónica* 1.18.

³⁴ Aristides Quintiliano 1. 4. Cf. Aristóxeno, *Harmónica* 1. 9.

³⁵ Para estas referencias, véase n. 15.

³⁶ Boecio, *Sobre el fundamento de la música* 1.12.

³⁷ Marciano Capela 9.937.

³⁸ Zanoncelli (1990: 183, n. 4 al Cap. 2).

³⁹ Levin (1994: 39-44) en estas páginas establece una comparación del trabajo de Nicómaco y del estagirita concierne al movimiento.

estudio del movimiento y las causas que lo producen, idea que aparece recogida bajo la forma δύναμις; y los efectos provocados por dicho movimiento, esto es, la ἐνέργεια. Por eso, en primer lugar, para un aristotélico las matemáticas nunca pueden estudiar el movimiento, ya que debe realizar una abstracción enorme;⁴⁰ en segundo lugar, el movimiento del sonido no es material (locomotriz), ni se puede observar directamente, por lo que, en conclusión, mediante las matemáticas no se puede llegar a entender de sonidos o de música. En definitiva, el movimiento que define Nicómaco es similar, al menos en apariencia, al movimiento físico aristotélico y, como tal, pertenece a un espacio o *continuum* de tipo cualitativo, donde cada tono tiene su lugar melódico y su función propia.

A partir de aquellas definiciones, Nicómaco establece los límites o regiones de cada tipo de voz. La voz continua carece de límites en su magnitud, dado que depende tan sólo de la persona que habla, única responsable que decide cuándo comienza y cuándo termina el acto de hablar. Sin embargo, la voz interválica está sometida a la naturaleza, limitando su campo al intervalo existente entre aquellos sonidos que pueden ser emitidos y aquéllos que pueden ser escuchados. Así, partiendo de la cualidad de la voz humana como διμερής (“que consta de dos partes”),⁴¹ el eje en el que se centra la cuestión de los espacios de la voz es la preocupación por la limitación o no limitación de ésta o, dicho de otro modo, por la naturaleza finita o infinita de ambos τόποι. Semejante interés parece tener, de nuevo, origen aristotélico,⁴² si bien es cierto que Platón ya abordó la discusión sobre lo uno y lo múltiple.⁴³

Aplicado al fenómeno de la música, en dicho τόπος la voz únicamente tiene dos direcciones posibles: hacia arriba y hacia abajo,⁴⁴ pero para un aristotélico hay más movimientos que implican innumerables maneras de efectuar cambios de cualidad y aspecto. Sus límites para Aristóteles, Aristóxeno –cuya teoría musical es inequívocamente aristotélica– y Nicómaco están definidos por lo que la voz puede hacer y el oído captar, tanto en tono como en volumen, *id est*, por los registros de la voz y la capacidad de conseguir mayor o menor volumen, por un lado, y por la capacidad del oído humano de percibir ese sonido. Concretamente para Nicómaco, ese espacio melódico es puramente matemático, de ahí que, tomado en su conjunto, forme las coordenadas del universo pitagórico–platónico que puede ser medible de forma matemática.⁴⁵

⁴⁰ Ross (1936: 26-36) y Cherniss (1935: 385-86).

⁴¹ Las diversas traducciones de este término se dividen en aquéllas que lo interpretan como que “tiene o está compuesta de dos partes” (Meibom, 1652: 4; Ruelle, 1880: 173; Levin, 1994: 37), la que ve “dos tipos” de sonido vocal (Barker, 1989: 249) y, finalmente, la que atribuye a la voz humana “una doble función” (Zanoncelli, 1990: 145).

⁴² Aristóteles, *Primeros analíticos* 86a5-6 y *Metafísica* 999a26-29.

⁴³ Platón, *Filebo* 17a-e; es interesante este pasaje porque, tomando como base el debate sobre lo uno y lo múltiple, del carácter ilimitado y unitario, demuestra la competencia o incompetencia de uno en música.

⁴⁴ Aristóteles, *Física* 211a1-7 y 212b5.

⁴⁵ Platón, *Timeo* 36a-b. Esta concepción de un universo permanente y uniforme de lo cuantitativo se opone a la concepción aristoxénica de un universo variado de lo cualitativo. Cf. Garrido Domené (2013).

Sea como fuere, las palabras de Nicómaco evocan aquéllas de Aristóxeno con las que éste también habla frecuentemente del espacio en el que se mueve la voz.⁴⁶ A diferencia de nuestro autor, el de Tarento no distingue dichos τόποι, pues, a su entender, únicamente existe uno, el de la dimensión del tono, donde sendos movimientos vocales, el interválico o discontinuo y el continuo, se realizan aunque de diferente manera. Con esta comparación como fundamento, Andrew Barker estima la poca clarividencia de la exposición y concepción de Nicómaco al respecto o, si acaso, su simplicidad al reducir los límites espaciales de una y otra voz a una diferencia intermedia.⁴⁷ Sin embargo, al haber sido Aristóxeno el primero en diferenciar entre movimiento continuo y movimiento interválico,⁴⁸ convendría precisar la concepción de movimiento y espacio para un aristoxénico y para un pitagórico. Mientras que para éste el movimiento es la causa medible y observable—esto es, perceptible—del sonido (agudo y grave), para aquél es la realización de todo lo que potencialmente está en la voz, ya sea tono, volumen o matices. De igual manera, espacio en sentido pitagórico no es sino la dimensión medible, absoluta, invariable y sujeta a las leyes matemáticas, pero en sentido aristoxénico indica el *continuum* (variable) delimitado por la propia voz y sus posibilidades.

De cualquier manera, la repetición de las palabras y concepciones aristoxénicas se hallan en la precisión pitagórica del límite de la región de la voz continua.⁴⁹ Ésta, como dice Nicómaco, depende de nosotros, pues es la que comporta, de alguna manera, el acto del habla. Su ilimitación, por tanto, atañe a la duración y altura de cada nota o sonido emitido, cuya elección depende exclusivamente del hablante. Así, según Porfirio, sólo es posible establecer la duración total de la emisión o palabra emitida, en tanto que no ha lugar a valores capaces de sufrir una medida exacta.⁵⁰

Por otra parte, los diversos efectos, operaciones o causas, responsables últimos de la limitación de la región de la voz interválica, son los que impone la propia naturaleza. Sin embargo, para Andrew Barker dicha naturaleza no puede ser la del movimiento discontinuo concebido abstractamente, pues sería decir que depende de nuestras facultades de audición y emisión.⁵¹ Por eso, Barker precisa que las palabras de Nicómaco en este sentido han de tomarse no como que “no depende de nosotros”, sino del “capricho individual”.⁵² No estamos del todo de acuerdo con la postura de Barker, pues no interpretamos ἐφ’ ἡμῶν como una “dependencia incontrolada” que podría implicar aquel “capricho individual”, sino, más bien, un apego, una regulación

⁴⁶ *Harmónica* 1.14. Este pasaje es la fuente principal de Nicómaco aquí. Téngase en cuenta, asimismo, la opinión de Teón de Esmirna al respecto (52-54).

⁴⁷ Barker (1989: 249, n. 7).

⁴⁸ *Harmónica* 1.3.

⁴⁹ *Harmónica* 1.8.

⁵⁰ *Comentario a los Harmónicos de Ptolomeo* 85.

⁵¹ Barker (1989: 249, n. 9).

⁵² *Ibidem*.

o, incluso, un sometimiento, al “propio control”; así, quizá, las palabras de Nicómaco resulten más claras: τὸν δὲ τῆς διαστηματικῆς οὐκέτι ἐφ’ ἡμῖν, ἀλλὰ φυσικόν.⁵³

En términos generales, pues, el punto de partida y el punto final nicomaqueo es paralelo a la opinión de Aristóximo del intervalo más pequeño y más grande que se puede usar.⁵⁴ Pese a ello, Nicómaco no está hablando aquí de intervalos, ni siquiera de tonos, sino de nuestra consciencia y capacidad de discriminación de “magnitudes de notas” (τῶν φθόγγων τὰ μεγέθη), lo que precisa el límite de la percepción del sonido. Éste, además, está determinado por el primer estímulo recibido en nuestro oído, en tanto que existen en la naturaleza sonidos que no pueden ser percibidos. El geraseno se basa, para una afirmación tal, en la intensidad del sonido, de forma que nuestro órgano auditivo no es capaz de percibir sonidos muy débiles. Así, al igual que la paja no puede desnivelar una balanza, aunque su acumulación puede tener una masa suficiente como para conseguir tal desnivel, de forma análoga un sonido muy débil no es perceptible, mientras que su acumulación sí puede llegar a serlo. Dicha afirmación no está exenta de razón, ya que hoy día se sabe que la audición no sólo depende de la intensidad del sonido, sino de las características físicas del mismo (entre otras, longitud de onda y frecuencia); de hecho, cada especie animal tiene diseñado su aparato auditivo para captar un determinado radio de sonidos. Piénsese, por ejemplo, en aquellos animales que pueden captar sonidos de menor frecuencia que un humano, como los generados por fenómenos telúricos.⁵⁵

De cualquier manera, Nicómaco se está refiriendo concretamente a la debilidad de un sonido y es muy probable, como apunta Andrew Barker,⁵⁶ que en estas líneas aluda de manera velada al tono y al volumen.⁵⁷ Así, los sonidos más débiles a los que se refiere Nicómaco son, ciertamente, los sonidos graduados más bajos que se pueden usar melódicamente.

De forma parecida a la anterior, asegura que el primero de los límites del sonido –el de emisión– está determinado por la voz, pues, a partir de un volumen mínimo, conforme va aumentando gradualmente, el sonido siempre es perceptible, estando definido su nivel máximo por la capacidad del foco emisor.

Hoy día, en contra de lo que dice Nicómaco, sabemos que el oído humano también tiene un límite superior de percepción a partir del cual se daña, dejando de percibir sonido alguno. Estos límites son conocidos como “umbrales del sonido”: el umbral de percepción o de audición es el nivel mínimo en el que un sonido es percibido, mientras

⁵³ Nicómaco, *Manual de armónica* 2 (Jan, 239.24-25).

⁵⁴ *Harmónica* 1.14.

⁵⁵ *Fragmento* 4 (Jan, 274.11-20), donde se comparan las notas del registro grave y agudo con sonidos emitidos por animales. De la misma manera, lo dicho en estos pasajes por Nicómaco puede compararse con Ptolomeo, *Harmónicos* 1.4.

⁵⁶ Barker (1989: 249-250, nn. 11-12). Más adelante, en el capítulo IV del tratado, Nicómaco subsanará dicha confusión estableciendo sus diferencias.

⁵⁷ Arquitas, *Fragmento* 1 (ap. Porfirio. *Comentario a los Harmónicos de Ptolomeo* 56.5-57.27).

que el umbral de dolor es el nivel máximo sonoro al que nuestros órganos auditivos pueden estar expuestos (aproximadamente 120 decibelios) y por encima del cual éstos pueden dañarse.

El tratamiento gaudentiano al final del primer capítulo de *Introducción a la harmónica* no dista mucho, *de facto*, con el del geraseno. Gaudencio concluye con la mención y tratamiento de la “tensión” (ἐπίτασις) y de la “distensión” o relajación (ἄνεσις) de una cuerda sonora,⁵⁸ lo que evoca la definición aristoxénica de ὀφωνῆς τόπος, al tiempo que se mantiene fiel a una larga tradición de teoría musical que toma como punto base las definiciones aristóxicas de los elementos de la Harmónica.⁵⁹

Así, en la descripción del fenómeno tensión-distensión, responsables últimos de la agudeza o gravedad de una nota, subyace una relación biunívoca, en sentido de causa-efecto, pues no sólo queda patente y demostrado que al tensar una cuerda la nota emitida es más aguda, sino que, al cesar y detenerse el aumento de dicha tensión y permanecer fija, la agudeza emitida se mantiene. De ahí que la tensión afecte a la agudeza y a la gravedad por igual, dado que en ambas se produce cierta tensión, en tanto que una cuerda que carezca de ella no emite sonido alguno.

En conclusión, se ha demostrado en estas páginas que la tradición tardía en materia musical hereda, veladamente, las consideraciones de Aristóxeno de Tarento pese a la manifiesta oposición de ciertos musicólogos, con la salvedad de la novedosa consideración de un tercer tipo de voz por parte de Nicómaco de Gerasa. Esta triple tipología de voz continua, interválica e intermedia fue tenida en cuenta en centurias posteriores, como lo prueban las partes cantadas, dialogadas y recitadas de composiciones ulteriores. Debemos a los antiguos teóricos griegos de la música las primeras reflexiones y teorizaciones sobre este arte y sus componentes, incluso aquellos más arraigados y casi inadvertidos hoy, como la voz y su movimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- AX, W. (1978) “Ψόφος, φωνή und διάλεκτος als Grundbegriffe aristotelischer Sprachreflexion”, *Glotta* 56: 245-271.
AX, W. (1986) *Laut, Stimme und Sprache. Studien zu drei Grundbegriffen der antiken Sprachtheorie*, Göttingen.
BAKEN, R. J. (1987) *Clinical Measurement of Speech and Voice*, Boston.

⁵⁸ Como Rocconi (2003: 14 con n. 50) reconoce, estos dos términos indicarán, en toda la tratadística teórica, el acto de “bajar” o de “elevar” la entonación de las notas o sonidos musicales.

⁵⁹ *Harmónica* 1.10. Cf. Baquío, *Introducción a la harmónica* 45 (Jan, 302.16-21) y Arístides Quintiliano. 1.5. Ténganse en cuenta los textos tardíos en los que se igualan ἐπίτασις a ἀνάδοσις y ἄνεσις a ἀνάλυσις; así, M. Brienio, *Harmónica* 3.308.19-20 (G. H. Jonker) y *Anónimos de Bellermand* 21 y 78, respectivamente.

- BARKER, A. (1989) *Greek Musical Writings. II. Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge.
- CHERNISS, H. (1935) *Aristotle's Criticism of Presocratic Philosophy*, Baltimore.
- D'OOGE, M. L., ROBBINS, F. E., KARPINSKI, L. Ch. (1926) *Nicomachus of Gerasa. Introductio to Arithmetic*, New York.
- GARCÍA LÓPEZ, J. MORALES ORTIZ, A. (2004) *Plutarco. Obras Morales y de Costumbres (Moralia). Obra completa. XIII. Sobre la música; Fragmentos*, Madrid.
- GARRIDO DOMENÉ, F. (2013) "El universo armónico platónico (Ti. 35b-36b) según Nicómaco de Gerasa (*Harm.* VIII; pp. 250.3-252.2 Jan)", *Euphrosyne* 41: 191-205.
- GIBSON, S. (2005) *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, New York, London.
- HARRIS, M. (1990) *Our Kind*, New York.
- JAN, K. von (1995 [1895]) *Musici scriptores Graeci. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiatarum veterum quidquid exstat*, Leipzig.
- JOHNSON, Ch. W. L. (1899) "The Motion of the Voice, ἡ τῆς φωνῆς κίνησις, in the Theory of Ancient Music", *TAPhA* 30: 42-55.
- LAVER, J. (1980) *The Phonetic Description of Voice Quality*, Cambridge.
- LAVER, J. (1991) *The Gift of Speech: Papers in the Analysis of Speech and Voice*, Edinburgh.
- LEVIN, F. R. (1975) *The Harmonics of Nicomachus and the Pythagorean Tradition*, American Classical Studies, no. 1 University Park, The American Philological Association.
- LEVIN, F. R. (1994) *Nicomachus. Manual of Harmonics. Translation and Commentary*, New York.
- MATHIESEN, Th. J. (2000) *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln, New York.
- MCDERMOTT, W. (1977) "Plotina Augusta and Nicomachus of Gerasa", *Historia* 26: 192-203.
- MEIBOM, M. (1652) *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Amstelodami, I-II vol. Apud Ludovicum Elzevirium*, Amsterdam.
- MICHAELIDES, S. (1978) *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London.
- ROCCONI, E. (2003) *Le parole delle muse: la formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (ed.) (1980) *Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid.
- ROSS, W. A. (1936) *Aristotle's Physics: A Revised Text with Introduction and Commentary*, Oxford.
- RUELLE, Ch. E. (1880) *Collection des autres grecs relatifs à la musique. II. Nicomaque de Gêrasede. Manuel d'Harmonique*, Paris.
- STANFORD, W. B. (1967) *The Sound of Greek: Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*, Berkeley.
- ZANONCELLI, L. (1990) *La manualistica musicale greca*, Milano.

RESEÑAS

FRANCESCO DE MARTINO y CARMEN MORENILLA (Eds.) *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. Personajes secundarios con historia*. Serie “Le Rane” STUDI - 63, Levante editori, Bari, 2016, 533 pp.

Francesco De Martino y Carmen Morenilla Talens nos ofrecen un nuevo volumen colectivo, resultado del decimonoveno *Congreso Internacional de Teatro Grecolatino y su Pervivencia en la Cultura Occidental*, el último de la serie de encuentros que viene organizando anualmente, desde 1997, el GRATUV (*Group de Recerca i Acció Teatral* de la Universitat de València). En esta ocasión, y en continuidad con las investigaciones que el grupo lleva a cabo desde el año 2013, los trabajos se centran en el proceso de creación de un personaje secundario a partir del bagaje que ofrece la tradición.

En las “Palabras preliminares”, los editores destacan la importancia de los personajes secundarios, partiendo de la idea de que no siempre resultan tan subsidiarios como podría parecer. Ellos señalan que las investigaciones que el libro reúne parten de la hipótesis de que la pericia del dramaturgo puede llegar a crear personajes secundarios muy particulares con papeles relevantes, algunos, incluso, decisivos en las tramas. A través de la observación de la figura del personaje secundario, la posición que realmente ocupa en la acción dramática, su interacción con los restantes personajes y su grado de adscripción o no a una figura dramática con características relativamente fijas, los diversos estudios ayudan a desentrañar la tensión entre los datos procedentes de la tradición de la que surge la obra y en la que se inserta y el espíritu transformador con que el dramaturgo se sirve de ellos en obras clásicas y de recepción de teatro clásico.

Como en los volúmenes previos de la misma colección, este número se divide en dos partes: “*Teatro greco-latino*” y “*La recepción del teatro greco-latino*”.

Nueve trabajos componen la primera parte del libro. Dos de ellos centran su interés en personajes heroicos que no han ocupado lugares protagónicos en el drama ateniense. F. Javier Campos Daroca, en “El cuerpo de Euristeo en *Heraclidas*. Exploraciones trágicas del culto heroico”, se propone reevaluar la función de Euristeo en *Heraclidas*, de Eurípides, analizando el modo en que el personaje se hace presente en el curso de la pieza desde fuera de la escena y las figuras políticas y religiosas elaboradas por su mediación. Por su parte, Lucía P. Romero Mariscal, en su artículo “Deífobo en *Alejandro* de Eurípides: un personaje secundario con historia”, estudia el modo en que el héroe troyano se inserta en la trama del conflicto familiar que está en el centro de esta tragedia perdida de Eurípides, como personaje secundario pero especialmente eficaz, tanto para hacer avanzar el argumento como para vehicular la caracterización de los personajes del drama.

Resulta interesante el abordaje de personajes divinos. En ese sentido, el artículo de Francesco De Martino, “*Charon ille*. Storia di un personaggio secondario”, estudia el personaje de Caronte en *Ranas* de Aristófanes y en otras fuentes, a través de un exhaustivo rastreo de sus apariciones en la literatura griega y latina. Por su parte, Juan Luis López Cruces, en “Cástor y Polideuces, secundarios dramáticos”, se ocupa de las raras apariciones de los Dióscuros en el teatro griego y observa de qué modo reciben caracterizaciones independientes como héroes mortales pero pierden sus rasgos específicos y actúan de forma conjunta como divinidades.

Jaume Pòrtulas aborda una clase especial de personajes secundarios en la tragedia griega: las estatuas y los simulacros. “La nostalgia del doppio” estudia este tipo de personajes en *Agamenón*, de Esquilo, y en el teatro de Eurípides, en particular en *Alcestes* y en la tragedia perdida *Protesilao*.

Sobre mujeres griegas en calidad de personajes secundarios, escriben Maria do Céu Fialho, con “Clitemnestra en Áulide: el inicio de una larga historia”, y Mariateresa Galaz, con “Hermione o el paso de “hija única” (τηλυγέτην) a mujer compartida: su tratamiento en dos tragedias de Eurípides”. El primero de los artículos se refiere a la caracterización de Clitemnestra como madre amorosa y esposa devota y el modo en que, junto con su hija, funciona como contraste con respecto a los hombres de guerra y sus maniobras engañosas. El segundo artículo se centra en el personaje de Hermione en *Andrómaca* y *Orestes*, y analiza como una reinterpretación del mito esta ruta de personaje co-protagónico a personaje secundario que Eurípides elige para ella.

Los dos últimos estudios de la sección toman como eje a criados, heraldos y otros personajes secundarios anónimos. “Criados fieles en casa de Agamenón: el centinela (Esquilo, *Agamenón*) y el viejo (Eurípides, *Ifigenia en Áulide*)”, de María de Fátima Silva, se concentra en las figuras menores del drama ático que atrajeron la atención de los dramaturgos y adquirieron personalidades y perfiles definidos, al tiempo que contribuyeron, por contraste, al diseño de los héroes y protagonistas. El artículo explora ciertos vínculos entre el centinela de *Agamenón* de Esquilo y el servidor de *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Por su parte, “Personaggi minori nel dramma attico. Considerazioni sulla loro caratterizzazione e funzione drammatica in Sofocle”, de Bernhard Zimmermann, explora la función de los personajes de la tragedia sofoclea que, en contraste con los héroes, han recibido una menor atención de los estudiosos: los heraldos y otros personajes menores anónimos.

La segunda parte del libro está dedicada a la recepción del teatro greco-latino en diferentes épocas y contextos culturales. El primer artículo de la sección, de Corrado Cuccoro, “Ruoli attanziali e valenze simboliche della Sfinge nella drammaturgia edipica, dall’epoca del simbolismo ai giorni nostri”, presenta un estudio de las fuentes antiguas sobre la Esfinge para centrarse luego en diecinueve versiones modernas de esta figura del mito de Edipo. El autor ofrece, finalmente, a modo de apéndice, una antología.

Las nodrizas ocupan un lugar privilegiado en esta sección. En primer lugar, Charles Delattre, en “Nourrices conspiratrices: des nourrices sans histoire?”, estudia la presencia de nodrizas en el corpus mitográfico del período imperial y observa de qué modo se desarrolla el estatus de estos personajes, secundarios en el teatro greco-latino, y cómo en este período se incrementa su participación en las obras. Por su parte, “De la sumisión a la pasión. De Oenone, en la *Phedre* de Racine a Mrs. Danvers en *Rebecca*, de Daphne du Maurier-Hitchcock”, de Juli Leal, explora la presencia de la nodriza de Fedra a partir de la reelaboración del personaje de Eurípides y de Racine, especialmente en la novela *Rebecca* de Daphne du Maurier y en el film de Hitchcock que lleva el mismo nombre. A su vez, Aurora López y Andrés Pociña también se concentran en este personaje, tomando un corpus diferente. “La nodriza de Fedra desde *Hipólito* de Eurípides a *Phaedras’s Love* de Sarah Kane” realiza un rastreo de este personaje en *Hipólito* de Eurípides y en *Fedra* de Séneca, con sus distintos significados, y procede luego a analizar las nodrizas de *Fedra* de Racine, *Fedra* de Gabriele D’Annunzio, *Fedra* de Miguel de Unamuno, *Fedra* de Lourdes Ortiz y el personaje Estrofa en *Phaedras’s Love* de Sarah Kane. Ellos llegan a la conclusión de que la reescritura muestra que la nodriza se ha vuelto una figura inevitable, a pesar de ser un personaje secundario.

Diversos estudios abordan la conversión de ciertos personajes del drama ático de secundarios a protagónicos. Salvatore Francesco Lattarulo, en “«Ma, chi era Pilade?»: variazioni pasoliniane su un eroe secondario del mito” observa de qué modo Pasolini usa un personaje secundario de la *Orestíada* y lo desarrolla para sus propios propósitos tomando elementos de las escenas de Eurípides en las que aparece. El artículo de Carlos Morais, “Salida de la sombra: la Ismena de Agustín García Calvo”, estudia la transformación en heroína del personaje de Ismena, personaje muchas veces ausente o a la sombra de Antígona en las diversas reelaboraciones del mito. Morais examina la Ismena del dramaturgo español y cómo ella se erige en defensora de los intereses de su gente. Por su parte, “Ferete, padre di Admeto. Storia di un personaggio, da secondario a comprimario, nelle riscritture dell’*Alceste* di Euripide”, de Maria Pia Pattoni, rastrea las reescrituras del personaje de Feres y la manera en la que ha variado el tratamiento del conflicto padre-hijo, a partir de juicios de valor diferentes, en la recepción del mito en los siglos XVIII, XIX y XX.

David García Pérez, en “La conversión de Minotauro: de antihéroe a redentor”, estudia el cambio de valoración de este personaje en “La casa de Asterión”, de J. L. Borges y *Los Reyes*, de J. Cortázar, que ocurre cuando el minotauro es aislado del sistema de relaciones antagónicas que se establece en la tragedia.

La ópera y el burlesco tienen lugar en dos interesantes estudios. “Amor, ironía y simulacro: la isla de Alcina”, de Enrique Gavilán, interpreta a través de los paralelismos con la Circe homérica al personaje de Alcina, la hechicera creada por Ariosto y retomada luego en la ópera de Händel. Por su parte, Laura Monrós-Gaspar, en “Minerva *bas-bleu*:

personajes secundarios con una historia social en *Prometheus unbound; or, the man on the rock* (1865) de Robert Reece”, estudia cómo el personaje de Minerva en la pieza de Robert Reece, con el sincretismo anacrónico que es distintivo del teatro burlesco victoriano, manifiesta los debates de género de mediados del siglo XIX en torno a las mujeres y la educación y anticipa, a su vez, la representación peyorativa de las mujeres intelectuales que prevalece en el último período del siglo XIX.

Cierra este volumen un “Apéndice” con los resúmenes del *II Foro Gratuv de Jóvenes Investigadores*, un espacio diferenciado para investigadores en formación, inaugurado en el decimotavo Congreso del *Grup de Recerca i Acció Teatral* que, como señalan los editores en las “Palabras preliminares”, da muestra de una firme y resuelta vocación de continuidad.

Un índice de nombres antiguos, presente al final del libro, facilita significativamente la búsqueda singular dentro del rico conjunto de estudios.

Como todas las obras que presenta cada año el *Grup de Recerca i Acció Teatral*, este nuevo volumen constituye una muestra de rigor científico y profundidad investigativa, en los que se deja ver también el empeño y la labor de los editores, en la criteriosa selección de los temas y autores. Sin duda una obra de consulta enriquecedora para los estudiosos del mundo antiguo y los interesados en el teatro clásico y su recepción.

María Inés Moretti
Universidad Nacional de La Plata

NOTICIAS

XXIV SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS: “Bella gerant alii” (Ov., Her. 13, 84). “Tendencia bélica y pacifismo en la antigüedad clásica grecorromana” (20-23 de septiembre de 2016)

Como corresponde en los años pares a partir de 1970, tuvo lugar el XXIV Simposio Nacional de Estudios Clásicos, por tercera vez en la ciudad de Mendoza (1970, 1998 y 2016), desde el 20 y hasta el 23 de setiembre del año próximo pasado. El Simposio estuvo organizado por la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC), el Ateneo Regional Mendoza y el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas.

Hubo trece ejes temáticos relativos al título que encabezó la propuesta: Tendencia bélica y pacifismo en la antigüedad clásica grecorromana. Menciono algunos, por ejemplo “Guerra y paz en el pensamiento antiguo”, “Retórica del discurso bélico. Retórica del pacifismo”, “Conflictos fratricidas”, “Posiciones históricas ante la cuestión de la guerra y la paz”, “Conflicto y posguerra: identidad y alteridad”, y los demás igualmente interesantes, funcionaron como líneas de interpretación convocantes y representaron un desafío para el abordaje de los trabajos.

El comité científico estuvo integrado con personalidades destacadas de universidades europeas como María de Fátima Sousa e Silva de la Universidad de Coimbra, Isabel Moreno de la Universidad de Salamanca, Jaime Siles Ruiz de la Universidad de Valencia, Jesús de la Villa Polo de la Universidad Autónoma de Madrid, Pilar Gómez Cardó de la Universidad de Barcelona. Entre los profesores del país, integraron este comité los siguientes especialistas: Marta Alesso (Universidad Nacional de La Pampa), Arturo Álvarez Hernández (Universidad Nacional de Mar del Plata), Viviana Boch de Boldrini (Universidad Nacional de Cuyo), Pablo Cavallero (Universidad de Buenos Aires), Ramón Cornavaca (Universidad Nacional de Córdoba), Emilia Flores de Tejada (Universidad Nacional de San Juan), Rubén Florio (Universidad Nacional del Sur) y Ana María González de Tobia, de nuestra casa de estudios, la Universidad Nacional de La Plata.

Las actividades pertinentes del simposio se llevaron a cabo por medio de varias modalidades: conferencias plenarias, paneles también plenarios, ponencias independientes y cursos breves. Asimismo hubo actividades artísticas y el jueves tuvo lugar el almuerzo de camaradería en el comedor universitario del campus, un lugar más que apropiado para la conversación y los encuentros con los queridos colegas de todo el país y los profesores invitados.

El acto de apertura en el aula magna incluyó palabras del Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Dr. Adolfo Omar Cueto, de la Presidente de la Asociación Argentina

de Estudios Clásicos, Dra. Marta Alesso y, en representación de la comisión organizadora del Simposio, la profesora Guadalupe Barandica. A continuación concurrimos al teatro a ver *Yocasta* de Daniel Fermani con la actriz y dramaturga Elsa Cortopassi, y luego en el Sum de la Facultad fuimos agasajados con el brindis de Bienvenida.

En cuanto al cronograma de las actividades, a continuación menciono los cursos que fueron impartidos en dos franjas horarias: de 8 a 10 y por la tarde de 15 a 17: Cristina Salatino “Ofensiva y defensiva elegíacas. Controversia y argumentación en la constitución de género”. María de Fátima Susa e Silva: “O teatro grego a cidade: os poetas como mestres do povo”. Jaime Siles Ruiz: “El latín preliterario a la luz de algunos de sus textos”. Pablo Cavallero: “Poesía bizantina: guerra y paz”.

Las cinco conferencias concluían las actividades matutinas en los mediodías o, por las tardes, a última hora cerraban las tareas del día. Ana María González de Tobia (UNLP) disertó sobre “La guerra existe en virtud de la paz”, Rubén Florio (Universidad Nacional del Sur) sobre “*Bella gerant alii. Fémína provocat arma virum*. Tradición y conciencia”, Jesús de la Villa Polo (Universidad Autónoma de Madrid) habló sobre “El orden de palabras en griego antiguo: el punto de vista del hablante”, Pilar Gómez Cardó (Universitat de Barcelona) con “Formas de guerra en Luciano de Samosata: metáfora, parodia, mito o realidad”. La última de ellas estuvo a cargo de María de Fátima Souza e Silva (Universidade de Coimbra): “Plutarco, vida de Alexandre. Paradigma do rei filósofo e humanista”.

El miércoles por la tarde pudimos escuchar la presentación del coro del Colegio San Francisco Javier, y a continuación tuvo lugar el primer panel. Cada una de estas sesiones estuvo integrada por tres profesores. Esa tarde, de 19.30 a 20.30, ejerció como moderadora Cristina Salatino de Zubiría en “Tendencia bélica y pacifismo en el mundo romano, con Arturo Álvarez Hernández de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Alicia Schniebs de la Universidad de Buenos Aires y Guillermo de Santis, por la Universidad Nacional de Córdoba.

El segundo panel ocupó el horario de 10.30 a 11.30 y estuvo integrado por Marta Alesso, de la Universidad Nacional de La Pampa, Ramón Cornavaca, de la Universidad Nacional de Córdoba y Juan T. Nápoli, por la Universidad Nacional de La Plata. Intervino Estela Guevara de Álvarez como moderadora.

La Asamblea General Ordinaria de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos tuvo lugar el miércoles después del mediodía, entonces se decidió confiar la organización del nuevo simposio a la Universidad de Buenos Aires. A su vez, las autoridades de AADEC renovaron por dos años su mandato.

Las comisiones se desarrollaron por las mañanas de 10.15 a 12.15 y por las tardes de 17.15 a 19.15. En un total de 42 mesas, los temas versaron sobre Épica griega y latina, Antigüedad Tardía, Poesía latina, Filosofía, Proyecciones, Historia romana, Comedia griega y latina, Séneca/Lucano, Lírica griega, Historiadores griegos, Tragedia griega,

Mito/Rito/Epigrafía, Cicerón/Lucrecio, Didáctica de la lengua y la cultura clásicas y Siglo I D. C. Entre profesores y estudiantes rondaron las cien ponencias, pero hubo comisiones donde fue notable la ausencia de los integrantes. Señalamos que no todos avisaron con tiempo la imposibilidad de concurrir, de otro modo se hubiera salvado el inconveniente. Otro obstáculo que debió tenerse en cuenta fue el cierre por reparaciones del aeropuerto de la ciudad, por lo cual los vuelos llegaban hasta San Juan o San Luis. Esto atentó contra la presencia de los profesores; no obstante, el compromiso de concurrir a los simposios nacionales se halla tan arraigado que, finalmente, dichos inconvenientes se asimilaron dentro de la lista de quehaceres a tener en cuenta para concurrir.

En el marco del simposio, con los Andes como testigos silenciosos, en una facultad con una infraestructura óptima y con las pausas de café y la exhibición y venta de libros, todo tuvo un curso apacible y reparador.

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

I JORNADAS DE MITOLOGÍA: “Mitos: encuentros entre lo cósmico, lo sagrado, lo heroico y lo profundamente humano. Un camino interdisciplinario” (12-14 de octubre de 2016)

En octubre de 2016, del 12 al 14, se desarrollaron las I Jornadas de Mitología-USAL, tituladas “Mitos: encuentros entre lo cósmico, lo sagrado, lo heroico y lo profundamente humano. Un camino interdisciplinario”. La casa anfitriona fue la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador, institución que organizó las Jornadas y, a su vez, fueron auspiciadas por la Fundación Vocación Humana. El jueves 13, el encuentro tuvo lugar en el Campus Nuestra Señora del Pilar. Como el título prenota, las Jornadas propusieron abordar el fenómeno del mito en toda la extensión del concepto, es decir, interdisciplinariamente.

El acto de apertura se llevó a cabo en el aula magna de la casa de estudios y, momentos después de la acreditación, escuchamos el discurso de apertura impartido por el Decano de la casa, Dr. Bernardo Nante con el título “Mito, mitologías y mitologías”, que mantuvo muy atento al auditorio, integrado por profesores y alumnos y, luego del receso para el café, el Dr. Hugo Bauzá disertó sobre “Mito e historia en el pensamiento griego”.

Ese día las comisiones de ponencias tuvieron lugar a partir de las 11.15 y hasta las 13.30, pausa mediante para el diálogo con los colegas. Después del receso para el almuerzo, se llevó a cabo la segunda lectura de ponencias hasta las 18 horas.

En las sesiones del Campus, el Dr. Nante disertó sobre “El mito como ‘historia verdadera’ y su valor para el diálogo interreligioso”. Este día las mesas de ponencias ocuparon las franjas horarias de 11.15 hasta las 13.15 y después del receso de 14.15 a 16 se llevó a cabo el Panel sobre el proyecto de investigación de la Escuela de Letras en Pilar: “Identidad, género, cuerpo y camino del héroe en la literatura argentina (siglos XX y XXI). Escrituras y reescrituras en diálogo con los antecedentes míticos de las tradiciones greco-latina y cristiana.”

De 16 a 17 en la Mesa redonda participaron las escritoras Débora Mundani y Claudia Aboaf, con quienes abordaron sus últimas novelas.

La segunda franja de ponencia de 17.15 a 18.15 enfocó “El mito en la literatura argentina”. Ese día concluyó con la conferencia plenaria a cargo de la Dra. María Rosa Lojo: “Mito y devoción popular: el caso de Antonio Gil”.

Nuevamente en la calle Lavalle 1878, el viernes ya estaban preparados los certificados y el Dr. Eduardo Sinnott, profesor de la casa de estudios, tuvo la responsabilidad de la conferencia de apertura (9.30-10.45): “Poesía mítica, relato épico y ética prefilosófica”.

La séptima mesa de ponencias tuvo como motivo “El mito en la tradición clásica”.

Al mediodía Gabriel Martino disertó sobre “La *Bhagavad Gita* o el canto del despertar de la perspectiva heroica” y, tras la pausa para el almuerzo, la Dra. Graciela Zecchin expuso la conferencia plenaria: “Los Apólogos de *Odisea*. Una cosmografía mítica”.

La octava mesa de ponencias (16.30 a 17) trató sobre “El mito en la literatura y la crítica literaria argentina”, y la siguiente mesa sobre “El mito en la tradición oriental”.

Las Jornadas concluyeron con la conferencia plenaria del Licenciado Leandro Pinkler: “El mito de la caída (el símbolo del hombre primordial)”.

El comité académico de las Jornadas estuvo integrado por Ana María González de Tobia (UNLP), Elsa Rodríguez Cidre (CONICET-UBA), Graciela Zecchin (UNLP), María Rosa Lojo (CONICET-UBA-USAL), Bernardo Nante (USAL-Fundación Vocación Humana), Eduardo Sinnott (USAL), Francisco García Bazán (CONICET-ANCBA-USAL), Hugo F. Bauzá (CONICET-ANCBA), Jorge Martín (UBA-USAL) y Leandro Pinkler (UBA).

De nuestra Universidad concurren, además de Graciela Zecchin, Cristina Featherston con la ponencia “La guerra de Troya en *Troilo y Cresida* de William Shakespeare”, Milagros Kruk con “Mito y posmodernidad. Una lectura desde el pensamiento débil”, María Luz Mattioli con “Lo sagrado, lo heroico y lo humano: un análisis de las imágenes entrelazadas en *Orestíada* de Esquilo” y la que suscribe con la ponencia “Una lectura del *Hippias Menor* de Platón”.

Otras universidades además de la anfitriona: la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de Morón, la Universidad Nacional de Mar del Plata, la Universidad Nacional de Cuyo, la Universidad Católica, la Universidad de Palermo, Universidad

de Lomas de Zamora, institutos como el Instituto Superior del Profesorado y el Joaquín V. González, UNAs SRT y la Universidade Estadual Paulista de Brasil.

Por medio de María Laura Pérez Gras, las autoridades de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador comunicaron la intención de publicar todos los trabajos que se hayan leído en las Jornadas para tenerlos editados como un libro con ISBN y referato académico, para el año próximo. Esta tan buena noticia incentiva a seguir presentando nuestros estudios acerca de un tema como el mito que expresa la primera y última razón de nuestras reflexiones.

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

UNDÉCIMAS JORNADAS DE LITERATURA GRIEGA CLÁSICA (29-30 de junio de 2017)

Los días 29 y 30 de junio de 2017 confirmaron una vez más la perseverancia de nuestro Centro, el Centro de Estudios Helénicos de La Plata, en la organización de eventos que nos reúnen en el diálogo científico. En esta oportunidad, como en las diez ediciones anteriores, se trató del diálogo entre compañeros y amigos, en el marco de las Undécimas Jornadas de Literatura Griega Clásica, que el Centro propone como ámbito de encuentro desde 2002, cada año que no se organiza nuestro conocido Coloquio Internacional.

Así como en aquel primer año del que recuerdo haber formado parte como alumna, en estas últimas Jornadas, indudablemente, fueron los alumnos los verdaderos protagonistas. Efectivamente, con ese propósito Ana María González de Tobia fundó el evento: para que los (entonces) más jóvenes pudiéramos experimentar la satisfacción de compartir públicamente los trabajos de investigación tan esforzadamente realizados para promocionar los cursos de Griego III y IV. Diálogo, experiencia y formación, tres cuestiones que nuestra maestra supo imprimir en esta que hoy es una tradición, de nuestro Centro y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata.

Las Jornadas tuvieron inicio el jueves por la mañana con el Acto de Apertura, a cargo del Decano de nuestra facultad, Dr. Aníbal Viguera; la Directora del Departamento de Letras, Dra. Laura Juárez y el Director del CEH, Dr. Juan Tobías Nápoli. Inmediatamente, cobraron protagonismo los alumnos en la mesa inaugural, conformada por quienes cursaron Griego III en el año 2016. Matías Lozano presentó su trabajo “*Los Siete contra Tebas*. Una guerra política y familiar”; Agustín Ávila Ruscitti, “La apropiación polifuncional de κῶμα en *Los Siete contra Tebas*” y, Johanna

Garzón, “El prefijo $\delta\upsilon\sigma$ -como clave de lectura en *Los Siete contra Tebas* de Esquilo”. Seguidamente, tuvimos el placer de asistir a la conferencia de apertura de la profesora invitada, la Dra. Elsa Rodríguez Cidre (UBA/CONICET), titulada “La bella y el monstruo: ambigüedades en la *Helena* de Eurípides”.

Por la tarde, la actividad del jueves fue intensa, con tres sesiones de lecturas y la proyección de una película. La primera sesión aglutinó a investigadores del Centro especializados en corpus diversos. Sofía Zamperetti propuso “*Iliada* a través de la confrontación de dos tipos heroicos homéricos: Héctor y Aquiles (Cantos VI y IX)”; personalmente, presenté la ponencia “Acción pública y conciencia privada ante la guerra: el dilema de Pelasgo en *Suplicantes* de Esquilo”. Para finalizar, Juan Nápoli expuso “El espacio bucólico en las *párodoi* de dos tragedias de Eurípides: *Hipólito* y *Helena*”.

A continuación, tuvo lugar el Taller del seminario de grado “Epitafios: un paradigma en Tucídides y su parodia en *Menéxeno* de Platón”, dictado en el año 2016 por la Dra. Graciela Zecchin, quien abrió la sesión con la ponencia “*El Treno a los muertos en las Termópilas* de Simónides de Ceos”. Luego, Luz Mattioli participó con “La idealidad ateniense en *Persas* de Esquilo: Diferencias y similitudes con el ‘Discurso Fúnebre’ de Pericles”; Antonella Peralta Garay con “Discurso funeral: su modelo serio en Tucídides y su parodia en *Menéxeno* de Platón” y Cecilia Álvarez con “Retórica de la muerte en el diálogo *Menéxeno* de Platón”.

Tras la esperada pausa para el café, asistimos al Panel del Proyecto de investigación (PID) “Fronteras, marginalidad y rupturas”, dirigido por la Dra. María Inés Saravia. Sus integrantes presentaron los siguientes trabajos: Silvina Delbueno, “*Medea* de Eurípides-*Medea* de Héctor Schujman. Un punto de inflexión”; María Inés Saravia, “Los medios de comunicación en la *Antígona Voilé*e de Francois Ôst”; Cecilia Schamun, “*Diabolé* y violencia discursiva en la escena agonal de *Suplicantes* de Eurípides (vv. 399-597)” y, Graciela Hamamé, “*Suplicantes* de Eurípides o la negación del ‘perdón difícil’”.

Para finalizar la jornada del jueves, se proyectó la película *Le mépris*, de Jean Luc Godard (1963), bajo la consigna “Debates en torno a las adaptaciones de los clásicos en el cine”, propuesta y coordinada por Inés Moretti.

El evento continuó la mañana del viernes, durante la cual los alumnos nos sorprendieron nuevamente con sus ponencias. En primer lugar, una mesa mixta: por un lado, María Bernarda Malpere presentó “Temor, linaje y maldición en el segundo estásimo de *Los Siete contra Tebas* de Esquilo”, resultado de su promoción de Griego III 2016; por otro lado, Priscilla Antonelli y Manón Értola Urtubey expusieron sus trabajos surgidos de Griego IV 2015: “Aquiles y el símil de las bestias: una clave para la motivación compositiva en *Iliada*” y “Los dioses y el destino en *Iliada*: Canto XXII”, respectivamente. En segundo lugar, la última comisión de ponencias, también mixta, reunió a otro grupo de alumnos de Griego III 2016: María Clarisa Saralegui participó

con “La contraposición entre el linaje femenino y masculino en los versos 203 a 263 de *Los Siete contra Tebas*”; Federico Miguel Aldunate con “*Los Siete contra Tebas* de Esquilo: una lectura a partir de la raíz φρήν” y Belén Nieto con “La imagen de la semilla como origen de los Σπαρτοί y del γένος labdácida en *Los Siete contra Tebas* de Esquilo”. Finalmente, Facundo Oviedo presentó su trabajo resultante del seminario de grado dictado en 2016 por el Dr. Nápoli: “*Ión* de Eurípides o la tragedia de los errores”.

El fin de las Undécimas Jornadas llegó con la Conferencia de cierre a cargo de la Dra. Claudia Fernández: “Cuando las cosas hablan: el caso de los objetos en la comedia de Aristófanes”. No obstante, resulta reconfortante saber que nos esperan las Duodécimas en el 2019, con nuevos alumnos de los niveles de Griego y Seminarios de Grado, nuevos Talleres y Paneles de otros Proyectos y, por qué no, nuevos graduados (hoy alumnos) que elijan integrar el CEH, para continuar con la tradición de diálogo, experiencia y formación. En el intervalo, nos queda nada menos que la reedición de un nuevo Coloquio Internacional, otra oportunidad para reunirnos.

María del Pilar Fernández Deagustini
Universidad Nacional de La Plata
CONICET

DATOS DE LOS AUTORES

PAULA DA CUNHA CORRÊA (correa@usp.br)

Profesora Asociada de Lengua y Literatura Griega de la Universidad de San Pablo (Brasil). Licenciada en Letras Portugués/Griego (Universidad de San Pablo, 1985), Magister en Letras Clásicas (RHBNC, University of London, 1987) y Doctora en Filosofía (Universidad de San Pablo, 1995). Es investigadora del Consejo Nacional de Investigación de Brasil (CNPq) desde 1997. Es autora de publicaciones en el área de la lírica griega. Coordinadora del *Proyecto Minimus*: Griego y Latín en la enseñanza básica, un proyecto de cultura y extensión universitaria de la Universidad de San Pablo, en el cual estudiantes de grado y posgrado enseñan lengua griega y latina en el grado curricular de los 7mos y 4tos años de la Escuela Municipal “Desembargador Amorim Lima” desde 2013.

MARÍA INÉS SARAVIA DE GROSSI (msaravia@fahce.unlp.edu.ar)

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como profesora Adjunta ordinaria del Área de Griego. Dicta seminarios de grado y posgrado y dirige proyectos de investigación. Entre sus últimos artículos se hallan: “*Antígona 1-11-14 del Bajo Flores* de Marcelo Marán. Una lectura”, en Maria de Fátima Sousa e Silva, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho & José Luís Lopes Brandão (coords.) *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II. The Book of Time: Writing and rewriting. Greek-Latin theatre and its reception II*, Coimbra. “El itinerario de los cuerpos en *Suplicantes* de Eurípides”, *Euphrosyne* XLV. *Revista de filología clásica*. Portugal (2017) y “Las expresiones de violencia en el Canto XXI de *La Iliada*”, en Fernández, C. Nápoli, J.T. y Zecchin de Fasano, G. (eds.) *Séptimo Coloquio Internacional “[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos*” (2017), en prensa.

IRUNE VALDERRÁBANO GONZÁLEZ (iruneval@hotmail.com)

Licenciada en Historia por la UNED (2011), obtuvo el Premio Extraordinario del Máster de Arqueología e Ciencias da Antigüidade en la Universidad de Santiago de Compostela (USC), cursado durante los años 2012-2013. Perteneciente al grupo investigador *Síncrisis. Investigación en Formas Culturais*, de la Facultad de Xeografía e Historia de la USC, actualmente desarrolla su tesis doctoral sobre la diosa Ártemis y el concepto de virginidad agreste en la mitología y religión griega, bajo la dirección del Profesor Francisco Javier González García. Ha publicado varios artículos relacionados con el objeto de su estudio, entre ellos el aparecido en la revista *Dialogues d’histoire ancienne*, 42/2, 2016, “Atalanta e Hipólito: la negación agreste del matrimonio griego”.

PABLO MARTÍN LLANOS (pabломartinllanos@gmail.com)

Licenciado en Letras Clásicas (Universidad Nacional de Córdoba). Becario doctoral de CONICET y doctorando del Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba con la tesis “Enriquecimiento genérico en *Argonáuticas*: Épica, himno y tragedia en la épica de Apolonio de Rodas”. Docente adscripto de la cátedra de Historia de la literatura griega I y II (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba). Autor de los artículos “El adulterio de Marte y Venus en Metamorfosis de Ovidio: relato, narradoras y auditorio internos”, *Argos* (2011); “El relato proléptico en la épica: Fineo como narrador interno en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas”, *Argos* (2013); “Viaje y narración en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas: Las ‘Argonáuticas’ de Jasón”, *Síntesis* (2013).

MARÍA ELENA REDONDO-MOYANO (elena.redondo@ehu.eus)

Profesora de la Universidad del País Vasco UPV/EHU. Departamento de Estudios Clásicos. Profesora Titular de Universidad, acreditada para Cátedra del Área de Filología Griega.

Su principal línea de investigación es el estudio de los diferentes modos de conectar y dar coherencia a las unidades de sentido que componen el discurso. Ha realizado estudios sintácticos, semánticos y pragmáticos sobre las tradicionalmente conocidas como “partículas”, sobre adverbios conjuntivos y sobre adverbios de foco en *corpora* tardíos. Puesto que la retórica tuvo una influencia muy relevante en dichos *corpora*, ha estudiado también aquellos aspectos que contribuyen en la organización discursiva. Por último, ha escrito algunos trabajos relacionados con el análisis literario y de corte antropológico (Polifemo y su recepción, yambo, elegía, teatro, novela, Juliano el Apóstata, Dionisio de Halicarnaso).

FUENSANTA GARRIDO DOMENÉ (fgdomene@uco.es)

Doctora en Filología Clásica (Griego) por la Universidad de Murcia. Ha formado parte de varios Proyectos de Investigación destinados a la traducción, edición y comentario de varias obras de Benito Arias Montano, así como a la ampliación y consolidación de la Bibliotheca Montaniana. Actualmente acaba de culminar su participación en el Proyecto de Investigación *Edición crítica, traducción y comentario filológico del “De nuptiis Philologiae et Mercurii” de Marciano Capela*, en el que se ha encargado de la edición crítica, traducción y comentario del libro IV (Sobre la dialéctica) y acaba de comenzar su continuación, en el que está realizando el mismo trabajo en el libro IX (Sobre la harmónica). Su idéntico dominio del Latín, del Griego y de la Lengua Española, amén de sus conocimientos musicales, hace que cubra un amplio espectro académico, entre los que destacan sus publicaciones sobre la música en la Antigüedad y su pervivencia a lo largo de la Historia; la Lengua y la Historia

de la Lengua Españolas; estudios sobre el léxico musical antiguo y su evolución al español actual; o la pervivencia del mundo clásico en la literatura española jesuítica del siglo XVIII.

LIBROS RECIBIDOS

CRESPO BUITURÓN, Marcela; CONDE, Oscar y ESTEVES, Antonio Roberto (2015) *Nuevas Lecturas sobre Marginalidad, Canon y Poder en el Discurso Literario*. Ediciones Universidad del Salvador, Buenos Aires.

COLOMBANI, María Cecilia (2016) *Hesíodo: discurso y linaje. Una aproximación arqueológica*. Eudem, Mar del Plata.

GASTALDI, Viviana; FERNÁNDEZ, Claudia y DE SANTIS, Guillermo (Coord.) (2016) *Imaginarios de la integración y la marginalidad en el drama ático*. Editorial de la Universidad del Sur-Ediuns, Bahía Blanca.

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 para ser considerados para el primer volumen semestral antes del 30 de Noviembre de cada año y para ser considerados para el segundo volumen semestral antes del 30 de mayo 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.- Dirección de e-mail institucional.

5.- 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]

6.- La longitud del artículo no debe superar las 25 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.

7.- 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 preludio del *clímax* báquico, que progresa *in crescendo* desde la mención ...

8.- Las citas en griego deberán ser razonablemente breves y deberán ser acompañadas de traducción. la que 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 envío.

9.- Las citas directas o textuales inferiores a tres líneas, se integrarán en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribirán en un bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y con 1 espacio de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar apellido del autor, año y página/s exactas que fueron citadas. Ej.: Peradotto (1990: 32-58).

10.- Se recuerda **no dejar espacio** antes de coma, dos puntos, 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.⁶
(...) pertenecen también a la prehistoria,⁹ de modo de...

11. 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 Férrez, 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. (1989²) *Euripidis: Orestes*, Oxford.

12.- Las notas sólo consignarán nombre del autor, año de edición y número de página y en caso de consistir sólo en ello, sin estar seguidas de comentario, podrán ser incluidas en el cuerpo del texto.

Por ej.: 1. Cfr. Peradotto (1990: 32-58).

13.- 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.

14.- 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

15.- Todos los autores deberán incluir un CV breve, al final del trabajo enviado, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.

16.- 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

Volúmenes Colectivos

*Fernández, C., Nápoli, J. y Zecchin, G.(eds)

ΑΓΩΝ: Competencia y Cooperación de la antigua Grecia a la actualidad (VI Coloquio, 2012)

\$350 (más gastos de envío)

*González de Tobia, Ana María (ed.)

Mito y performance. De Grecia a la modernidad (V Coloquio, 2009)

\$200 (más gastos de envío)

*González de Tobia, Ana María (ed.)

Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad (IV Coloquio, 2006)

\$200 (más gastos de envío)

*González de Tobia, Ana María (ed.)

Ética y Estética. De Grecia a la Modernidad (Coloquio, 2003)

\$150 (más gastos de envío)

*González de Tobia, Ana María (ed.)

Los griegos: otros y nosotros (II Coloquio, 2000)

\$150 (más gastos de envío)

Tesis Doctorales

*Pepe de Suárez, Luz.

Homero y Tolkien. Resonancias homéricas en The Lord of the Rings

\$200 (más gastos de envío)

*Saravia de Grossi, María Inés.

Sófocles. Una interpretación de sus tragedias

\$200 (más gastos de envío)

*Zecchin de Fasano, Graciela.

Odisea: Discurso y Narrativa

\$200 (más gastos de envío)

Tesis de Licenciatura

*Fernández Deagustini, María del Pilar.

El espacio épico en el canto II de Odisea.

\$150 (más gastos de envío)

Serie Estudios

*Zecchin de Fasano, Graciela (ed.)

El relato de la historia en las manifestaciones literarias de la Grecia Antigua y su valor mítico-performativo

\$150 (más gastos de envío)

*Saravia de Grossi, María Inés
Sófocles. Antígona. Traducción, notas y estudio preliminar.
\$ 150 (más gastos de envío)

*Schlesinger, Eilhard.
El Edipo Rey de Sófocles
\$150 (más gastos de envío)

*Zecchin de Fasano, Graciela (ed.)
Deixis Social y Performance en la Literatura Griega Clásica.
\$150 (más gastos de envío)

*Carlinsky Pozzi, Dora.
Crisis y remedio en el mito y en el teatro: Las Traquinias
\$150 (más gastos de envío)

Actas

*VV.AA.
Ética y Estética. De Grecia a la Modernidad (Actas del III Coloquio. Publicación en CD ROM)
\$40 (más gastos de envío)

*VV.AA.
Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad (Actas del III Coloquio. Publicación en CD ROM)
\$40 (más gastos de envío)

Material Didáctico

****Cuadernos Serie "Mitos" 1 a 6***
Precio de cada ejemplar \$50 – Alumnos \$30 (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

**REVISTA SYNTHESIS
CANJE**

Nombre de la publicación de canje.....
Editor responsable.....
Nombre de la Institución o editorial.....
Dirección.....

SUSCRIPCIÓN

VOLUMEN 15
En el país \$ 50 .-(más gastos de envío)
En el exterior U\$S 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 16
En el país \$ 50 .-(más gastos de envío)
En el exterior U\$S 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 17
En el país \$ 50 .-(más gastos de envío)
En el exterior U\$S 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 18
En el país \$ 50 .-(más gastos de envío)
En el exterior U\$S 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 19
En el país \$ 70 .-(más gastos de envío)
En el exterior U\$S 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 20
En el país \$ 70 .-(más gastos de envío)
En el exterior U\$S 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 21
En el país \$ 90 .-(más gastos de envío)
En el exterior U\$S 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 22
En el país \$ 100 .-(más gastos de envío)
En el exterior U\$S 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 23
En el país \$ 150 .-(más gastos de envío)
En el exterior U\$S 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 Octubre de 2017 en Impresiones Centro
San Carlos de Bolívar - Bs. As.
estudiocentro@hotmail.com.ar