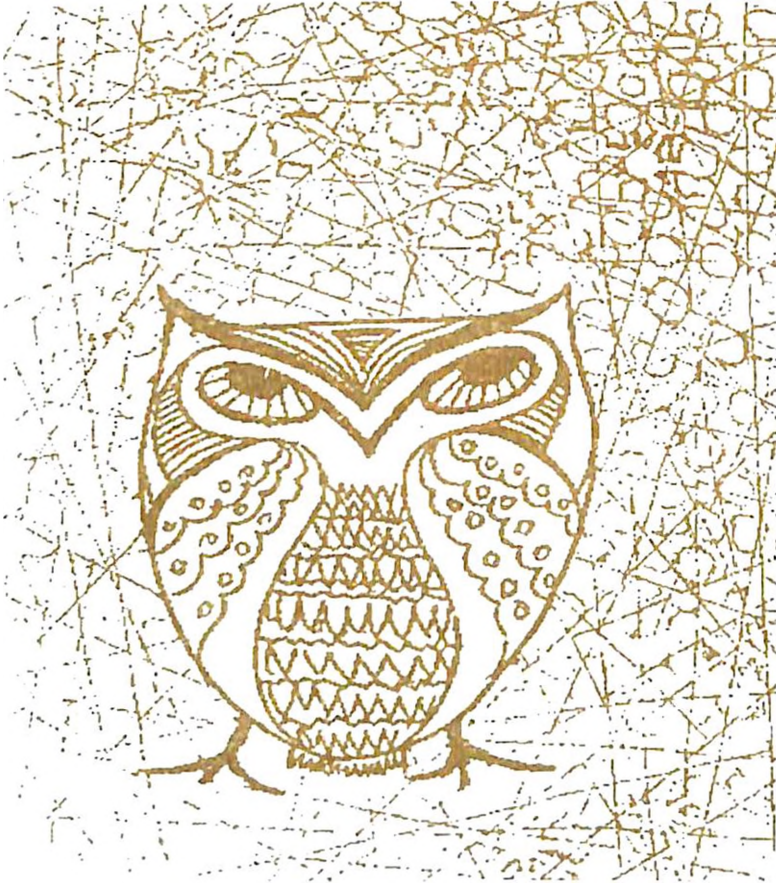


Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas

Mendoza, Argentina. ISSN 0325-3465



37

Revista de
Estudios Clásicos

**Revista de
Estudios Clásicos**

Revista de Estudios Clásicos

ISSN 0325 - 3465

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo
Indexada en LATINDEX, L'Année Philologique y Biblioteca Digital SID

Revista de Estudios Clásicos

DIRECTORA

Esther Rosenbaum de Driban
(Univ. Nac. de Cuyo)

CONSEJO ASESOR

Antonio Alvar Ezquerro
(Univ. Alcalá de Henares)

CONSEJO EDITORIAL

Aldo Luisi
(Università degli Studi di Bari)

Nestor Cordero
(Rennes I)

Rosario Cortés Tovar
(Universidad de Salamanca)

Paolo Fedeli
(Università degli Studi di Bari)

José Martínez Gázquez
(Univ. Autónoma de Barcelona)

Lourdes Rojas Álvarez
(UNAM)

Juan Antonio López Férez
(UNED-Madrid)

Griselda Alonso
(Univ. Nac. de Cuyo)

Luis Arturo Guichard
(Universidad de Salamanca)

María Guadalupe Barandica
(Univ. Nac. de Cuyo)

Susana Scabuzzo
(Univ. Nac. del Sur)

María Estela Guevara de Álvarez
(Univ. Nac. de Cuyo)

Aurelio Bujaldón
(Univ. Nac. de Cuyo)

Cristina Salatino de Zúbiria
(Univ. Nac. de Cuyo)

Dolores Granados de Arena
(Univ. Nac. de Cuyo)

ASISTENTE DE EDICIÓN

Susana Aguirre de Zárate
(Univ. Nac. de Cuyo)

Angélica Margarita Mansilla †
(Univ. Nac. de Cuyo)

Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas

Directora

Dra. María Estela Guevara de Álvarez

Secretaria

Prof. María Guadalupe Barandica

La Revista de Estudios Clásicos publica trabajos y colaboraciones originales que versan sobre los ámbitos comprendidos bajo los conceptos de filología, filosofía y literatura griega y latina, y su recepción en autores posteriores.

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

Revista de
Estudios Clásicos

37

Mendoza – República Argentina
2010

002ⁿ-08/00ⁿ(5)

R. Revista de Estudios Clásicos.-Tomo 1 (1944)-.
Mendoza, Argentina: Instituto de Lenguas y
Literaturas Clásicas. Facultad de Filosofía y
Letras. Universidad Nacional de Cuyo, 2010,
nº 37; 21 cm.

Anual
ISSN 0325 – 3465

B. FFyL (UNC)



Centro Universitario – Parque General San Martín
Casilla de Correo 345
(5500) Mendoza – República Argentina
E-mail: rec@logos.uncu.edu.ar
Sitio web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Impreso en Argentina – Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en los talleres gráficos de
la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de
la Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, junio de 2010

Revista de Estudios Clásicos

ISSN 0325 – 3465

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo

Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas

Indexada en LATINDEX, L'Année Philologique y Biblioteca Digital SID

nº 37 – 2010

ÍNDICE

	pág.
In memoriam.....	7
Artículos	
<i>Susana Scabuzzo; Edipo rey: la ordalía, entre magia, religión y derecho.....</i>	11
<i>Ramón Enrique Cornavaca, Citas del Fedro y de la República de Platón en algunos Padres cristianos de los siglos II y III.....</i>	31
<i>Juan Antonio López Férrez, Sobre los mitos y personajes míticos clásicos en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo.....</i>	57
<i>José Martínez Gázquez; Las imprecaciones jurídicas del mundo clásico a la Edad Media</i>	101
<i>María Delia Buisel de Sequeiros; Horacio: historia, épica y lírica en la Oda II, 1 a Polión.....</i>	125
<i>Fernando Sebastián Manrique; De Aristotelis operibus et vitis inquisitio.....</i>	145

Reseñas

Frédérique Biville et Daniel Vallat (ed.). <i>Onomastique et intertextualité dans la littérature latine</i> . (Susana Aguirre de Zárate)	183
Pseudo Calístenes. <i>Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia</i> . (María Guadalupe Barandica)	187
Séneca. <i>Fedra</i> . (María José Gassull)	190
Lidia Gambon. <i>La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides</i> . (Liliana Sardi)	194
Aurora López y Andrés Pociña (eds.). <i>En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX</i> . (María Cristina Silventi)	207

Noticias

V Coloquio Internacional "Mito y performance. De Grecia a la Modernidad"	219
Normas Editoriales.....	225
Lista de Colaboradores	229

IN MEMORIAM

El 10 de octubre de 2009 murió Angélica Mansilla, la profesora, la compañera, la amiga. Para recordarla en las páginas de esta revista, releo su curriculum. Egresó de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo. En ella desempeñó todos los cargos de la carrera docente: Auxiliar de Docencia, Jefa de Trabajos Prácticos, Profesora Adjunta, Profesora Titular efectiva, siempre por concurso.

Docente e investigadora, dictó diversos seminarios. Fue Directora de Proyectos de Investigación, entre los que destaco el de "Sintaxis Griega, Sintaxis Latina". Colaboró con numerosas publicaciones en la *Revista de Estudios Clásicos* de su Facultad, y también en otros medios.

Intervino como jurado en concursos de docentes y fue miembro de comisiones evaluadoras de docentes efectivos y de comisiones evaluadoras de investigadores, programas y proyectos.

Asistió con trabajos personales a simposios organizados por universidades dentro y fuera del país. Fue miembro de la Comisión Organizadora del Simposio que, en 1998, tuvo lugar en nuestra Facultad.

Colaboró, también, en otras funciones de gestión de la Facultad : fue Secretaria de Asuntos Estudiantiles y Acción Social, Secretaria de Asuntos Académicos, Directora del Departamento de Graduados, Directora del Departamento de Letras, Directora del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, y ocupó, como docente, un lugar en el Consejo Directivo de la Facultad.

Realizó su última tarea académica como Directora de la Carrera de Especialización en Filología Clásica, en nuestra Facultad (2007-2008).

Un curriculum rico, serio, que habla de estudio, vocación, responsabilidad, entrega, convicción. Todo iluminado por su inmenso entusiasmo por lo clásico y la excepcional capacidad para transmitirlo, para llegar a sus alumnos con el eterno y siempre renovado mensaje de la cultura clásica y sus valores.

La persona de Angélica enriquece su curriculum. Ella es mucho más que sus conocimientos y su constante tarea. Angélica

es la profesional ejemplar, la excelente profesora, la colega de referencia, la investigadora incansable. Es la que tiene humildad, amabilidad, buen humor, simpatía, la que siempre está. Es la amiga incondicional. La que hace que parezca sencillo todo, como si no costara, como si nunca se cansara. Quienes la acompañamos en sus últimos días lo pudimos comprobar: en su casa, superaba su enfermedad con una actitud positiva sin igual. Nos reunía alrededor de una mesa llena de libros, papeles, diccionarios, porque seguía traduciendo a Tácito. Su buen humor, su gracia, nos levantaban el ánimo. Tenía, como era habitual en ella, la broma oportuna, la palabra amiga, el interés afectuoso por los problemas de los demás, su enorme cariño por todos los suyos, porque así nos hacía sentir: éramos de los suyos.

Y sigue con nosotros que, al recordarla, evocamos los buenos tiempos vividos en la Facultad –los que ya nos jubilamos-, en el Instituto, los simposios y los viajes compartidos con esa mujer tan querida, de inagotable generosidad, que vivió y murió dando.

Elena Ciardonei de Pelliza

Artículos

EDIPO REY: LA ORDALÍA, ENTRE MAGIA, RELIGIÓN Y DERECHO

Susana Scabuzzo
Universidad Nacional del Sur
scabuzzo@criba.edu.ar

Resumen

Junto a rituales y creencias de la vida que le es contemporánea, la tragedia retiene en la malla de la acción dramática formas arcaicas de la religiosidad y del derecho. En la obra de Sófocles, y particularmente en *Edipo Rey*, se observa el entrecruzamiento de elementos correspondientes a distintos estadios de la evolución de la conciencia religiosa y del pensamiento y la práctica jurídicos.

La ordalía tiene una destacada presencia en esta obra, en la que coexiste con usos más evolucionados; al quedar incluida en un nuevo contexto, esta antigua práctica sufre un proceso de remodelación y resignificación. Su análisis contribuye a iluminar algunas de las ambigüedades y de las zonas más problemáticas que ofrece el texto.

Palabras clave: ritual - ordalía - tragedia - *Edipo Rey*

Abstract

Greek tragedy retains in the mesh of dramatic action the archaic forms of religiosity and law as well as the rituals and beliefs of the life of that time. In Sophocles' production, and particularly in OT, it has been noticed the intersecting of elements belonging to different stages of the evolution of religious consciousness and legal thought and practice. In this tragedy ordeal has an outstanding presence and there coexists with other more evolved uses and beliefs. This old practice, included in a new context, suffers remodelling and resignification processes; its analysis contributes to enlighten some of the ambiguities and the most problematic zones of the text.

Key words: ritual - ordeal - tragedy - Oedipus Tyrannus

La amplitud de la dimensión temporal sobre la que se desplaza la tragedia, de la edad del mito al tiempo de la ciudad democrática, hace que coexistan en ella manifestaciones que corresponden a distintas etapas de la evolución espiritual del pueblo griego. Esta característica se observa en esferas diversas, tales como la religiosidad y el derecho, que atraviesan en mayor o menor medida la escena trágica. Formas arcaicas de pensamiento religioso, antiguos rituales y creencias, así como usos que corresponden a los albores del derecho, coexisten con formas más evolucionadas de la conciencia religiosa y del ejercicio de la legalidad.

Los numerosos estudios que abordan las relaciones entre el teatro griego y las prácticas judiciales que le son contemporáneas, dan cuenta de la profusión de elementos pertenecientes al ámbito del derecho que hacen su aparición en la escena. Naturalmente, esos elementos, en tanto son recreados por el dramaturgo e insertos en el entramado de la acción, no resultan un calco de la real actividad tribunalicia de la ciudad, sino que surgen de las necesidades de la situación dramática en que se enmarcan y se adaptan a ella. Algo semejante sucede con nociones y usos correspondientes a estadios anteriores, que son sometidos a las necesarias transformaciones exigidas por las convenciones del género en que se insertan.

Es notorio que *Edipo Rey* se construye como una búsqueda, casi una pesquisa, que sufre un cambio de objetivo. Al inicio de la acción dramática se plantea la necesidad de identificar al asesino de Layo; luego se produce un cambio de dirección, y el interés se centra en develar la identidad de Edipo; finalmente se revela que esta doble indagación tiene en realidad un solo y mismo objeto: saber quién es el asesino es saber quién es Edipo.

En una obra de estas características, es previsible que abunden las pruebas; y estas son de variada naturaleza y se adscriban a distintos estadios de la evolución del derecho griego. En efecto, en la trama se entrecruzan discursos cuidadosamente elaborados en los que los entimemas se eslabonan en cuidadosas argumentaciones de logógrafo, y antiguas ordallas que remiten a

un pasado lejano. Estos deslizamientos en la escala temporal no son ajenos a la tragedia en general, y si bien en esta obra en particular resulta llamativa la profusión de elementos judiciales¹, podríamos decir que no escapa a las características del género en lo que hace a plasmar usos correspondientes a diversas épocas del derecho griego.

Un procedimiento de antigua data, que pertenece al estadio en que el derecho permanecía todavía estrechamente unido a creencias y prácticas mágico-religiosas, es la ordalía, método primitivo utilizado para poner a prueba a un individuo acusado o sospechoso de haber cometido alguna falta, al que se obliga a alguna acción que implica riesgo grave para su persona. Caminar sobre brasas encendidas, tomar hierro candente con las manos, ser arrojado maniatado a aguas profundas, son algunas de las modalidades que asume la ordalía. La diversidad de formas y procedimientos que se han puesto en práctica en muy diversos marcos culturales torna difícil una definición abarcativa de tan complejo fenómeno.

La ordalía es esencialmente un procedimiento probatorio, pero no a la manera de la prueba judicial tal como la encontramos en los tribunales atenienses; si resuelve un caso, no es descubriendo una verdad objetiva, sino instaurando una verdad en virtud de un medio religioso². En la mayoría de los casos en que se aplica resulta difícil deslindarla de la sentencia y del castigo. El sospechoso que es arrojado a aguas profundas para que se evidencie su inocencia o culpabilidad, en caso de que esta se confirme, encuentra en esa misma instancia la sentencia y el castigo: ahogarse es verificación y a la vez penalización de su delito.

Someter a alguien a una ordalía es sustraerlo en ese momento del tiempo y del espacio de los hombres, y colocarlo a disposición de potencias sobrenaturales; estas, por los

¹ Lewis (1989) y Greiffenhagen (1966), entre otros, han señalado los elementos procesales presentes en la obra; sobre el tema específico de la prueba remitimos a nuestro trabajo (Scabuzzo, 2002).

² Sobre el particular, cfr. Gernet (1980).

procedimientos debidamente pautados, producirán prueba y, si es el caso, sentencia y castigo. De modo que tanto el veredicto como la penalización exceden la iniciativa humana.

El juramento, la adivinación, la maldición, la exposición, el mensaje oracular, la tirada de suertes, la tortura, el duelo singular, en tanto son considerados elementos probatorios o reveladores de la inocencia o culpabilidad de un sujeto por la eficacia misma del procedimiento o por la acción de potencias sobrenaturales, poseen carácter ordálico. En la trama del *Edipo Rey* de Sófocles se encuentran insertas algunas de estas prácticas, a cuyo análisis nos abocaremos en este trabajo.

En esta tragedia los dioses no forman parte del elenco de personajes, no se presentan directamente ante el público, pero de una manera más o menos indirecta están presentes, y por detrás de las decisiones que adoptan los agonistas, orientan los acontecimientos en el sentido que previamente han establecido. La función oracular adquiere singular relieve por cuanto en el curso de la acción dramática se menciona la existencia de tres consultas al oráculo y sus correspondientes respuestas, y se deja pendiente una nueva consulta acerca del destino final de Edipo. Esta presencia masiva del oráculo pone en evidencia el interés de los dioses sófocleos por los asuntos humanos; pero al mismo tiempo la forma poco clara y siempre dilatada en que esos dioses manifiestan sus designios deja al descubierto aspectos inquietantes de divinidades poco confiables³.

De las tres respuestas oraculares, la que primero se produce en la línea temporal es la que le indica a Layo que encontrará la muerte a manos de un hijo, y la segunda es la que revela a Edipo que ha de matar a su padre y desposar a su madre; ambas respuestas anticipan hechos futuros⁴. En nuestra indagación nos

³ Pietro Pucci (1994) ha puesto el acento en el contraste entre la claridad de la epifanía y la oscuridad de los oráculos en la tragedia de Sófocles.

⁴ M. Delcourt (1944) señalaba ya los motivos por los cuales, en su opinión, el oráculo dado a Layo ingresa tardamente en la leyenda de Edipo: desdibujada la circunstancia de que el niño expuesto padece una deformidad, se requiere una justificación para la exposición, y esta es

interesa particularmente la que pronuncia Apolo al ser consultado sobre la causa de la peste que se ha desatado en Tebas. El dios denuncia la existencia de un culpable de hechos pasados que contamina a la ciudad y que debe sufrir la muerte o el exilio; esta denuncia es la que confiere cierto carácter ordálico al mensaje del dios, pues si bien Apolo no señala la identidad del culpable, se encarga de revelar la existencia de una mancha y de un manchado, datos que los tebanos no habían podido discernir por sí solos.

Notemos que Edipo acepta sin cuestionamientos la interpretación que hace Creonte de que la respuesta de Apolo alude al asesino de Layo⁵, y se constituye de inmediato en auxiliar del dios con las medidas que toma para hallar al culpable. La primera es proclamar un edicto dirigido, en principio, a todos los cadmeos. Establece Edipo que todo aquel que sepa algo sobre la identidad del asesino, debe comunicarlo; si es el mismo culpable el que se denuncia, no sufrirá otro daño que el exilio. Pero si el que sabe algo o el culpable callan, serán penalizados con la exclusión de la vida ciudadana y de los rituales religiosos, de modo que quedarán totalmente marginados de la comunidad. El edicto establece una distinción entre el asesino de Layo, a quien curiosamente se refiere en singular, y todos los tebanos en tanto potenciales informantes; sin embargo, al mismo tiempo parece

proporcionada por el oráculo. Obsérvese la diferencia entre la forma en que Sófocles consigna el mensaje oracular en relación con Esquilo, *Siete*; en esta tragedia Apolo indica a Layo que si quiere mantener a salvo a la ciudad debe morir sin descendencia (v. 745 ss). El hijo que engendrara sería, pues, maléfico para toda la comunidad; esta versión deja entrever el tema del infante maléfico. Posiblemente el tema del oráculo dado a Edipo sea también tardío, y apunte a liberarlo de toda culpa.

⁵ A diferencia de lo que sucede en *Filoctetes*, en que el oráculo es parcialmente desatendido por una mezcla de ineficacia y de apasionamiento humanos, en *Edipo rey* la interpretación que hace Creonte de la orden de Apolo encamina correctamente la búsqueda del ser manchado.

entrecruzar las referencias a ellos⁶. Para el culpable que se acuse a sí mismo Edipo prevé el exilio, dejando de lado la otra alternativa planteada por el oráculo, la muerte. Para el que calle, sea un potencial informante o el mismo culpable, ordena la exclusión de todos los actos públicos, la prohibición de acogerlo y de dirigirle la palabra, y la expulsión de la comunidad. Además, el rey enuncia una solemne maldición que lanza en dos direcciones: contra el culpable y sus cómplices si los hubiera (se sobrentiende que en el caso de que se oculten sin denunciarse), y contra sí mismo si llegara a encubrirlo en su propia casa. Cierra su discurso maldiciendo a quienes no cumplan lo que acaba de ordenar y bendiciendo a los que se muestren dóciles a sus mandatos. Con estas maldiciones que lanza, el autor del asesinato, el rey mismo y todo el pueblo tebano quedan bajo el poder absoluto de los dioses y a su entera disposición en caso de que no se dé cumplimiento a lo que el edicto real ha establecido. De esta forma la maldición es, por un lado, un elemento de presión para conseguir la información que se requiere para cumplir con lo señalado por el oráculo; y por otro, en tanto el mismo que la pronuncia se coloca en situación de potencial *enagés*, pretende ser garantía de la total inocencia de Edipo en relación con el asesinato de Layo y prueba de su desconocimiento del autor o de sus cómplices. En ambos casos la maldición asegura el castigo divino tanto para el culpable como para informantes renuentes a declarar. Observamos que, como bien señala Dyson (1973: 203), la maldición no viene aquí a dar mayor fuerza a un decreto humano, sino que se produce como una alternativa a ese decreto en el caso de que no haya declaración de los involucrados.

En el diálogo que mantiene Edipo con el Corifeo a continuación de su discurso, en una expresión cargada de fuerte ironía, Edipo manifiesta que nadie conoce al que fue testigo del asesinato de Layo⁷; el Corifeo responde que "si tiene un poco de

⁶ Sobre el particular, ver Dyson (1973).

⁷ En v. 293 nos apartamos de Lloyd-Jones y Wilson y seguimos a Dain (*ton d' idónt' oudéis horá: codd.*).

miedo no aguardará después de oír tus maldiciones”, a lo que replica Edipo que “el que no tiene temor ante los hechos tampoco tiene miedo a la palabra” (vv. 293-296)⁸. En esta secuencia dialógica Edipo alude en primer término a un informante, posiblemente al testigo directo de los hechos; a éste y al culpable apuntó Edipo con el decreto de exclusión. La intervención del Corifeo, en cambio, remite al culpable, que fue el destinatario de la maldición; y a él sigue luego refiriéndose Edipo; solo que “el miedo a la palabra” parece remitir más bien a la amenaza del edicto que a la maldición. En el espacio que ofrecen estos cuatro versos se mantiene la distinción entre el o los testigos y el culpable, pero merced al grado de ambigüedad en las expresiones utilizadas se ha producido el deslizamiento de un referente a otro, así como se entrecruzan también el edicto y la maldición. No creemos que sea inocente este juego en el que testigo y culpable se distinguen y se funden alternativamente; esta forma elusiva y profundamente irónica se mantendrá hasta que se revele que, frente a un testigo que sabía qué era lo que veía, Edipo no solo vio sino que actuó sin saber cabalmente lo que hacía.

En el inicio de la escena del *agón* que Edipo mantiene con Tiresias el rey informa al adivino de la respuesta de Apolo (v. 305)⁹. En el calor de la disputa Tiresias va revelando lo que se había propuesto callar y, al ser acusado de tener responsabilidad en el asesinato de Layo, responde denunciando a Edipo en términos de *miástor*, aludiendo a la mancha señalada por el oráculo; pero a pesar de reconocerse servidor de Apolo, no retoma la sanción prevista por el oráculo —exilio o muerte— sino que conmina a Edipo a atenerse a la penalidad planteada en su edicto, la incomunicación para el caso de que el culpable no declare: “Te insto a que permanezcas leal al edicto que has proclamado antes y a que no nos dirijas la palabra ni a estos ni a

⁸ Trad. de Assela Alamillo (1981).

⁹ Resulta llamativo el hecho de que hable de “los asesinos”, recogiendo el plural que Creonte asume a partir del relato del testigo, cuando él mismo habló de “el maleante” (v. 124).

mi" (v. 350)¹⁰. En este cruzamiento que produce Tiresias del edicto y el oráculo parece subrayar el hecho de que Edipo es la mancha 'oculta', que habrá de salir a la luz.

Tras lanzar varias revelaciones, cada vez más explícitas, provocadas por el apasionamiento humano al que cede, Tiresias recupera su carácter sacro y, en una forma enigmática semejante a la oracular, manifiesta que el asesino que buscan está en Tebas y es tebano, y anuncia -siempre en tercera persona- la suerte que le aguarda.

Volvamos al inicio de esta escena. Tiresias manifiesta haber olvidado y luego recuperado algo importantísimo en relación con la consulta de que es objeto: "Yo lo sabía bien, pero lo he olvidado, de lo contrario no hubiera venido aquí" (vv. 317-318). En primer lugar, señalemos que para un adivino, poseedor de una memoria de origen divino que lo mantiene en contacto con el más allá temporo-espacial, es decir que le permite desplazarse evadiendo los límites impuestos a todos los mortales, olvidar implica caer, al menos momentáneamente, en la limitada y limitante temporalidad del hombre corriente; esta pérdida transitoria de contacto con el mundo de los dioses torna a Tiresias en un hombre común, despojado de los privilegios y la dignidad de su condición habitual. Incorre, entonces, en un error táctico: comparecer ante quien quiere escuchar lo que él no quiere revelar. En esta incómoda situación en que lo ha colocado su fallo, Tiresias se niega a ejercer su arte; ubicado en esta posición 'degradada' de adivino olvidadizo, exhibe su costado más plenamente terreno, queda momentáneamente reducido a escala humana y pierde su habitual halo de prestigio. Esta mutación lo convierte en una figura poco creíble, que, al mismo tiempo que genera desconfianza en su interlocutor, se torna vulnerable a la provocación de Edipo. A partir de este momento el adivino se deja arrastrar por el ímpetu de la pasión, y si bien habla de la fuerza de

¹⁰ Sólo que en el edicto son los tebanos quienes tienen prohibido dirigir la palabra al culpable o al informante que no declaren, en tanto aquí es Edipo el que debe abstenerse.

la verdad que lo sostiene, expresa claramente cuál es el origen de la verdad que está proclamando: "Ed.: ¿Por quién has sido enseñado? [...] Tir.: Por ti, porque me impulsaste a hablar en contra de mi voluntad" (vv. 356-358). Como vemos, esa verdad que en algún momento le fue revelada por los dioses, no es expuesta directamente, sino que es tamizada por la pasión humana; Tiresias no habla inspirado directamente por el dios, sino que, arrebatado por la cólera, dice lo que pensaba callar. Consecuencia del olvido de Tiresias es este descenso del vate al plano en que se mueven los demás hombres, que induce a que la verdad que manifiesta no sea reconocida como válida por su interlocutor, en tanto el Coro suspende el juicio hasta reunir algún elemento probatorio. De esta forma, la consulta al adivino, que se inició con carácter ordálico, queda desvirtuada como tal; no será esta la vía por la cual se arribe a la verdad que se está buscando, ni será la verdad que se está buscando la que se debele en primer término, ya que en el curso de las averiguaciones cambiará el objetivo de la indagación.

Yocasta tiene otras razones para descreer de las revelaciones de Tiresias. El oráculo que Apolo, por medio de sus servidores, hizo llegar a Layo, decía que moriría a manos del hijo que tuviera con Yocasta; ese hijo fue expuesto en un monte agreste, y Layo murió a manos de unos saqueadores. La conclusión a que arriba Yocasta parece lógica: el oráculo no se cumplió ni podrá cumplirse, porque el padre y el hijo ya encontraron la muerte y por distintos caminos. En su versión de la muerte de Layo, Yocasta alude a la encrucijada fatal. Esta mención alerta a Edipo, al margen de los elementos comunes que el oráculo de Layo tenía con el que luego referirá que le fue dado a él mismo, acerca de la posibilidad de que el hombre al que mató en la encrucijada sea, precisamente, Layo. En ese caso, y aunque él en persona indagó a Creonte y escuchó de sus labios que el oráculo de Apolo a la ciudad se refería a la necesidad de purificación por la muerte de Layo, su temor se remite no a ese oráculo, sino a las palabras que él mismo pronunció, al edicto y a la maldición, sin distinguir entre ambas ocurrencias; en efecto, teme haberse convertido en objeto de exclusión, de maldición, de exilio, pero no habla de la muerte

prevista por Apolo para lavar la sangre del rey muerto¹¹. Y sin embargo, sigue temiendo el oráculo que le fue dado relativo a asesinar a su padre y casarse con su madre. El Corifeo aconseja suspender el juicio hasta oír al testigo presencial, en lo que acuerda Edipo; todo depende ahora de que ese testigo mantenga su versión de que fueron varios los asesinos. Como vemos, la vía divina de revelación de los hechos ha quedado relegada a favor del testimonio de los hombres. Yocasta no considera que el oráculo de Layo tuviera en absoluto valor de verdad; Edipo no la contradice en lo referente a ese oráculo, y la anuencia que le presta en el v. 859 ("haces un sensato juicio") parece referirse a los oráculos en general. Y pese a todo sigue creyendo en el oráculo que él mismo recibió, como lo evidencia en la escena con el Mensajero de Corinto. Habiendo tomado conocimiento de la muerte de Pólipo, se siente liberado del temor de matar al padre, como le había anunciado Apolo; pero persiste la preocupación por la boda con la madre. Al enterarse de que no es hijo de quienes creía, se produce el cambio en el objeto de la búsqueda: ya no el asesino de Layo, sino la identidad de Edipo. Los oráculos han pasado a segundo plano; la orden de purificar a Tebas matando o expulsando al asesino que la contamina ha quedado relegada ante la vía humana de indagación y esclarecimiento de la verdadera identidad del rey. Edipo dejó de buscar al asesino de Layo para buscarse a sí mismo, sin saber que en ambos casos el objeto perseguido es el mismo.

En relación con los oráculos Pucci (1994: 39) señala que su cumplimiento, lejos de seguir un curso lineal, se demora sinuosamente en las complejidades de la trama. Los oráculos del

¹¹ No obstante, se advierten algunos ecos de la orden de Apolo, diseminados en la obra. Así, en v. 622 ss. se produce el siguiente intercambio: "Cr.: ¿Qué pretendes, entonces? ¿Acaso arrojarme fuera del país? Ed.: En modo alguno. Que mueras quiero, no que huyas." Éstas son las alternativas que ofrecía el oráculo, y que Creonte repite pocos versos más adelante, denunciando ante Yocasta que Edipo busca su destierro o su muerte. A su vez Edipo, cuando indulta a Creonte, teme que esta decisión le acarree a él mismo el exilio o la muerte. ..

pasado producen efectos que se entrecruzan, y movimientos que, suscitados por uno, llevan al cumplimiento de todos. El que recibió Layo provocó la exposición de Edipo infante en el Citerón, y posiblemente la nueva consulta que lo pone en la encrucijada por donde había de pasar su hijo. El que recibió Edipo lo lleva de Delfos hacia Tebas pasando por la fatal encrucijada, lo enfrenta con la esfinge y, vencedor, lo coloca en el trono de Tebas y en el lecho de la reina. Finalmente, el que Apolo-revela a la ciudad a raíz de la peste pone en marcha la lenta y fatal pesquisa que emprende Edipo para averiguar la identidad del asesino de Layo y acaba develando la propia. Pero todo esto no se produce sin que se den numerosas coincidencias, que Sófocles nos ofrece como producidas por las potencias superiores para dar cumplimiento, precisamente, a los oráculos de ellas emanados. Los dioses revelan verdades que son parte de la verdad: que Edipo había de matar a su padre y desposarse con su madre, pero no quiénes son sus verdaderos progenitores; que Tebas está contaminada por una muerte, pero no quién es el asesino. Para llegar a la verdad completa Sófocles teje una trama en la que la apretada concurrencia de hechos y de personas da qué pensar. Así, por ejemplo, la irrupción del mensajero de Corinto cuando la pesquisa parece haber llegado a un punto muerto, o la coincidencia de que el mensajero corintio sea el pastor que recibió al niño de manos del pastor de Layo. Son varios los sucesos que, como estos, requieren del ajustado encastrado de varias piezas. El trabajo casi de orfebre que realiza Sófocles sobre la trama induce al espectador a creer que tal ensamblaje de hechos y personas no puede ser sino obra de los dioses en procura de que se cumplan los anuncios oraculares¹². Y si bien las señales divinas no revelan toda la verdad, los hombres no alcanzan a comprender totalmente la parcela que estas ponen en evidencia. En efecto, cuando Edipo escucha el relato de Yocasta sobre el oráculo que le fue dado a Layo, no es capaz de conjuntarlo en su mente con el que le había

¹² Peradotto (1992) se propone poner al descubierto los mecanismos compositivos mediante los que Sófocles genera la ilusión de que todo es obra de los dioses, en desmedro de la *týche*.

sido dado a él, pese a que los elementos comunes saltan a la vista. Su atención se centra en la mención de la encrucijada, en lo que allí sucedió, y en el testigo humano cuya deposición espera que revele la identidad del asesino. Es esta una muestra de que los oráculos, presentes en la trama de la obra de forma privilegiada, sin embargo no son tenidos en la conciencia de los personajes en el lugar preponderante que se esperaría.

El oráculo dado a Layo y el que recibirá Edipo al consultar sobre su identidad tiene en común que remiten a un asesinato; en un caso indican a la víctima quién será el asesino, en el otro al propio asesino que habrá de matar a su víctima. Si bien ambos vaticinios anuncian un hecho que aun no se ha cometido, en tanto revelan claramente la identidad del que lo va a cometer, tienen naturaleza ordálica. Sin embargo veremos que no son plenamente aceptados con tal carácter; antes bien, son resistidos y en la trama de la obra aparecen entrecruzados con las acciones puramente humanas.

Las maldiciones que lanza Edipo en el discurso en que enuncia las medidas con las que intenta llevar adelante la búsqueda del asesino de Layo, no carecen de la fuerza que les confiere el carácter ordálico; mediante este recurso, y dado que el oráculo ha colocado a todos los tebanos en situación de sospechosos, Edipo intenta forzar al culpable o a algún informante a declarar. Se vale también de la maldición para dejar en claro la certeza de su absoluta inocencia. No obstante su carácter sacral, la maldición, como hemos visto, pierde cierto relieve frente al edicto.

El texto registra varias ocurrencias de la maldición. En el estásimo segundo (vv. 883 ss.) el Coro impreca un destino funesto contra quien no respete la Justicia ni las moradas de los dioses a causa de su arrogancia. Produce esta maldición tras su reflexión sobre las sagradas leyes de los dioses y la *hybris* que conduce a la tiranía. De las cuatro unidades estróficas que componen esta oda, las tres primeras tienen un carácter general, y solo al llegar a la segunda antístrofa el Coro se vuelve expresamente a la situación particular que está viviendo. De modo que la maldición

sido dado a él, pese a que los elementos comunes saltan a la vista. Su atención se centra en la mención de la encrucijada, en lo que allí sucedió, y en el testigo humano cuya deposición espera que revele la identidad del asesino. Es esta una muestra de que los oráculos, presentes en la trama de la obra de forma privilegiada, sin embargo no son tenidos en la conciencia de los personajes en el lugar preponderante que se esperaría.

El oráculo dado a Layo y el que recibirán Edipo al consultar sobre su identidad tiene en común que remiten a un asesinato; en un caso indican a la víctima quién será el asesino, en el otro al propio asesino que habrá de matar a su víctima. Si bien ambos vaticinios anuncian un hecho que aun no se ha cometido, en tanto revelan claramente la identidad del que lo va a cometer, tienen naturaleza ordálica. Sin embargo veremos que no son plenamente aceptados con tal carácter; antes bien, son resistidos y en la trama de la obra aparecen entrecruzados con las acciones puramente humanas.

Las maldiciones que lanza Edipo en el discurso en que enuncia las medidas con las que intenta llevar adelante la búsqueda del asesino de Layo, no carecen de la fuerza que les confiere el carácter ordálico; mediante este recurso, y dado que el oráculo ha colocado a todos los tebanos en situación de sospechosos, Edipo intenta forzar al culpable o a algún informante a declarar. Se vale también de la maldición para dejar en claro la certeza de su absoluta inocencia. No obstante su carácter sacral, la maldición, como hemos visto, pierde cierto relieve frente al edicto.

El texto registra varias ocurrencias de la maldición. En el estásimo segundo (vv. 883 ss.) el Coro impreca un destino funesto contra quien no respete la Justicia ni las moradas de los dioses a causa de su arrogancia. Produce esta maldición tras su reflexión sobre las sagradas leyes de los dioses y la *hybris* que conduce a la tiranía. De las cuatro unidades estróficas que componen esta oda, las tres primeras tienen un carácter general, y solo al llegar a la segunda antístrofa el Coro se vuelve expresamente a la situación particular que está viviendo. De modo que la maldición

que lanza queda englobada en las expresiones genéricas, por lo que su fuerza ordálica queda totalmente desdibujada.

De manera semejante podríamos entender la maldición que lanza Edipo en el v. 1349 contra quien lo salvó de perecer expuesto en el Citerón, ya que no parece destinada a un sujeto particular ni a surtir un efecto determinado, sino más bien a expresar el estado de ánimo del rey que ha descubierto la terrible verdad. Un valor funcional similar tienen las imprecaciones que lanza Edipo contra sus ojos, según relata el Mensajero (vv. 1270 ss.).

Mención a parte merece una de las profecías de Tiresias relativa a la suerte futura de Edipo: "La maldición que por dos lados te golpea, de tu madre y de tu padre, con paso terrible te arrojará, algún día, de esta tierra" (vv. 417-418). El texto no hace ninguna mención previa de esta maldición; el pasaje evoca los versos en que Homero (*Odisea* XI, 280) pone en boca de Ulises la referencia a la "bella Epicasta", que al suicidarse, seguramente como venganza contra su hijo, le dejó "nuevos duelos, cuantos suelen traer a los hombres las furias maternas" (*metrós erinúes*). La muerte violenta del padre, al tiempo que trasluce el antiguo motivo del enfrentamiento padre-hijo, rey viejo-rey joven, abre la vía para la maldición de su asesino; téngase en cuenta que el desconocimiento recíproco es un agregado posterior que permite liberar a ambos de culpa. De esta forma, vemos cómo capas más antiguas de la elaboración del mito afloran en versiones posteriores.

El juramento es otra de las formas por las cuales el que jura se coloca en situación de padecer los males que invoca sobre sí en caso de no ser veraz; por lo general, el castigo del perjurio proviene de potencias divinas. En esta obra se registran varias ocurrencias¹³. El primero en apelar a este antiguo método de prueba es el Corifeo, que jura su inocencia como posible

¹³ Dejaremos de lado el juramento promisorio que produce el coro en el v. 1089 dado su carácter más bien formular que ordálico.

inculpado (juramento evidenciario)¹⁴ y su ignorancia como testigo (vv. 276-278). Más tarde, tras el estásimo que sucede al encuentro de Edipo y Tiresias, Creonte vuelve a presentarse en escena. Acusado por Edipo del asesinato de Layo y de pretender destronarlo, entabla un amplio *agón* con el rey; en esta oportunidad produce una *resis* en la que cuidadosamente argumenta sobre su inocencia y ofrece su vida como garantía. Sin embargo no apela a ninguna potencia - divina sino que expresamente se somete al voto de Edipo y al suyo propio en caso de ser hallado culpable. Esta forma de autoimprecación, que encuentra su respaldo en el poder de las palabras que se pronuncian, parece remitir a estadios muy antiguos de la ordalía, que precedieron a la modalidad en que se apelaba a un objeto, a una autoridad o a una divinidad como testigo y ejecutor del castigo invocado¹⁵.

Alarmada por el tono de la discusión entre Creonte y Edipo sale a escena Yocasta con la intención de ponerle fin. Edipo reitera ante la reina su acusación contra Creonte, y este responde con un juramento exculpatorio, es decir que jura como prueba de su inocencia imprecando contra sí mismo. Si bien Creonte no hace mención de los dioses en las palabras con las que jura, Yocasta pide a Edipo que dé crédito por respeto a un juramento "en nombre de los dioses" (v. 647), pero Edipo no cede en su encono, ni cree en la inocencia de Creonte. De ahí que en su respuesta al Coro que intercede por este le reproche que con su actitud conciliadora le procurará "la ruina o mi destierro de este país" (v. 659). Esto produce un nuevo juramento, esta vez del Coro, que se exculpa invocando al dios Hélios e imprecando contra sí mismo. Este juramento sí es aceptado y creído por Edipo, y en atención al pedido del Coro levanta la condena contra

¹⁴ Bonner y Smith (1930) distinguen el juramento promisorio del probatorio, y dentro de esta clase, el evidenciario, que constituye en sí todo el proceso y no está sujeto a refutación, y el confirmatorio, que certifica la validez de otras pruebas ya presentadas.

¹⁵ Cfr. Hastings (1930: 430).

Creonte pero no las acusaciones que formuló contra este; más aun, continúa recriminando al Coro su actitud conciliadora.

De los juramentos que se producen en la obra y que tienen por finalidad persuadir a Edipo de la inocencia de sus respectivos interlocutores, solamente son creídos los que pronuncia el Corifeo, en virtud de la confianza que tiene el rey en la fidelidad de este. Contrariamente, tan convencido está de la culpabilidad de Creonte que invalida absolutamente el carácter de prueba ordálica de los juramentos que este formula.

La exposición de infantes, es decir el abandono en lugares ubicados fuera del espacio civilizado, es otra de las formas que asume la ordalla. El que resuelve exponer a un niño procura por este medio liberarse de la decisión de matarlo o dejarlo vivir, confiando el caso al arbitrio de poderes ajenos al ámbito humano¹⁶. En el caso de Edipo, distintas versiones consignan modos diversos de exposición: dentro de una canasta arrojada al agua en diversos lugares de las costas del Peloponeso, o bien atado por los tobillos en el monte Citerón, cerca de Tebas.

La versión de Sófocles en esta tragedia, que adhiere a la exposición en el Citerón, ofrece algunos detalles dignos de ser tenidos en cuenta. La primera mención la hace el Mensajero de Corinto: "Te encontré (*heurôn*) en los desfiladeros selvosos del Citerón" (v. 1026) "Y así fui tu salvador en aquel momento" (v. 1030) "Yo te desaté, pues tenías perforados los tobillos" (v. 1034). Hasta aquí, parece haberlo encontrado abandonado en algún paraje solitario del monte. Sin embargo, a continuación dice "otro pastor me hizo entrega de ti". Ese otro pastor, que es el servidor de Layo, declara ante Edipo que recibió al niño de manos de

¹⁶ Delcourt (1944) considera que en las versiones más antiguas de la ordalla, la salvación del que es sometido a ella implica automáticamente el castigo del acusador; en los casos de exposición de niños el parricidio, aunque involuntario, tenía ese sentido retributivo. Los griegos estimaban que esta forma de apelación a la justicia de los dioses ponía en riesgo también al que apelaba a ella. Por otro lado señala Delcourt que, según el mensaje oracular que consigna Esquilo, Edipo sería un infante maléfico que debe ser expuesto para asegurar la salud de la comunidad.

Yocasta "para que lo matara" (v. 1174). El texto, como vemos, resulta ambiguo; ¿hubo verdadera exposición, o el niño fue transferido directamente de una mano a otra? La intención de Yocasta ¿fue exponerlo?; según se deduce de las palabras del pastor de Layo, este recibió al niño con orden de matarlo; ¿por qué entonces las ataduras de los pies, que si escasamente se comprenden en la exposición de un recién nacido, cuadran aquí menos aún? Evidentemente el caso resulta ambiguo, pues oscila entre exposición ordálica -en la que el niño resulta salvado por la oportuna intervención del Mensajero de Corinto-, y el traspaso de un pastor -que tenía orden de matarlo- a otro pastor que finalmente lo entrega a la reina de Corinto. En cualquier forma, el niño había sido destinado a la muerte por sus padres; muerte casi segura por exposición, muerte segura a manos del pastor. Y decimos 'casi' segura, porque se deja un mínimo margen de acción a las fuerzas suprahumanas que podrían interesarse en salvar al expósito. Lo que no ofrece dudas es que Edipo es salvado por la intermediación humana, que lleva a cumplimiento el designio sobrenatural que lo reserva para un destino de gloria y de desdicha.

Al final de la historia que teje Sófocles su Edipo pide ser nuevamente expuesto en el Citerón, para que se cumpla lo que sus padres habían dispuesto: morir en ese monte. Y sin embargo, es consciente de que ya que fue salvado no es su destino morir allí, sino que debe todavía atravesar terribles desdichas.

En este rastreo que hemos realizado en busca de restos de prácticas ordálicas observamos que Sófocles lleva a escena una variada gama de ellas, que conviven en el texto dramático con otras formas y procedimientos acordes con el derecho vigente en el s. V ateniense.

Hemos visto el amplio espacio que concede Sófocles en esta obra a las prácticas ordálicas. Destinadas, en los albores del derecho, a resolver una cuestión imponiendo una verdad no por medio de una prueba objetiva sino en virtud de creencias y procedimientos ligados a la magia y a la religiosidad, asumen en el contexto dramático una peculiar significación.

La peste que aqueja a Tebas al comienzo de la obra exige la apelación a distintos recursos en procura de solución; insertos en los intentos de poner remedio se van eslabonando procedimientos ordálicos de variada índole.

La revelación oracular con la que Apolo pone en marcha la búsqueda del miasma que contamina a Tebas resulta a un tiempo enigmática y amenazadora. En las primeras medidas que toma Edipo este oráculo aparece entrecruzado, casi diríamos confundido, con el edicto que pronuncia el rey y con las maldiciones que lanza contra los que no se plieguen a sus determinaciones. El dios revela una verdad, pero a medias; y esa verdad parcial, mediada por las acciones humanas, pierde fuerza en beneficio de las disposiciones proclamadas por el rey para dar cumplimiento, precisamente, a lo que el oráculo había ordenado.

Las revelaciones y profecías que pronuncia Tiresias surgen entremezcladas con las pasiones humanas que, en el calor de la discusión que mantiene con Edipo, hacen que Tiresias manifieste lo que deseaba callar. De esta forma, la palabra del adivino pierde credibilidad y es desestimada.

El juramento, elemento esencialmente ordálico, aparece minusvalorado, casi diríamos degradado. Ha perdido para Edipo el carácter definitorio ya que este hace depender la credibilidad que le presta, de la naturaleza y de la confianza que le merezca quien jura; es decir que el valor religioso del juramento aparece sensiblemente desdibujado a favor de su peso político, y esto hace que resulte despojado de su valor de ordalía.

Cuando la pesquisa cambia de objetivo y se procura esclarecer la identidad de Edipo, se trae a la memoria la exposición de la que este fue víctima a muy poco de haber nacido. Como vimos, la ambigüedad envuelve esta evocación, de modo que dudamos del carácter ordálico de lo acontecido en el Citerón.

Oráculo, maldición, juramento, exposición, son formas ordálicas por las que se supone que se puede resolver un caso conflictivo u oscuro. Están presentes en la búsqueda del asesino de Layo y de la identidad de Edipo, y sin embargo, en esta obra ninguno de ellos opera claramente como ordalía, sino que aparecen desvirtuados o devaluados, o vueltos ambiguos, de

modo que pierden la eficacia que les correspondería como procedimientos privilegiados para resolver un conflicto.

En el arco temporal y escénico que va desde la revelación oracular de la existencia de una mancha que contamina a Tebas, hasta la resolución final de la identidad del rey contaminante, observamos que Edipo, confiado en su propia capacidad, distorsiona o minusvalora las sucesivas ordalfas, que podrían haber iluminado con claridad el camino de su búsqueda. Este Edipo, a quien Joseph Goux (1999), siguiendo a Hegel, llamó "filósofo", que creyó develar el enigma de la esfinge sin ayuda de los dioses, es el que huyó de Corinto porque creía en el poder de los oráculos; al tiempo que creía en ellos, creyó más en las maldiciones que él mismo lanzó, y creyendo en los dioses desdeñó la fuerza del juramento. Este Edipo cuyo ser ambiguo y contradictorio expuso Vernant, muestra también en este terreno sus inagotables paradojas.

BIBLIOGRAFÍA

- LLOYD-JONES, H. et WILSON, N.G. (1990). *Sophoclis Fabulae*, Oxford.
- DAIN, A. (1965). *Sophocle*, Paris.
- SÓFOCLES (1981). *Tragedias* (trad. y notas de Assela Alamillo), Madrid.
- BONNER R. and SMITH, G. (1968). *The administration of justice from Homer to Aristotle*, N. York.
- DELCOURT, M. (1944). *Oedipe ou la légende du conquérant*, Paris.
- DYSON, M. (1973). "Oracle, edict and curse in *Oedipus Tyrannus*". En: CQ XXIII, 2, 202-212.
- GAGARIN, M. (1989). *Early Greek Law*, London.
- GERNET, L. (1980). *Antropología de la Grecia antigua*, Madrid.
- GOUX, J. (1999). *Edipo filósofo*, Buenos Aires.
- GREIFFENHAGEN, G. (1966). "Der Oedipusprozess". En: *Hermes*, 94, 147-176.
- HASTINGS, J. (ed.) (1930). *Encyclopedia of Religion and Ethics*, vol. IX London.

- LEWIS, R. (1989). "The procedural basis of Sophocles' *Oedipus Tyrannus*". En: *GRBS* 30, 41-66.
- PERADOTTO, J. (1992). "Disauthorizing prophecy: the ideological mapping of *Oedipus Tyrannus*". En: *Tapha* 122, 1-15.
- PUCCI, P. (1994). "Gods intervention and epiphany in Sophocles" En: *AJPh*, 115, 15-46.
- SCABUZZO, S. (2002). "La prueba judicial en la tragedia: el caso de *Edipo Rey*." En: *Argos* 25, 79-94.

CITAS DEL *FEDRO* Y DE LA *REPÚBLICA* DE PLATÓN EN ALGUNOS PADRES CRISTIANOS DE LOS SIGLOS II Y III

Ramón E. Cornavaca
Universidad Nacional de Córdoba
cornavaca@yahoo.com.ar

Resumen

Las citas de *Fedro* y *República* que se encuentran en las *Apologías* de Justino, los *Strómata* de Clemente de Alejandría y el *Contra Celso* de Orígenes muestran la continua presencia de los diálogos mencionados; simultáneamente se observan diferentes matices de la recepción de acuerdo con los intereses de cada autor. Justino evoca algunas expresiones platónicas mostrando conocer la tradición filosófica griega y tratando de mover a sus cultos destinatarios para que dejen de perseguir a los cristianos. Clemente asume términos e imágenes particularmente de algunos pasajes (segundo discurso de Sócrates y apartado final del *Fedro*, y los libros centrales y mito final de *República*). Orígenes se distancia claramente de concepciones míticas como el politeísmo y la reencarnación, pero asume favorablemente el vocabulario y el pensamiento platónicos.

Palabras clave: platonismo – cristianismo – recepción – Padres de la Iglesia

Abstract

reception according to the interests of each author. Justin evokes platonic expressions showing his knowledge of the Greek philosophical tradition; he is trying to dissuade his learned receivers from persecuting christians. Clement assumes words and images particular of some passages (Socrates's second speech and the last part of the Phaedrus, and the central books of the Republic). Origen keeps distance from mythical beliefs such as polytheism and reincarnation but The quotations from Phaedrus and Republic found in Justin's Apologies, Clement's Stromata and Origen's Against Celsus show the continuous presence of the mentioned

dialogues; simultaneously it is possible to notice the different accents of the adopts Plato's vocabulary and thought.

Key words: platonism – christianity – reception – Church Fathers

El lector de la obra de S. Justino mártir, de Clemente de Alejandría o de Orígenes encuentra con frecuencia alusiones, paráfrasis o citas expresas de diversos diálogos de Platón, en especial de *República*, *Leyes*, *Timeo*, *Fedro*, *Fedón*, y, en menor medida, de *Apología*, *Critón*, *Gorgias*, *Teeteto* y las *Epístolas II y VII*. En estas páginas se pretende pasar revista a las referencias más o menos explícitas al *Fedro* y a la *República* que se detectan en las dos *Apologías* de Justino, en los *Strómata* de Clemente de Alejandría y en el *Contra Celso* de Orígenes, tratando de mostrar, por una parte, la continuidad de la lectura de los dos diálogos mencionados y por otra los diferentes acentos en la asunción del texto en correspondencia con la situación o los intereses de cada uno de los padres.

Justino mártir

En la introducción de la primera *Apología*, dirigida al emperador Antonino Pío y a su hijo, el futuro Marco Aurelio, Justino (muerto alrededor del año 165) recurre -como lo hará con frecuencia en su escrito- a alusiones y citas de la obra de Platón. Una frase que hace recordar la defensa de Sócrates ante sus jueces -"vosotros podéis, sí, matarnos, pero no dañarnos"- (cfr. *Ap.* 30c) y otra que retoma la necesidad del ejercicio de la filosofía por parte del gobernante y de los gobernados en orden a la felicidad de la *pólis*, (cfr. *República* 473d) enmarcan la introducción del escrito del cristiano. Se trata de dos pasajes que tienden a destacar la relación entre lo que vivió y propuso el Sócrates platónico y la propia situación, es decir: la realidad de la persecución que los cristianos estaban padeciendo bajo las autoridades del Imperio. Es la figura de Sócrates la que Justino intenta evocar explícitamente ante sus cultos destinatarios; aquel filósofo que, después de vivir conforme con el *lógos*, (como Heráclito, según se dirá en *I Apo.* 46,3), fue condenado y

asesinado injustamente so pretexto de 'ateísmo' e 'impiedad'. Eso es –argumenta Justino– lo que ahora precisamente los romanos “están haciendo contra nosotros” (*I Apo.* 5,3)¹.

Pues bien, con motivo de la acusación de ateísmo dirigida contra los cristianos, Justino hace una especie de confesión de fe trinitaria y afirma que él aprendió de Cristo a desear la vida eterna y la convivencia con Dios, meta que podrán alcanzar los que hayan obedecido a Dios en sus acciones. A los injustos, en cambio, les aguarda un juicio y un castigo por sus malas acciones. En ese contexto Justino evoca a Platón, quien dijo que “Radamanto y Minos” –los jueces *post-mortem* mencionados en el mito de ultratumba del *Gorgias* (523e-524a)– “castigarán a los injustos”. Pero los cristianos, añade Justino, afirman que eso sucederá por acción de Cristo y que el castigo que sufrirán los injustos en sus cuerpos juntamente con sus almas será eterno “y no como dijo aquél (*sc.* Platón) sólo por un período de mil años” (*khiliontaetê*, *I Apo.* 8,4). Puede percibirse aquí una alusión a un conocido pasaje del segundo discurso que Sócrates pronuncia en el *Fedro*, precisamente cuando se refiere a los períodos que transcurren entre las distintas reencarnaciones del alma (*khiliosstōi*, *Phdr.* 249b); esta indicación es coincidente, además, con lo que se relata en el mito final de la *República*: la marcha por debajo de la tierra duraría “mil años” (*khiliétê*, Libro X, 615a). Justino, pues, recuerda, casi al pasar, un detalle particular de la presentación platónica respecto del destino del alma después de la muerte, detalle seguramente bien conocido y apreciado por los destinatarios de la *Apología* y que, por tanto, podría tener algún efecto persuasivo sobre ellos; esto, sin embargo, no impide que el cristiano marque las diferencias respecto del relato mítico.

Una cita expresa de la *República* es insertada por Justino con motivo de su consideración acerca de la concepción cristiana de la

¹ También en *II Apo.* 8, 6 se elogia la sentencia socrática de *R.* 595c: “En efecto, no se ha de honrar a un hombre antes que a la verdad”. Unos pasajes más abajo (*II Apo.* 10,5-6) Justino alude a la expulsión de Homero de la ‘República’ de Platón, hecho que remitiría otra vez al libro X de esta obra platónica (595c y 606e-607a).

libertad del hombre, que no excluye la posibilidad de que haya, por parte de Dios, un conocimiento anticipado de los acontecimientos. En efecto, las profecías -como las que Justino encuentra en el Antiguo Testamento referidas a Cristo y que él menciona extensamente en su defensa- y el libre albedrío del hombre no son incompatibles: el comportamiento virtuoso o vicioso del hombre no está predeterminado por un destino necesario, sino que depende de la elección libre de los hombres; lo que sí está establecido de forma ineludible es la correspondencia entre las acciones humanas y el consecuente premio o castigo en la otra vida (*I Apo.* 43). En este contexto, Justino no duda en recordar a sus destinatarios la famosa sentencia que, según el mito de la *República*, se atribuye a la "virgen Láquesis" respecto de la elección, que las almas deben hacer, del tipo de vida para el nuevo período que les toca: "la responsabilidad es del que elige; la divinidad es inocente" (*I Apo.* 44,8 y *R.* 617e). Para Justino se trata en este caso de una afirmación verdadera, es decir, de una de aquellas "semillas de la verdad" a las que Platón tuvo acceso, según el apologista cristiano, por haberlas tomado de Moisés².

Bastan estos pocos pasajes para mostrar la presencia de los dos diálogos, objeto de nuestra observación, en la obra de Justino³. Éste, por cierto desde su perspectiva cristiana y con fines apologéticos, no duda en echar mano a la gran tradición filosófica griega -incluido el mito-, la cual seguramente era valorada en alto grado por sus receptores paganos.

Clemente de Alejandría

La actitud de simpatía hacia la filosofía griega -y en particular hacia Platón- que se constata en Justino, continúa y se intensifica

² Se constata aquí una de las primeras alusiones al llamado "hurto de los griegos", como lo dirá y expondrá extensamente Clemente de Alejandría (puede verse, entre otros pasajes, *Strómata* V, 89-141 y VI, 1-38).

³ Por cierto también se encuentran referencias significativas a otros diálogos; particularmente deberían tenerse en cuenta las alusiones al *Timeo* de *I Apo.* 59,1 y 60,1-7.

en Clemente (150-215 aproximadamente). Se supone que éste, antes de su conversión al cristianismo, había tenido un trato familiar, directo y prolongado con la literatura antigua, de modo que, ya desde la perspectiva cristiana y en sus funciones en la escuela catequética de Alejandría, pudo utilizar en su enseñanza ese enorme acopio de sabiduría helénica que se manifiesta por doquier a lo largo de sus obras. En particular observaremos aquí algunos pasajes de los *Strómata* que evocan, más o menos directamente, otros del *Fedro* y de la *República*. Éstos son dos de los diálogos más frecuentemente citados por el alejandrino, junto con *Fedón*, *Timeo* y *Leyes*⁴. Conviene en primer lugar aclarar que en la mayoría de los casos se trata de expresiones tomadas de esos diálogos o de alusiones indirectas, pero también se encuentran citas textuales y extensas, a veces introducidas por frases del tipo: "como dijo Platón en el *Fedro* / *República*...". Observemos unos pocos ejemplos para luego intentar destacar algunas características de la recepción de estas obras por parte de Clemente.

En los primeros capítulos del libro VI, y con motivo del recurrente motivo del 'hurto de los griegos' -es decir, que los poetas y filósofos de la antigua Grecia habrían tomado elementos de la sabiduría del Antiguo Testamento sin indicar la fuente⁵- nuestro autor aduce una muy larga serie de testimonios de que los griegos también 'plagiaron' a sus propios antecesores. En uno de los tantos casos mencionados se dice:

"¿Acaso no es que, después de haber dicho Platón: 'nosotros podríamos decir, y tal vez no sin sentido, que la visión es principio del éros y que la espera hace disminuir la pasión mas el recuerdo la alimenta y el hábito la conserva', Filemón el cómico escribe [...]?" (*Strom.* VI, 23,4)

y transcribe tres versos del comediógrafo en los que, según Clemente, resuenan ecos del párrafo platónico. En realidad no se encuentra en ningún diálogo un pasaje idéntico; se trata más bien

⁴ Con una frecuencia un poco menor aparecen *Gorgias*, *Simposio*, *Teeteto*, *Político*, *Sofista* y las *Epístolas* II y VII.

⁵ Véase la nota 2.

de una síntesis de algunos elementos centrales de la concepción platónica acerca de la relación entre la vista, el amor y el recuerdo, tal como puede observarse, por ejemplo, en el *Fedro* (particularmente 249d – 252c).

Por cierto, se encuentran muchas alusiones similares también a pasajes de la *República*; valga como ejemplo, entre tantos posibles, la referencia a “los que filosofaron más exactamente entre los griegos” que vieron a Dios mediante representaciones, “como imagen que se ve en las aguas...”, expresión que retoma aquella que se lee en la famosa alegoría de la caverna en el libro VII de la *República* (516a-b).

Pero en la extensa obra de Clemente hay muchas otras referencias expresas y textuales al *Fedro* y a la *República*; de ellas escogeremos aquí tan sólo algunas, en orden a avanzar en la precisión del modo de recepción de Clemente respecto de estos dos diálogos.

En el libro I (22,1) el autor, argumentando precisamente acerca del motivo del “hurto de los griegos”, dice aproximadamente: El Salvador es la belleza verdadera y la luz verdadera; Él, a la manera de Melquisedec, es rey, rico y sumo sacerdote, el único entendido en el culto a Dios, y también legislador que enseña muy claramente lo que se ha de obrar y lo que no; Él es también el más noble⁶ porque tiene a Dios como único padre. Y añade a continuación:

“Ea, pues, aduzcamos también a Platón, quien ofrece las mismas enseñanzas; en el *Fedro* llamó rico al sabio, cuando dice: ¡Oh querido Pan y demás dioses de aquí! Concededme llegar a ser sabio interiormente; y que cuantas cosas exteriores tenga sean amigas de las de adentro. Mas que considere rico al sabio” (*Strom.* II, 22,1).

Este pasaje, que incluye la oración al dios Pan con la que se cierra el *Fedro*, se encuentra al comienzo de una serie de otras citas de textos platónicos (tomadas especialmente de *Leyes*, *Alcibíades I* y *Político*) que son comparadas con expresiones del

⁶ Literalmente “bien nacido” (*eugenésteros*).

Antiguo y del Nuevo Testamento en torno al tema de la virtud, la sabiduría y la fe con el objetivo de destacar la consonancia entre la enseñanza de la Biblia y la de Platón, por cierto en el marco de la consideración general de Clemente acerca de la anterioridad de la primera.

Un contexto similar se encuentra a poco de comenzar el libro V, cuando el alejandrino ofrece diversos testimonios extraídos de los escritos de los filósofos griegos acerca de la esperanza y el amor (*Strom.* V, 14-15). Allí se mencionan explícitamente opiniones de Sócrates que se hallan en *Critón*, *Fedro*, *Simposio* y *Teeteto*, además de un verso de Empédocles y otros del poema de Parménides. En este caso se trata más bien de paráfrasis de los pasajes platónicos; así, con motivo del *Fedro* leemos:

“En efecto, también en el *Fedro*, al decir (Sócrates) que el alma, únicamente cuando llega a estar ella en sí misma, puede tomar parte de la verdadera sabiduría y, mejor que el poder humano, cuando el éros de aquí le da alas (para remontarse) hacia el cielo, afirma que, llegando por medio del amor (*agápe*) al término de la esperanza, alcanza el principio de otra vida, eterna” (*Strom* V, 14, 2).

Clemente brinda aquí una especie de brevísimo resumen de la concepción platónica del amor según el segundo discurso de Sócrates en el *Fedro*, con alguna reminiscencia casi textual -como la frase *ho enthénde éros eis ouranòn pterósei* (“cuando el éros de aquí le da alas hacia el cielo”)⁷- aunque simultáneamente añade detalles correspondientes a su perspectiva cristiana.

Pocas líneas más abajo, y como continuación de su argumento, nuestro autor habla de la posibilidad de contemplar el *Lógos* -que afirma que Él es la verdad (Ev. Jo. 14,6)- con la inteligencia, la cual puede ver aquellas realidades que no se ven con los ojos del cuerpo. Allí dice expresamente:

⁷ El motivo de las alas o el vuelo aparece en varias oportunidades durante el segundo discurso de Sócrates (véase *Fedro*, 246c-e, 249a-d y 251b-252c).

“Y en el *Fedro* Platón lo mostrará, hablando de la verdad como idea. Mas la idea es un pensamiento (*ennóema*) de Dios, lo que precisamente los bárbaros han llamado *lógos* de Dios. El texto dice así: ahora bien, hay que atreverse a decir lo verdadero, especialmente cuando uno habla acerca de la verdad; en efecto, ella es esencia incolora, carente de forma e intangible, siendo contemplada sólo por la inteligencia, piloto del alma” (*Strom.* V, 16,4-5).

Recordemos que el pasaje del *Fedro* aquí citado textualmente pertenece al segundo discurso de Sócrates (247c), cuando éste se refiere al lugar supraceleste (*tópos hyperouránios*), escenario de la contemplación de las realidades divinas.

Este texto da pie para pasar a algunos otros de la *República*, ya que precisamente unas líneas antes Clemente ha hecho suya una conocida expresión de este diálogo platónico según la cual “los verdaderos filósofos”... son “los que aman la contemplación de la verdad” (*Strom.* V, 16,2; *R.* 475e). Este pasaje, en el que Platón destacaba una de las condiciones características de quienes habrían de ser los guardianes de la ciudad ideal, es citado por el alejandrino en varias ocasiones⁸ y aplicado a las condiciones intelectuales que el cristiano, el ‘auténtico gnóstico’, ha de poseer.

Estas aptitudes básicas requeridas no se refieren sólo al aspecto estrictamente intelectual o cognoscitivo; se trata de toda una disposición moral que atañe a un cierto ‘ordenamiento’ interior de la persona. En este punto Clemente se apoya claramente sobre la enseñanza platónica de la ‘justicia’, entendida como equilibrio u orden de las tres ‘partes’ o ámbitos del alma, orden que consiste, además, en la exigencia fundamental de que cada parte haga lo que le es propio, ‘lo suyo’. Así, por ejemplo, para el pensador cristiano la justicia, que es como una “armonía de las partes del alma”, no reside “en los contratos políticos ni en las prohibiciones de la ley, sino que proviene del cumplimiento de la

⁸ Véase *Strom.* I,93,3; II,24,2; IV,108,1.

Citas del *Fedro* y de la *República* de Platón en algunos Padres cristianos de los siglos II y III

actividad propia y del amor a Dios⁹. La combinación de elementos filosóficos griegos y los provenientes de la revelación cristiana en este ámbito 'moral' puede advertirse también en otros detalles, como por ejemplo cuando en el libro IV, en un momento del largo tratamiento del tema del martirio y después de mencionar el ejemplo de Pablo, afirma: "Tal es también lo de Platón en la *República*: aunque el justo sufra tormentos y le excaven ambos ojos, será feliz" (*Strom.* IV, 51, 3 y 78,1; compárese R. 361e-362a).

El cultivo de esas condiciones intelectuales básicas y el ordenamiento moral de los estratos intra-psíquicos constituyen un aspecto fundamental de la educación; mediante ésta se produce una especie de purificación y reavivamiento de la interioridad que se prepara así para acceder al conocimiento de la verdad¹⁰. Para ello es necesario que el hombre aprecie en su justo valor los bienes referentes al cuerpo y al alma y, en consecuencia, realice una verdadera ascesis de apartamiento o renuncia del pecado, e ingrese de este modo en una suerte de dinámica de conversión: de pérdida y de re-encuentro del alma que "resucita en la fe". Ahora bien, este 'reencontrar' el alma consiste en el "conocerse a sí mismo"; se trata de una verdadera "conversión" (*metastrophé*), algo que -dice Clemente- los estoicos concibieron como un "cambio del alma hacia la sabiduría", mientras que Platón como "una rotación (*periagogé*) del alma hacia lo mejor y una conversión (y apartamiento) de una suerte de día nocturno". De este modo el alejandrino hace suya una expresión característica del lenguaje de

⁹ Véase *Strom.* IV,163,4 y VI,125,6 respectivamente. El término *idiopragia*, que Clemente utiliza en este último pasaje, es poco frecuente en griego, excepto en autores de la tradición platónica; cabe acotar que lo empleó el mismo Platón en *Lg.* 875b, aunque en un sentido distinto (significando más bien 'la persecución del interés propio' y en relación con la llamada *pleonexia*, 'afán de poseer más'). Respecto de la "tripartición del alma" puede verse la mención que se hace en *Strom.* III, 68, 5 (donde se yuxtapone la distinción de origen platónico entre ánimo, concupiscencia y razón, y la paulina de cuerpo, alma y espíritu).

¹⁰ Véase *Strom.* I, 33, 3-4, donde se incluye una cita expresa de R. 424a.

la alegoría de la caverna¹¹. Del mismo contexto platónico extrae en otras ocasiones citas textuales que están en plena consonancia con su propia concepción. Valga como ejemplo *Strom.* V,74,1-2: en medio de la referencia al itinerario del cristiano por el conocimiento de Dios, y después de citar una expresión de Pablo (*I Cor.* 13,12), se transcribe -con leves modificaciones- un largo párrafo referido a la dialéctica que Sócrates expone inmediatamente después de concluida la explicación de la alegoría:

“Pero es posible también adivinar algo de Dios mediante el dialogar (*dialégesthai*), si uno intenta lanzarse, prescindiendo de todas las percepciones sensibles a través del *lógos* hacia aquello que cada cosa es y no apartarse de las cosas que son antes de alcanzar con la misma intelección, ascendiendo hacia lo trascendente, aquello que es bueno en sí” (*Strom.* V, 74, 2; *R.* 532a).

Que Clemente ha leído y asimilado profundamente pasajes claves del libro VII de la *República*, ese núcleo central de la obra del filósofo ateniense, parecen indicarlo las numerosas referencias a términos típicos de la alegoría, que son asumidos positivamente en su propia argumentación. A manera de ilustración puede citarse la frase referida al alma de los que se guían sólo por el placer, de la que se dice que ‘está sumergida en el fango’ del vicio (*Strom.* II, 118, 5), la cual evoca indudablemente un giro empleado por el mismo Platón en *R.* 533d; o el uso de la metáfora de ‘las pesas de plomo’ (*molybdídas*, *Strom.* IV, 15, 1; compárese *R.* 519a)¹² aplicada a las concupiscencias de quienes no purifican su alma; o, en fin, la comparación de la dialéctica con un ‘baluarte’

¹¹ Véase *Strom* IV, 27, 3-28,2. La expresión *ek nykterinés heméras* aparece en *Rep* 521c; en *Stromata* se encuentra también en otras dos ocasiones: V, 105, 2 (con explícita referencia al “libro séptimo de la *República*”) y 133,5.

¹² El sustantivo *molybdíds* (pesas de plomo) es muy poco empleado en la literatura griega; aparece por primera vez en Platón. Clemente y Jámblico lo usan precisamente en alusión al pasaje de la *República* mencionado (Clemente, Jámblico).

Citas del *Fedro* y de la *República* de Platón en algunos Padres cristianos de los siglos II y III

(*thrinkós*, *Strom.* 81, 4; compárese *R.* 534e) que sirve para defensa de la verdad ante los ataques sofísticos.

Seguramente con mucha simpatía ha recibido Clemente las enseñanzas de Platón acerca del Bien, especialmente cuando es concebido como último y supremo objeto de conocimiento en el camino filosófico, tal como se presenta en las páginas finales del libro VI de la *República* y en la subsiguiente alegoría de la caverna. Así el cristiano comparte plenamente la concepción del ateniense respecto de la superioridad de la filosofía, entendida como 'ciencia de la verdad y del Bien', frente a todas las otras ciencias: aquélla no se encuentra en la geometría, ni en la música, ni en la astronomía -dice aproximadamente en *Strom.* I,93,4-5 en un lenguaje que hace recordar el de los libros centrales de la *República*- las cuales son distintas del Bien y constituyen una especie de ciclo preparatorio que contribuye a despertar y a ejercitar el alma en orden al conocimiento de las realidades inteligibles.

Desde su perspectiva cristiana este legado platónico es asumido y transferido a la nueva experiencia religiosa: para Clemente el objetivo último del conocimiento y, en general, de la vida del hombre reside más allá de lo que se puede percibir con la sensación y con el pensamiento meramente humano. Se trata de tender a "aquella Causa trascendente (*tò epékeina aítion*)¹³, la más antigua y benéfica de todas, el Padre del universo" (*Strom.* VII, 2, 3) que el verdadero gnóstico puede conocer precisamente "desde el Hijo".

Este Dios -dirá Clemente siguiendo también la doctrina de Platón tal como aparece en varios pasajes de su obra, y en particular de la *República*-, Bien supremo y causa del bien, no puede ser considerado jamás como causante de los males que

¹³ El uso del adverbio *epékeina* (más allá) remite a la célebre expresión *epékeina tês ousías* (más allá de la esencia) de *R.* 509b; ambos pasajes están evidentemente vinculados: adviértase también el detalle de la caracterización de esa "causa" como "la más antigua" en Clemente y Platón (*présbiston* - *presbefa* respectivamente).

sufren los hombres¹⁴. La providencia divina no excluye el libre albedrío del hombre, esa capacidad de elección que reside en el fondo de su ser y es la fuente del obrar libre; éste puede ser, entonces, virtuoso o vicioso y, por tanto, el causante de los 'males' que el hombre experimenta. En este contexto Clemente recordará aquella famosa expresión que aparece en el mito de Er, al final de la *República*, pronunciada solemnemente por 'la virgen Láquesis' ante las almas que deben elegir su nueva forma de vida: "La responsabilidad es del que elige; la divinidad es inocente"¹⁵.

En fin, este obrar libre del hombre implica la posibilidad de ir eligiendo el bien y, de este modo, ir conformando la propia vida según aquello que Dios ha querido para el hombre: que este alcance la felicidad, es decir, la meta última del actuar humano, que viene a coincidir con la recuperación de la "semejanza divina". También en este punto, tan significativo para toda la concepción y la enseñanza de Clemente, se da una notable coincidencia con el ideal platónico, bellamente expresado al terminar el desarrollo de la *República*, a la manera de una convicción esperanzada de Sócrates respecto del destino del hombre justo: "seguramente no es descuidado jamás de parte de los dioses aquél que quiere mostrar celo en llegar a ser justo y, practicando la virtud, asemejarse a Dios cuanto es posible para el hombre" (*R.* 613e)¹⁶.

Por cierto los ejemplos de las distintas formas de evocar el *Fedro* o la *República* podrían multiplicarse; pero los textos aducidos hasta aquí dan pie para dos observaciones elementales:
- En primer lugar se constata la recepción positiva de varios términos o expresiones típicos de la filosofía platónica, y

¹⁴ Los *loci classici* de esta concepción platónica son *Timeo* 42d y *República* 379c y 617e; estos pasajes son citados o aludidos por Clemente en varias ocasiones (véase, por ejemplo, *Strom.* I, 69,2; II, 75, 3; IV 150, 4 y 170d; V, 136, 4; VII,12,1).

¹⁵ Véase más arriba, en el apartado dedicado a Justino; los textos en los que aparece citada o aludida la frase de *R.* 617e están indicados en la nota anterior.

¹⁶ El ideal de la "semejanza divina" aparece claramente en *Teeteto* 176a-b.

particularmente de algunos que son característicos del *Fedro* y de la *República*. Así, por ejemplo, la asociación de *éros*, *hórasis* y *mnéme*, tan decisiva para la concepción desarrollada en el *Simposio* y en el *Fedro*; la relación de belleza interior con sabiduría, claramente expresada en la oración a Pan con la que se cierra todo el diálogo; o la imagen de las 'alas del alma' – particularmente el uso del verbo *pteroûmai* (ser dotado de alas)- que le permiten a ésta remontar el vuelo hacia la contemplación de las realidades inteligibles; o, en fin, la caracterización de éstas por medio de adjetivos compuestos con alfa privativa, como *akhrómatos*, *askhemátistos* y *anaphés*, inicio, quizás de una larga tradición que desembocará en la llamada teología negativa¹⁷. En el caso de la *República* podría mencionarse la noción de justicia como ordenamiento de las partes del alma; o la invitación a realizar una "conversión" del alma hacia la luz; o la presentación de un camino ascendente del conocimiento que se va elevando orientado hacia el Bien; o la reiterada asunción de la casi proverbial frase respecto de la responsabilidad humana; o, en fin, el estimular al receptor hacia el ideal de la 'semejanza divina'.

Las citas observadas parecen corresponder al interés de Clemente por imágenes o términos que él encuentra especialmente en el segundo discurso de Sócrates en el *Fedro* y en los libros centrales y en el mito final de la *República*, términos que él asume -por cierto junto con muchos otros tomados de diversos diálogos- para la elaboración de su propia doctrina espiritual.

- En segundo lugar, y respecto del *Fedro* en particular, es de pensar que el alejandrino encontró una singular afinidad con dos pasajes del *Fedro* platónico: el segundo discurso de Sócrates y el

¹⁷ Como dato significativo valga mencionar que el adjetivo *askhemátistos* (carente o exento de forma, de figura), formación original platónica, aparece siete veces en *Strómata*. Clemente lo utiliza precisamente para expresar uno de los atributos de la divinidad trascendente. Véase *Strom.* I, 163, 6 y la nota correspondiente de Merino Rodríguez (1996: 373).

final del diálogo¹⁸. En efecto, la mayor parte de las citas y alusiones al *Fedro* que se hallan en *Strómata* se refieren al pasaje 246a – 252c y con motivo de los temas indicados. En este punto hay que destacar que Clemente no rehúsa emplear expresiones que en Platón corresponden claramente a un contexto mítico que, como tal, es ajeno al cristianismo. Justamente uno de los pasajes más frecuentemente evocados es aquél en el que Sócrates, con motivo de la explicación acerca de la pérdida de las alas del alma, describe la procesión de Zeus y los otros once escuadrones presididos por otros tantos dioses mientras contemplan los espectáculos beatíficos del interior del cielo. Allí el relato mítico destaca que cada uno los sigue -si quiere y puede- y añade: “en efecto, la envidia está fuera del divino coro” (*Fedro* 247a). Pues bien, Clemente retoma en varias ocasiones precisamente esa frase, ya sea en lo que hace a la exclusión ‘del coro divino’ como a la exclusión ‘de la envidia’ en la divinidad. Así, cuando al comienzo del libro V trata de la conveniencia de enseñar las realidades divinas mediante el velo del lenguaje simbólico, afirma que quien es aún

“ciego y sordo no tiene capacidad de comprensión ni la vista penetrante del alma amiga de la contemplación [...] como uno que no está aún iniciado en los misterios o carece del arte musical en las danzas, que no está purificado y no es digno de la pura verdad... ése aún debe estar fuera del divino coro” (*Strom.* V, 19, 2)¹⁹.

¹⁸ Esto no excluye, por supuesto, que se constaten alusiones a otros pasajes del *Fedro*: en II, 11, 3, por ejemplo, se evoca la comparación que Sócrates hace con los que llevan el ganado agitándole delante un poco de hierba (*Fedro* 230d), o en V, 93,1 se cita un pasaje perteneciente al primer discurso de Sócrates (*Fedro* 240a-b) en medio de otros tres tomados de las *Leyes* y para señalar la cercanía con la concepción bíblica del diablo.

¹⁹ Al promediar el libro VII Clemente presenta el modo de oración del verdadero gnóstico y añade: “Con estas cosas se une al divino coro, habiéndose ordenado, a partir de un continuo recuerdo, hacia una contemplación que siempre permanece” (*Strom.* VII, 49, 4).

Citas del *Fedro* y de la *República* de Platón en algunos Padres cristianos de los siglos II y III

Y unos párrafos más abajo dirá que también los antiguos poetas griegos se sirvieron de

“sueños y símbolos, todos oscuros para los hombres, no por envidia (pues no es lícito concebir a Dios con pasiones) sino para que la investigación, introduciéndose en la inteligencia de los enigmas, corra y se eleve al descubrimiento de la verdad” (*Strom.* V, 24, 2).

Es de notar aquí la recepción positiva de un pasaje mítico que es asumido con naturalidad por parte del cristiano para apoyar su propia argumentación. Por cierto no es de pasar por alto el hecho de que esta recepción se sostiene, a su vez, en una clara afinidad en el ámbito de la gnoseología y que estos dos últimos casos remiten a la cuestión -central para la propuesta educativa del alejandrino- de la necesidad del lenguaje simbólico para avanzar en el conocimiento de las realidades divinas.

Por último, conviene considerar un texto sumamente significativo, que se encuentra en las primeras páginas de la obra y alude inequívocamente a la problemática relación de escritura y oralidad de la que se ocupa la parte final del *Fedro*. Clemente asume allí casi íntegramente la reserva de Platón respecto del uso de la escritura para la comunicación de contenidos últimos, que más bien parecen quedar reservados para la oralidad, y califica su propio escrito como *hypomnémata* -vale decir: recuerdos, o mejor, estímulos para despertar el recuerdo- que son atesorados para la vejez y que han de ser “remedio para el olvido”, “pálida imagen de los discursos vivos de hombres bienaventurados” (*Strom.* I, 11,1) De este modo el alejandrino hace suyas las expresiones que Platón adjudica a los escritos propios del filósofo, que conoce las cosas bellas y justas (compárese *Fedro* 276a-d). Más aún, su reserva obedece a las tres mismas razones que el Sócrates del final del *Fedro* expone: el escrito se divulga sin ninguna discreción, siempre responde lo mismo al eventual interrogador y carece de la necesaria ayuda de parte de su autor (*Strom.* I, 14, 1).

Precisamente estas consideraciones, que estarían en el centro de las preocupaciones del escritor Platón²⁰, son las mismas que mueven a Clemente a escribir sus "recuerdos" del modo debido y con las debidas reservas. La recepción del *Fedro* no es, pues, para el alejandrino un mero recurso ornamental o de argumentación para ponerse en el nivel de los destinatarios de la obra: ella toca el corazón mismo de su actitud ante la posibilidad de comunicar el conocimiento.

Valga recordar, en fin, la alusión a la "estirpe áurea" (compárese R. 468e, en donde Platón, por su parte, receipta la tradición hesiódica del mito de las edades) que se encuentra al comienzo del libro IV de *Strómata* y que podría entenderse en sentido similar al pasaje del *Fedro* recién citado:

"Que estos recuerdos (*hypomnémata*) nuestros, como muchas veces dijimos, estén así arreglados como tapices de variados colores -como su nombre lo dice-, a causa de los que se acerquen a leerlos simplemente y sin experiencia, avanzando continuamente de un tema a otro y declarando una cosa según el encadenamiento de las palabras pero indicando algo distinto. En efecto, 'los buscadores de oro' - dice Heráclito- 'cavan mucha tierra y encuentra poco'²¹, pero los que realmente son de 'linaje áureo', al explorar lo que les es congénito, encontrarán mucho en poco" (*Strom.* IV, 4, 1-2).

Orígenes

Como sabemos, Orígenes (185-253 aproximadamente) fue autor de una vastísima obra que nos ha llegado, en gran medida, a través de traducciones latinas. Uno de sus últimos escritos, y del que afortunadamente se nos ha transmitido la versión griega completa, es el *Contra Celso*, en el que, siguiendo la invitación de su amigo Ambrosio, refuta la acerba crítica que el pagano había hecho en su *Discurso verdadero* contra los cristianos. La obra es especialmente rica para observar la recepción de los diálogos

²⁰ Para este tema véase Gaiser (1984, especialmente el cap. II).

²¹ Heráclito, DK B 22.

Citas del *Fedro* y de la *República* de Platón en algunos Padres cristianos de los siglos II y III

platónicos en general, porque Celso –según los extensos y numerosos pasajes que Orígenes va citando– revela constantemente su filiación platónica, y el teólogo cristiano, por su parte, echa mano con frecuencia a textos pertenecientes al *corpus* del filósofo ateniense. Esto no significa, por cierto, que el cristiano asuma ingenuamente la herencia platónica; hay pasajes en los que él expresa claramente y con fuerza su distanciamiento respecto de Platón, pero, por otra parte, se constata que él ha incorporado en muchas ocasiones elementos de la concepción platónica y los ha utilizado en su propio discurso. A continuación señalaremos algunos textos en los que se descubren alusiones o citas del *Fedro* y de la *República*; en ellas se manifiesta, en alguna medida, el modo de recepción de la herencia platónica por parte del escritor cristiano.

Como ejemplo de distancia crítica respecto de la obra de Platón podría recordarse un pasaje del último libro del *Contra Celso*, pasaje en el que Orígenes, después de citar varios textos bíblicos acerca de la existencia de un único y sumo Dios, expresa su opinión de que “el príncipe de este mundo” es quien ha hecho escribir aquello de: “A él (sc. Zeus) sigue un ejército de dioses y démones, ordenado según once partes; allí donde dice, acerca de sí mismo y de los que filosofan: con Zeus, nosotros, y los demás con otros démones” (*Cels.* VIII, 4)²². Se trata, en efecto, de dos pasajes del ya mencionado segundo discurso de Sócrates en el *Fedro*, en los que se habla de las procesiones divinas en la región del cielo.

Un implícito rechazo de la enseñanza platónica acerca de la transmigración de las almas se observa también, por ejemplo, en el libro I en un pasaje en el que el cristiano critica la actitud de Celso, quien ha elogiado la sabiduría de los egipcios; ellos, según Orígenes, dan culto a animales irracionales, degradando así a la divinidad y con esto:

²² En las dos frases citadas hay una pequeña variante respecto del texto transmitido por los manuscritos de la obra platónica.

“se va más allá de la metensomatosis mítica, que habla de la caída del alma desde las bóvedas del cielo (*apò tôn hapsídon toû ouranoû*, la cual desciende hasta animales irracionales, no sólo mansos sino también los más salvajes” (*Cels.* I, 20).

Si bien no se menciona aquí explícitamente a Platón, sin embargo la imagen de la caída del alma desde “las bóvedas del cielo”, unida al motivo de la reencarnación, remite evidentemente al *Fedro* (cfr. especialmente 248c-e).

En el mismo tono se encuentran también criticadas algunas actitudes del Sócrates de la *República*, como cuando en los primeros párrafos del libro VI -y en obvia alusión a *República* 327a y a *Fedón* 118a- Orígenes anota que quienes escribieron cosas valiosas acerca del Bien, “descienden al Pireo para hacer una oración a Artemisa como si fuera una diosa” o quienes filosofaron sobre el alma piensan en bajezas como en devolver “un gallo a Asclepio” (*Cels.* VI, 4).

Con mucha mayor frecuencia, sin embargo, se constata que Orígenes asume expresiones platónicas integrándolas en su propia argumentación. Veamos algunas de ellas.

En primer lugar podrían mencionarse frases o giros usados por Platón en el *Fedro* o en la *República* y que aparecen empleados ya sea por Celso o por Orígenes. Así, por ejemplo, encontramos el sintagma “discursos plañideros” (*Cels.* III, 63), que Celso ha utilizado en su crítica tomándola de *Fedro* 267c; o el giro proverbial “la sombra del asno”, de *Fedro* 260c, que Celso empleó para referirse a la disputa entre judíos y cristianos respecto de si Jesús es el Mesías enviado por Dios, y que Orígenes retoma inmediatamente en dos ocasiones ironizando el desprecio de Celso por la cuestión (*Cels.* III, 1, 2 y 4); o, la referencia a la “expulsión de los poetas” de la república platónica, los cuales atribuyeron cosas inconvenientes a los dioses (*Cels.* IV, 36)²³; o,

²³ Hay editores que consideran que la frase: “con razón Platón los expulsa de su república por estropear a la juventud, a Homero y a los que componen tales poemas” fue una glosa que luego se incorporó al texto. De todos modos el contexto hace perfectamente pensable que

Citas del *Fedro* y de la *República* de Platón en algunos Padres cristianos de los siglos II y III

en fin, la afirmación de que "los males no provienen de Dios", axioma fundamental de la teología platónica (véase, por ejemplo, *R.* 379c), que es parte de la argumentación de Celso y que también es retomado por Orígenes (*Cels.* IV, 65)²⁴.

Pero más allá de la pervivencia de expresiones de este tipo, convendría observar algunos pasajes en los que se constata una asunción positiva por parte de Orígenes de textos especialmente significativos de ambos diálogos platónicos.

Ante el reproche de Celso a los cristianos en el sentido de que éstos se dejan llevar por vanas esperanzas respecto de la vida bienaventurada y la comunión con Dios, Orígenes se defiende argumentando que lo mismo habría que decir de

"los que aceptan la doctrina de Pitágoras y de Platón acerca del alma, la que está hecha por naturaleza para ascender a la bóveda del cielo y para contemplar en el lugar supraceleste los espectáculos propios de los espectadores bienaventurados" (*Cels.* III, 80).

Se advierte aquí el uso de imágenes pertenecientes al segundo discurso de Sócrates en el *Fedro*, como la del ascenso del alma "a la bóveda del cielo" o la mención del "lugar supraceleste" (*Fedro* 247b-c).

Es de destacar que al mismo contexto pertenece el pasaje que, como vimos, es enfáticamente rechazado en *Cels.* VIII, 4 (lo referente a Zeus y los once dioses con sus procesiones divinas); sin embargo, ello no impide que en este momento de la argumentación Orígenes recurra a expresiones que, desde su

Orígenes haya evocado la "expulsión" platónica. Parece que el mismo Celso aludió a esta "expulsión de su propia república" cuando aplica el giro a Jesús, en uno de los primeros ataques referidos en el libro I (*Cels.* I,6).

²⁴ En este pasaje, en el que se trata brevemente la ardua cuestión del origen del mal, se constata una vez más la actitud crítica de Orígenes respecto de la filosofía platónica esgrimida por Celso: Platón dice la verdad cuando afirma que Dios es causa del bien y nunca del mal, pero no es aceptable decir que en la materia de los seres mortales reside la génesis del mal.

perspectiva, admiten una lectura cristiana, a partir de una cierta afinidad natural o, como él mismo lo dice unos renglones más abajo, porque los cristianos tienen algunas cosas comunes "con los que han filosofado acerca de la inmortalidad y la pervivencia del alma" (*Cels.* III, 81).

Otra mención del lugar supraceleste se encuentra al hablarse de los ángeles que suben llevando las oraciones de los hombres "en las regiones celestes (*hypouraniois*) más puras del mundo o en las supracelestes (*hyperouraniois*), más puras aún que éstas" (*Contra Celso* V, 4; cfr. *Fedro* 247b y c), o cuando -avanzado ya el libro VII- Orígenes se refiere a la oración del cristiano quien,

"después de cerrar los ojos de la percepción sensible y de despertar los del alma, trasciende el universo entero. Y no se detiene hasta (alcanzar) la bóveda del cielo (*epi tèn apsída toû ouranoû*), sino que llega con el pensamiento hasta el lugar supraceleste (*hyperouránion...tópon*) guiado por el Espíritu de Dios" (*Cels.* VII, 44).

Se asumen así, en un contexto evidentemente positivo, dos expresiones correspondientes a la representación platónica tal como la ofrece el segundo discurso de Sócrates (*Fedro* 247a-c).

En cuanto a las alusiones o citas de la *República* da la impresión de que no se encuentran tan extensas ni tan claramente asumidas como propias. De todos modos pueden aducirse varias reminiscencias bastante manifiestas. Así, con motivo del sentido de la "circuncisión" prescripta en el Antiguo Testamento -que para Orígenes difiere de la que se realizaba en otros pueblos "por el propósito, la ley y la voluntad" de los que la practicaban- se pone como ejemplo el diferente sentido que el término 'justicia' (*dikaíosýne*) tiene para epicúreos, estoicos (que niegan la 'tripartición del alma') y para los seguidores de Platón, quienes afirman que "la justicia es un acto propio de las partes del alma" (*idiopragían tōn merōn tēs psychês*, *Cels.* V, 47), en clara referencia a la concepción del ateniense expresada en *República* 441-443; o cuando Orígenes emplea el término *molybdídes*

Citas del *Fedro* y de la *República* de Platón en algunos Padres cristianos de los siglos II y III

(“pesas de plomo”, *Cels.* VII, 5; compárese *R.* 519b)²⁵ para referirse a lo gravoso de los vicios, de lo cual el alma se ve libre después de la muerte.

Ahora bien, y acercándonos al final de este recorrido, conviene detenerse un momento en el libro VI del *Contra Celso*, libro que merece una consideración especial dada la frecuencia de pasajes platónicos que aparecen en él, especialmente introducidos por el mismo Celso, y las réplicas de Orígenes, quien en varias ocasiones recurre a la misma fuente²⁶. Respecto de la *República* conviene recordar aquel sugerente pasaje en el que Orígenes, defendiéndose del ataque de Celso (en el sentido de que los cristianos aceptarían que ‘Dios participa de la figura y del color’), afirma que “Dios tampoco participa de la esencia (*ousía*)” sino que más bien “es participado por los que tienen el Espíritu de Dios”; y unos pocos renglones más abajo advierte que el discurso acerca de la *ousía* es largo y difícil, “para encontrar si Dios está más allá de la esencia en dignidad y poder” (*Cels.* VI, 64) evocando la enigmática expresión de Sócrates en *R.* 509b²⁷.

Volviendo al *Fedro*, observemos dos pasajes que testimonian esta especie de apropiación de imágenes platónicas que se constata, sobre todo, en el libro VI. Al responder a una objeción de Celso que, con motivo del relato del diluvio, se preguntaba irónicamente a qué lugar del mundo (*kósmos*) sacaría Dios a sus vástagos si es que no los destruye, Orígenes argumenta con una consideración sobre las acepciones del término *kósmos*, que

²⁵ También Clemente, como se indicó, empleó este sustantivo; véase más arriba, la nota 12.

²⁶ Me permito remitir a mi ponencia “Presencia platónica en el libro VI del *Contra Celso* de Orígenes”, leída en las *I Jornadas de Historia Antigua*. Fac. de Fil. y Hum. Univ. Nac. de Córdoba (Mayo/2005, publicada en las *Actas correspondientes*, 2007).

²⁷ Es notable que Orígenes no inserta aquí más que unas indicaciones generales respecto del difícil problema de la “esencia” (clave para la elaboración de la teología trinitaria); tampoco Platón habló mucho más del Bien en la *República*. La expresión “más allá de la inteligencia y de la esencia” aparece también en *Cels.* VII, 38.

puede referirse a la existencia terrenal, y en este sentido no es absurdo aceptar que Dios saque a los suyos de esta vida en la carne; pero si se entiende que kósmos significa todo el conjunto de cielo y tierra, entonces -y a partir de dos expresiones paulinas acerca de las realidades invisibles²⁸- tampoco hay dificultad de afirmar que quien se ocupa de las cosas que no se ven ha salido del mundo "al sacarlo de aquí el Lógos y trasladarlo al lugar supraceleste para la visión de las cosas bellas" (Cels. VI, 59). La mención del "lugar supraceleste" y de "la visión de la belleza" indudablemente evoca el tan frecuentado pasaje del Fedro (247c).

En fin, y con motivo de ese mismo texto, valga recordar un pasaje especialmente significativo para nuestro tema: después de aducir las acusaciones de Celso de que algunos cristianos "por haber malentendido (*parakoúsantas*) expresiones platónicas se glorían de un dios supraceleste, elevándose ellos más allá del cielo de los Judíos", Orígenes dirá, entre otras cosas, que Platón no fue el primero en hablar de un "Dios supraceleste" sino que ya David se refirió a Él en algún pasaje de los Salmos. Y añade:

"Yo, por mi parte, no dejo de reconocer que Platón aprendió de algunos Hebreos las expresiones del *Fedro* - como algunos escribieron- y que después de leer los escritos de los Profetas, expresó aquello de: 'al lugar supraceleste ninguno de los poetas de aquí lo celebró ni lo celebrará dignamente'; y lo que sigue, entre lo que está también aquello de que 'la esencia que realmente es, incolora, sin forma e intangible, puede ser contemplada sólo por el piloto del alma, la inteligencia; y el lugar alrededor de ella lo ocupa el género de la verdadera ciencia" (*Cels.* VI, 19).

Es más -agrega Orígenes-- Pablo ansiaba alcanzar precisamente esas realidades invisibles supracósmicas y supracelestes; y por ello soportó toda clase de tribulaciones.

Es de notar que el texto del *Fedro* (247c) es citado *in extenso* y asumido sin mayor reserva por Orígenes, para quien Platón ha aprendido estas cosas de los profetas del Antiguo Testamento. Se

²⁸ 2 Cor 4,18 y Rom 1,20.

manifiesta así la fundamental coincidencia que el cristiano advierte entre algunas frases de Platón y de la Biblia. Más aún, él se ha apropiado del esquema central de la gnoseología platónica, que sustenta los pasajes de coloración mítica -la distinción fundamental entre lo invisible o inteligible y lo visible o perceptible por los sentidos-, lo encuentra presente en expresiones neotestamentarias y, en este caso, le sirve para explicar un rasgo decisivo de la espiritualidad paulina.

De estas simples observaciones acerca de la presencia del *Fedro* y de la *República* en el *Contra Celso* pueden sacarse dos conclusiones parciales, que, a su vez, podrían orientar ulteriores búsquedas sobre el tema, especialmente si se establece una comparación con la recepción de otros diálogos como el *Timeo*, o las *Leyes*.

Una de ellas -por cierto, obvio- se refiere a la libertad con la que se mueve Orígenes respecto de la tradición filosófica griega: el hecho de que él asuma generalmente en forma positiva el legado platónico no le impide señalar su distancia respecto de algunas opiniones sostenidas por el ateniense, en particular el politeísmo y la doctrina de la reencarnación. Pero más allá de expresiones aisladas -como "los discursos plañideros", "la sombra del asno", o "las pesas de plomo"- se descubre en ocasiones una asunción francamente positiva, por parte del pensador cristiano, de pasajes más extensos y de corte mítico; en varios casos se trata de párrafos centrales del segundo discurso de Sócrates en el *Fedro*, -particularmente los que contienen la mención de la "bóveda del cielo", el "lugar supraceleste" o la "contemplación de las cosas bellas"- y, aunque en menor medida, de los libros centrales de la *República*, párrafos que remiten, en última instancia, a cuestiones centrales de la 'metafísica' platónica.

En segundo lugar, es posible postular como hipótesis que una de las estrategias argumentativas de Orígenes consiste en sugerir que Celso, más allá de su apariencia platónica, en realidad no ha alcanzado una interpretación cabal del pensamiento implícito en los *Diálogos* del ateniense. Según esto el pagano habría malentendido a Platón; en este contexto aplicaría Orígenes formas del verbo *parakóuein* (saber de oídas, oír imprecisamente o sin

entender) o expresiones como "no ha oído exactamente a Platón" (*Cels.* IV, 62). Dicho de otro modo, esto implicaría que precisamente desde la perspectiva cristiana se puede captar mejor el contenido de verdad que subyace en el mito, o, con una expresión más general, el sentido más profundo de la filosofía platónica.

A manera de cierre

Este simple recorrido por algunos textos de Justino, Clemente y Orígenes ha permitido constatar una vez más la sostenida presencia platónica -en este caso a través de las citas o alusiones al *Fedro* y a la *República*- en la obra de estos autores. Por otra parte, cada uno de ellos ha asumido diversos pasajes especialmente aptos para lograr el objetivo propuesto.

En Justino las pocas citas encontradas son suficientes para mostrar a sus destinatarios el conocimiento de la gran tradición filosófica griega que él, siendo cristiano, posee; el recurso a textos significativos de los diálogos de Platón corresponde a la propia intención: tratar de mover a los cultos destinatarios de sus apologías para que hagan cesar las persecuciones a los cristianos.

La obra de Clemente, en cambio, ofrece numerosas referencias a los *Diálogos*, desde simples alusiones hasta extensas citas textuales. Se constata, en general, una recepción positiva, en especial de términos que se encuentran en pasajes particularmente frecuentados por el alejandrino como serían el segundo discurso de Sócrates y el apartado final acerca de la escritura y la oralidad en el *Fedro*, y en los libros centrales y en el mito final de la *República*. Destacable es el hecho de que el pensador cristiano no tiene dificultades para asumir vocablos e imágenes que pertenecen a un contexto mítico y que remiten a la ontología platónica; ellos son insertados en la doctrina espiritual de Clemente. Un caso particularmente relevante es la atención al problema de la limitación de la escritura frente a la oralidad: aquí nuestro autor parece hacer suya la crítica platónica a la escritura y sobre ella se asienta, en última instancia, su propia actitud fundamental como escritor.

En fin, Orígenes muestra en ciertos casos un claro distanciamiento respecto de concepciones míticas (como el politeísmo y la doctrina de la reencarnación) implícitas en algunos pasajes platónicos, pero, en general, asume favorablemente el vocabulario y el pensamiento platónicos, particularmente en lo referido al ascenso del alma por el camino del conocimiento, al lugar supraceleste, a la posibilidad de contemplación de la belleza, a la concepción de la justicia en relación con las "partes del alma", a la tendencia hacia el sumo Bien, "más allá de la esencia". Si bien no se advierte, de manera tan clara y frecuente como en Clemente, la cita y asunción de pasajes extensos de la obra de Platón, sin embargo el pensamiento del antiguo filósofo ateniense brinda una especie de plataforma conceptual sobre la que se apoya la argumentación de Orígenes; y en la controversia con el 'platónico' Celso queda suficientemente sugerido que es el cristiano el que cuenta con mejores posibilidades de acceder a una interpretación cabal de la magna herencia del filósofo ateniense.

BIBLIOGRAFÍA

- BORRET, M. (1967). *Origène. Contre Celse (Introduction, texte critique, traduction et notes)*. Ed. Du Cerf, París (4 volúmenes).
- GAISER, K. (1984). *Platone come scrittore filosofico*. Napoli, Bibliopolis.
- MERINO RODRÍGUEZ, M. (1996 y ss.). *Clemente de Alejandría. Strómata*. Madrid, Ciudad Nueva (4 volúmenes).
- RUIZ BUENO, D. (1954). *Padres apologistas griegos (S. II)*. Madrid, B.A.C.
- RUIZ BUENO, D. (1967). *Orígenes. Contra Celso*. Madrid, B.A.C.
- STAEHLIN, O. (1936-8). *Clemens von Alexandria*. Teppiche. München (3 volúmenes).

**SOBRE LOS MITOS Y PERSONAJES MÍTICOS CLÁSICOS
EN LA POESÍA, CUENTOS, ENSAYOS Y ARTÍCULOS
DE ANTONIO BUERO VALLEJO¹.**

Juan Antonio López Férez
Universidad Nacional de Educación a Distancia
(UNED- Madrid)
jalferez@flog.uned.es

Resumen

Reviso Buero Vallejo, *Obra completa*, volumen II (Feijoo-De Paco eds.), donde me adentro en las reflexiones del autor sobre los mitos clásicos y, asimismo, en el problema de la desmitificación y la creación de nuevos mitos. Además recojo de modo sumario los principales personajes míticos según el orden seguido por los manuales de mitología.

Palabras clave: Mitos - personajes míticos - Buero Vallejo - obra no teatral.

Abstract

I read Buero Vallejo's Obra completa, Volumen II (Feijoo-De Paco, eds.), where I analyze the author's reflections on classical myths and the problem of demythification and creation of new myths. I also collect the principal mythical characters in the order followed by the manuals of mythology.

Key words: Myths - mythical characters - Buero Vallejo - non theatrical works.

¹ Sigo la edición citada en la bibliografía: Antonio Buero Vallejo, *Obra completa*. II. Los puntos suspensivos entre corchetes son míos, señal de que, por brevedad, he omitido elementos innecesarios para mi objetivo.

Breve introducción.

Antonio Buero Vallejo (1916-2000) vio representar buena parte de sus veintiocho obras teatrales, aunque algunas no pudieron llegar a la escena hasta varios años después de haber sido escritas. Apasionado por la pintura, se matriculó a los dieciocho años en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, donde llegó a ser secretario de la Federación Universitaria de Estudiantes. Fue movilizado a principios de 1937, durante la guerra civil española (1936-1939). Prestó sus servicios dentro del cuerpo de Sanidad de la República hasta el final de la contienda. Acabados los enfrentamientos bélicos, formó parte de un grupo que impulsaba la resistencia política clandestina; fue apresado y condenado a muerte por adhesión a la rebelión; pasó más de seis años en prisión. Finalmente, liberado a comienzos de 1946, advirtió que su verdadera vocación era la literatura. Junto a su producción teatral bastante conocida, fue publicando durante toda su vida poemas, cuentos, ensayos y artículos diversos.

Desde niño había tenido a su alcance una buena biblioteca en el hogar familiar; siguió leyendo de modo incesante a clásicos y modernos. Ha sido el dramaturgo más constante, en nuestra época, a la hora de plantear los grandes problemas de la condición humana. Pasó por graves dificultades a causa de la censura oficial². Una serie de premios literarios (Lope de Vega; el Nacional de Teatro; el María Rolland; Fundación March; el Cervantes, en 1986, etc.) y su nombramiento en 1971 como miembro de la Academia Española sirvieron para subrayar sus altos méritos intelectuales y estéticos.

Selecciono los datos más relevantes de entre los ofrecidos en el volumen II de la *Obra completa* de Buero Vallejo, donde se

² "La censura fue un fenómeno terrible y castrador, pero arbitrario [...]". (*Obra completa* -en lo sucesivo, OC-, II, p. 507). En "Mi teatro", cuenta cómo, acabada una obra, añadía diez o doce barbaridades como cebo para que la censura picase: "casi siempre, lo que suprimían era lo que yo había puesto para que lo suprimiesen" (*Ibid.* p. 508).

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo
 publican la poesía, cuentos, ensayos y artículos. Salvo en el apartado primero, de tipo introductorio y general, procuro distribuir los materiales de acuerdo con el criterio genealógico, cronológico y geográfico seguido en varios manuales de mitología clásica.

1. Reflexiones generales sobre los mitos.

a. Hablándonos de las influencias literarias recibidas, afirma: "No tengo ningún inconveniente en decirles a ustedes que mantengo una admiración por Wells bastante superior a la desvaída atención que hoy se le dedica. Y me atrevería a decir que es quizá el más formidable creador de mitos, después de Kafka, que ha habido en la literatura de nuestro tiempo"³.

b. Dentro de un prólogo a tres obras de Apuleyo Soto, nuestro escritor apunta a la importancia de los mitos para conocer la realidad de los hechos: "Y, menos aún habríamos tenido la fragante selva de mitos que él inaugura y de los cuales es padre inagotable, como lo es del alma literaria y mítica de todos los niños. Por fortuna; pues los mitos no son siempre embustes, sino pistas que, a su modo, también nos aproximan al conocimiento de lo real"⁴.

c. Buero reflexiona con frecuencia acerca de la importancia de los mitos en la tragedia, y, en general, en las obras dramáticas. Seleccione unos pasajes entre muchos. A propósito de *El tintero* de Carlos Muñiz, insiste en la "fantasía" final, sobrenatural, expresionista de dicha obra: "Habrá espectadores, o lectores, para quienes ese final no pase de ser el desacertado—ambiguo—empleo de un mito: desacertado por ambiguo y por mítico. No entraré aquí en la cuestión de la verdad o ficción que puede sintetizar cada mito concreto. Pero el tratamiento mítico que Muñiz da al desenlace de su farsa me parece otro de sus claros aciertos. Pues si hay algo "real" en el campo de la dramática, es el hallazgo, o el uso acertado cuando menos, de los mitos: apretadas condensaciones simbólicas que nos llevan por vía estética a las más hondas realidades. Los mitos pueden ser bastante más que simples ingredientes retóricos; suponerlos siempre embusteras máscaras de una verdad que, mejor conocida, se expresaría sin tales subterfugios, es condenarse a no entender nada de arte ni de teatro. Charlot es, por ejemplo, creador de uno de los más grandes mitos de todos los

³ OC, II, p. 474. "Mi teatro" (1977). Buero menciona, entre otros, a Cervantes, Calderón, Valle-Inclán, Claudio de la Torre, Casona, Wells, etc.

⁴ *Ibid.*, p. 1097. Del prólogo titulado "Un teatro infantil" (1981).

tiempos: el mito de su propio personaje, que tanta realidad condensa. Y apenas es concebible la tragedia escénica, desde sus orígenes hasta nuestros días, sin esas geniales culminaciones. Sartre ha dicho sobre la cuestión palabras muy exactas y, en algunas de sus obras, ha usado asimismo de formas míticas sobrenaturales: la del infierno, entre otras⁵.

Dentro de las páginas dedicadas a la tragedia leemos la siguiente secuencia: "Las culturas se expresan y resumen en los mitos que producen, sean éstos figuras o fábulas. Cuando no los crea ella misma, la tragedia los acoge y comenta. Grecia creó los suyos, que fueron recogidos por los trágicos alterándolos en ocasiones de modo tan radical como lo hizo Eurípides en su "Helena"⁶. Los escritores del Renacimiento y del Romanticismo aportaron nuevas figuras míticas no menos importantes: Celestina, Don Quijote, Hamlet, Segismundo, Fausto y Don Juan, entre otras [...] El "cine" nos ha dado tal vez el más gigantesco de todos: Charlot. De Prometeo a él, esa monumental sucesión de mitos informa más o menos directamente los contenidos de toda tragedia actual. Porque la tragedia no puede vivir sin mitos; gravita alrededor de ellos, aunque sea para atacarlos, que es otra manera de reconocerlos"⁷.

d. Es relevante su preocupación por la desmitificación y la creación de nuevos mitos. Seleccione varios textos de indudable interés para nuestro propósito: "La creación de nuevos mitos siempre es posible. Pero ningún autor puede proponérsela conscientemente. El ingenuo hombre del pueblo o el escritor profesional inventan narraciones, personajes, y cierto misterioso asentimiento posterior de la generalidad confiere a algunos de ellos la categoría de mitos por razones demasiado sutiles para que ningún cerebro, por potente que sea, pueda preverlas. Así se formarán o tal vez estén formándose ya nuevos mitos. A su calor, surgirán nuevas direcciones trágicas"⁸. "Ante la insistencia, ya casi rutinaria, con que se viene invocando la actitud desmitificadora como la única plausible en un teatro que se pretenda acorde con las realidades del mundo de hoy, suelo reiterar, desde hace tiempo, el papel positivo de lo mítico. Desmitificar es saludable y necesario, pero no es, creo, la fórmula definitiva de un arte finalmente desenajado. Desmitificar es

⁵ *Ibid.*, p. 951. Del estudio preliminar dedicado a Muñiz y con este mismo nombre titulado (1963).

⁶ Entre otras innovaciones euripideas de esa obra, Helena se muestra como esposa inocente, fiel, víctima del funesto plan de los dioses y del mal comportamiento de los hombres.

⁷ *Ibid.*, pp. 658-9. Corresponde al capítulo "Perspectiva", dentro del ensayo "La tragedia. El concepto de 'lo trágico'" (1958); cfr. OC II, pp.632-662.

⁸ *Ibid.*, p. 659.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos

en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo relativamente fácil; la dificultad - y el hallazgo - del arte consiste en volver a mitificar, de modo más real, con los escombros de las desmitificaciones.

Se aducirá que es importante esclarecer si la propensión mítica de una obra cualquiera se orienta hacia la verdad o hacia el embuste enajenante. Pues, admitiendo que la inclinación artística a mitificar pueda estar movida a menudo por un profundo apetito de realidad, es innegable que en otros casos se origina en el deseo de enmascarar lo real creando confortadoras y paralizantes ilusiones⁹.

El autor vuelve sobre los mitos en otros lugares de su obra: "Artaud proclamaba la restauración de nuestros mitos primigenios; Brecht, la destrucción de todo mito. Mas estas dos vías de aparición opuesta, como les decía antes, persiguen lo mismo; en el fondo, nada menos que la destrucción de la sociedad existente. La corriente artaudiana, acusándola de limitadamente racional e hipócrita; la corriente brechtiana acusándola de irracional e hipócrita. Pero los dos buscan una nueva participación, un reencuentro del hombre con su autenticidad, y, por consiguiente, un reencuentro, una fusión del público con el espectáculo, aunque para obtenerla haya de pasar, previamente, por ruidosas discordias entre ambos"¹⁰. "Seamos, también, permanentes desmitificadores. Porque estamos especulando acerca del fenómeno vivo de un teatro histórico que, contra las interpretaciones tradicionales, denuncia la otra cara de los personajes y las circunstancias; pero no podemos echar en olvido que algunas de esas otras caras llegan a transformarse en lugar común, pierden a su vez realidad y se convierten en otro mito exangüe. Y tampoco debemos ser, contra los mitos mendaces de la historia, estancados propagandistas de algunos de los que los han sustituido. Toda interpretación histórica es problemática, y en mayor medida de lo presumible, enigmática. Hacerse cuestión de ese problema y ese enigma; poner entre sutiles paréntesis dentro de la obra algo de lo que ella misma asevera es, probablemente, el último y más fecundo secreto de la creación bien entendida. Pues todo arte es, por muy inequívocos que sean sus significados principales, multisignificativo. Y en ello reside su grandeza y su poder. Y hasta la posibilidad, de tarde en tarde, de crear algunos mitos no mendaces y perdurables [...]"¹¹.

Dentro de lo que venimos examinando, ocupan un lugar relevante las siguientes reflexiones a propósito de Valle-Inclán: "[...] El supuesto carácter desmitificador de los esperpentos debe ser también reconsiderado, pues envuelve uno de los problemas fundamentales de la creación artística. El sentido crítico y revolucionario de la obra de Valle recae, según la opinión corriente, en esa función desmitificadora, y a toda literatura crítica se le asigna hoy el mismo papel: destruir mitos -pues la palabra se emplea

⁹ *Ibid.*, p. 445. "Del quijotismo al 'mito' de los platillos volantes" (1968).

¹⁰ *Ibid.*, p. 743. "Problemas del teatro actual" (1970).

¹¹ *Ibid.*, p. 830. "Acerca del drama histórico" (1981).

ya casi exclusivamente como sinónimo de mentira- y sustituirlos por la visión desmitificada -o sea verdadera- de lo real. Discutir tan próspero lugar común implica el riesgo de que cualquier apresurado simplificador le cuelgue a quien lo haga el sambenito de reaccionario. Peor para el simplificador; demostrará que no ha comprendido nada y que también él mira a las cosas desde las nubes.

Quede en buena hora para las ciencias y el pensamiento lógico la destrucción de mitos; en ese terreno el mito es siempre una mentira. Mas no siempre en el del arte, cuyo logro supremo es, exactamente, el del mito. El artista desmitifica; desmonta los mitos que han envejecido, que se han vuelto inanes o mentirosos. Pero para rehacerlos o sustituirlos por otros más válidos; para volver a mitificar. Se piensa erróneamente que todo mito enmascara lo real porque algunos de ellos cumplen esa función; se olvida los que cumplen la función contraria. El mito no es una mentira, sino una condensación: un mito estético cuyo sentido puede ser, según se emplee, real o ilusorio. Se piensa sin rigor que el mito es serio o solemne y que embromarlo mediante el esperpento es, por consiguiente, desmitificar; se olvida que también hay mitos jocundos y sarcásticos. Pondré un ejemplo irrefutable, al que ya me he referido en otros lugares comentando el mismo problema: formidables realidades de nuestro tiempo han sido glosadas por un formidable y real *personaje mítico* -el esperpéntico Charlot- que el mundo entero acepta como tal. Los esperpentos de Valle-Inclán pueden ser, como el de Charlot, mitos jocundos y sarcásticos; empiezan a serlo ya -y ésa es su fuerza y su acierto- incluso para quienes están creando literariamente, sin advertir la trampa en que caen, el mito de la desmitificación.

Que don Ramón fue consciente de la doble función, desmitificadora y mitificante, del arte literario, no ofrece duda. En su teoría del esperpento los héroes clásicos vienen a pasearse por el callejón del Gato, pero son ellos quienes vienen y no sujetos cualesquiera. No se deforman en los cóncavos espejos para morir, sino para alcanzar nueva vida. La atención de Valle-Inclán a los mitos tradicionales es constante; no solamente esperpentina algunos de los más ilustres, sino que apenas hay obra suya donde, aunque sea por modo burlesco, no se nombre a una gran figura o acción legendaria. En *Águila del Blasón* el caballero don Juan Manuel llama a uno de sus vástagos "hijo de Edipo", y don Farruquito llama "Euménide" a la Pichona. Podrían multiplicarse los ejemplos de este tipo, en los que ya actúa la tensión entre el mito y su caricatura que los esperpentos desarrollarán. Recuerda Guillermo de Torre¹² en un libro reciente cierta frase de Valle recogida por Alfonso Reyes, que es muy significativa al respecto: "Sólo las figuras cargadas de pasado están ricas de porvenir". Y en *La Marquesa Rosalinda* dijo también don Ramón:

¡Los versos nos vengan de Galia!
¡Las nieblas, del lado del Rhin!

¹² Alude a *La difícil universalidad española*, Madrid, 1965.

**Sobre los mitos y personajes míticos clásicos
en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo
¡La luz de los mitos, de Italia!**

En efecto: como para otros grandes creadores literarios los mitos fueron, para él, luz.

Un mito luminoso y entrañable hay entre ellos, alrededor del cual merodean siempre plumas españolas -amén de no pocas extranjeras- y al que Valle dedica una pequeña obra maestra. Es el mito sefiero de Don Quijote, originado en la desmitificación esperpéntica de los libros de caballerías, que en él reviven.

[...] Tras la desmitificación revive en ella el mito. Cervantes nos ha enseñado a todos de qué modo tales refaciimientos son posibles: los mitos renacen justamente porque la realidad los vuelve a bautizar.

Atisbar en el teatro de Valle-Inclán lo que su mirada demiúrgica tiene de humana y cómo los mitos se reinsertan en sus esperpentos; someter a crítica la interpretación esquemática del esperpento que él ofreció y que hoy goza de fugaz boga son, a mi ver, si queremos que el magisterio de este gran autor nos resulte de veras fecundo, tareas insoslayables¹³.

e. El mundo de la pintura, como es bien sabido, llamó siempre la atención e interés de nuestro escritor. Así, refiriéndose a un retrato hecho por Vázquez Díaz, reflexiona sobre la desmitificación y la preparación de nuevos mitos: "El dibujo [...]. Es doña *María Guerrero*, pero es una anciana cualquiera que tal vez piensa en la muerte.

La tarea, sin embargo, no ha concluido. Cuando un gran artista desmitifica lo hace para reconstruir un mito más veraz. El dibujo prepara y anuncia un alucinante óleo donde esta triste vieja, en su camerino, volverá a ser la actriz¹⁴.

Por su lado, en lugar diferente, Buero, comparando con Doré al pintor alemán Arnoldo Böcklin, afirma lo que sigue: "Böcklin abordó con preferencia temas de la mitología griega, mas lo hizo con un "pathos" genuinamente romántico. La nota melancólica es constante en su obra; de vez en cuando queda rota por el ímpetu dionisiaco de ciertos exaltados cuadros de tritones¹⁵.

2. Tierra y su descendencia.

¹³ *Ibid.*, pp. 208-211. "De rodillas, en pie, en el aire", aparecido en *Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca)* (1973).

¹⁴ *Ibid.*, p. 972. "María Guerrero" (1968).

¹⁵ *Ibid.*, p. 123. Del libro *G. Doré. Estudio crítico-biográfico* (1949).

a. Hijos de Gea y Úrano (Tierra y Cielo, para los romanos) son los Titanes, el último de los cuales es Crono¹⁶ (el Saturno romano). Es muy probable, no obstante, que Buero aluda a otro Crono cuando afirma: "El papel [...] de los dioses vengativos por ese reloj indiferente, antiguo Cronos barbudo, que, por la sola fuerza de su presencia, enreda en sus propios errores y precipita hacia el crimen a una parte de los personajes"¹⁷.

b. Varios especialistas distinguen, al menos, tres tipos de Ciclopes en la mitología griega: los uranios¹⁸, los pastores¹⁹ y los creadores de las murallas de Micenas²⁰. A estos últimos se refiere el adjetivo usado por nuestro escritor, cuando alude a Doré: "1861. Veintinueve años. A la edad en que otros artistas no hacen más que entrever los rumbos de su personalidad definitiva, Doré, como si una oscura premonición le hubiera advertido desde siempre lo breve que va a ser su vida, se encuentra ya plenamente hecho y orientado, con un ciclópeo trabajo a sus espaldas"²¹. Y, en otro lugar: "Doré [...] fue un artista ciclópeo, un verdadero renacentista"²². De nuevo, afirma lo siguiente sobre el mismo pintor: " [...] eterno niño, jugando a dibujar, a pintar, a esculpir y haciéndolo incansablemente,

¹⁶ Casado con su hermana, la Titánide Rea, engendró a Hestia, Deméter, Hera, Hades, Posidón y Zeus.

¹⁷ *Ibid.*, p. 395. Se trata del "Comentario de Madrugada", obra representada en 1954. Estamos, quizá, ante Crono, (*Chronos*), personificación del "Tiempo", presente ya en Solón, y al que Píndaro, *Olimpicas* 2.19, llama "padre de todos". En época helenística no es raro confundir la personificación del tiempo con el Titán Crono.

¹⁸ Gea y Urano engendraron, entre otros, a los Ciclopes uranios, los que crearon el trueno, relámpago y rayo de Zeus.

¹⁹ Homero nos habla de ellos en la *Odisea*, 9.105 ss. El más famoso, Polifemo, era hijo de Posidón, dios del mar.

²⁰ De parentesco no bien establecido, son citados por Estrabón, 8.6.2;12: acudieron desde Licia para ayudar a Preto en la construcción de las murallas de Tirinto. Cfr., asimismo, Apolodoro, 2.2.1. Posiblemente, Micenas fue dotada del mismo tipo de murallas que Tirinto por obra quizá de Perseo. En la literatura griega cuando se habla de una obra "ciclópea", se alude a una construcción duradera, hecha a conciencia y, al mismo tiempo, inexpugnable.

²¹ *Ibid.*, p. 98. Dentro del libro *Gustavo Doré. Estudio crítico-biográfico* (1949).

²² *Ibid.*, p. 155. Cfr. *Gustavo Doré...*

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos
en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

ciclópeamente²³. Con respecto a Jacinto Benavente el escritor alcarreño se expresa de este modo: "Fue un ciclope; pero la cantidad no impidió la calidad. Mañana quizá sólo se recuerden diez o doce de sus obras: mas otro tanto le acontece a Lope de Vega. Ha sido médico de nuestra escena: nos purgó de Echegaray. Pero médico inteligente, que sabía del "similia similibus curantur"²⁴.

c. De Forcis y Ceto, hijos de Tierra y Ponto, nacieron las Gorgonas²⁵, tres desde Hesíodo²⁶. De entre ellas sólo Medusa es mortal: violada por Posidón, quedó encinta de Crisaor y Pegaso²⁷. Llegado el momento, Perseo le cortó la cabeza a Medusa, de cuyo cuello brotaron esos dos hijos que llevaba en su seno. Buero, comentando las ilustraciones de la *Biblia* realizadas por Doré, nos dice: "Heliodoro expulsado del templo" es un buen dibujo y en él Gustavo se permite libertades con el texto -como en tantas otras ocasiones- pues emplea un pegaso que la letra no nos da y uniforme a los tres enviados con túnicas y haces, cuando el del caballo llevaba armas. Pero sus libertades no pasan de ahí"²⁸.

²³ *Ibid.*, p. 184. También en G. Doré...

²⁴ *Ibid.*, p. 895. Del artículo "Benavente" (1954). La expresión latina, muy empleada en medicina, significa "las cosas semejantes se curan mediante las semejantes". Es un principio esencial de la medicina homeopática, es decir, la curación por los remedios semejantes. En latín clásico la secuencia *similia similibus* sólo está registrada dos veces, pero con una distribución diferente de la que encontramos aquí: en Cicerón, *Partes de la oratoria* 72.8, y Columela, 6.36.4.

²⁵ Tanto las tres Gorgonas cuando estaban en vida, como la cabeza de Medusa una vez muerta, petrificaban a quien las miraba de frente.

²⁶ *Teogonía* 274-8.

²⁷ El famoso corcel alado tuvo como jinete a Belerofonte, hijo de Glauco, que, a su vez, lo era de Sísifo. Belerofonte, montado sobre Pegaso, dio muerte a la Quimera. Según varias fuentes, el verdadero padre del héroe era Posidón, que también había engendrado al famoso rocín.

²⁸ *Ibid.*, p. 148. Asimismo, en G. Doré. Heliodoro, ministro del rey Seleuco, pretendía llevarse los tesoros depositados en el templo de Jerusalén; en tal momento se le apareció un caballo que, montado por un jinete armado, se lanzó contra él, al mismo tiempo que dos jóvenes azotaban al intruso: cfr., en el Antiguo Testamento, *Macabeos* 2.3.25-27.

d. Hija de Equidna²⁹ y Tifoeo (o Tifeo) es la Quimera, monstruoso ser compuesto de leona, cabra y serpiente. Buero nos ofrece tanto el sustantivo, con el significado ya desvaído de algo imposible, como, asimismo, el adjetivo correspondiente. Hablando de Doré nos indica nuestro autor: "Sirve también el dinero para comprar en Navidad montañas de juguetes y llevarlos personalmente a los niños pobres de los barrios bajos, viviendo así gozosamente, en la realidad, la tierna quimera de sentirse un bondadoso y humanitario Papá Noel de folletín"³⁰. Cuando habla de la gran cantante española Adelina Patti y de su relación con Doré nos dice: "Durante años, el soñador y sentimental Gustavo admira a la maravillosa cantante. No le falta mucho para seducirla; ni siquiera el quimérico prestigio de los bastidores"³¹.

3. El mito de sucesión.

a. Afrodita (la Venus romana) nació de la espuma formada por los órganos sexuales del castrado Urano. La diosa de la belleza y del amor, casada con Hefesto (Vulcano)³², cojo y algo deforme, tuvo amores con Ares (Marte), el dios de la guerra³³. Hablando de las ilustraciones de Doré a *Las aventuras del barón de Münchhausen*, nos dice Buero: "Cuando el barón visita la fragua de Vulcano encuentra allí a Venus. El fácil dibujo de esta diosa es impecable y atractivo. Nada encontramos en él de la dificultad expresiva o falta de corrección fisionómica tan habituales en el dibujante"³⁴.

b. Cuando Urano (el Cielo de los romanos) fue castrado por su hijo Crono, de las gotas de sangre nacieron los Gigantes, las

²⁹ Apolodoro, 2.1.2, la considera hija de Tierra y Tártaro.

³⁰ *Ibid.*, p. 99. Para esta nota y la siguiente, cfr. *G. Doré...*

³¹ *Ibid.*, p. 100.

³² Hijo sólo de Hera, según algunos, o de Zeus y Hera, según otros, es el dios del fuego y famoso herrero al servicio de las divinidades.

³³ Pensemos en la *Odisea*, 8.266-369, donde, con todo tipo de detalles se nos habla de la ingeniosa red con que Vulcano atrapó en el lecho a los amantes; en realidad, tenía toda la razón para estar enfadado por el adulterio, pues, al fin y al cabo, era el legítimo esposo de Venus.

³⁴ *Ibid.*, p. 140. Véase, *G. Doré...*

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

Ninfas Melias y las Erinis³⁵. En la descripción de la *Divina Comedia* dibujada por Doré leemos: "Un dibujo típicamente romántico es el de "Las Erinias" -lámina XXVII-, por su golpe de luz alta, sus grandes espacios vacíos, la vaga silueta de una torre al fondo y las tres espantosas furias de miembros descarnados y membranosas alas surcando muy cerca de los poetas el aire. Dante y Virgilio, de espaldas, ofrecen una actitud naturalísima en su inmovilidad. Sus túnicas, sobre las que la luz resbala suavemente, son uno de los estudios de paños mejores que hayan salido de la mano de Doré. Sólo la mano extendida de Virgilio, descuidada de dibujo, aminora el acierto de conjunto"³⁶.

Buero, reflexionando sobre el aprendizaje del protagonista de una tragedia griega a través del dolor y la reflexión, afirma lo que sigue: "Esta contemplación del hado con ojos nuevos podrá también aumentar en él la confianza en la ayuda del cielo. Y, con arreglo a sus propias leyes, el cielo no puede permanecer indiferente ante un movimiento de profunda y viva fe. A su calor, las horrendas Furias tienen que transformarse en Euménides resplandecientes"³⁷.

La autocrítica de *La señal que se espera* contiene este pasaje: "En esta que hoy se estrena, se intenta dar también esa ley esencial de la tragedia, que es la del castigo doloroso por los excesos o imperfecciones; y si su

³⁵ Las Erinis fueron llamadas *Furiae* (Furias) por los romanos. Las Erinis surgieron de las gotas de sangre producidas en la castración de Urano (Cielo) por obra de Crono (Saturno), cuando entraron en contacto con la tierra. Según Esquilo, son hijas de la Noche (*Euménides* 325). Tales divinidades tenían la misión de ser celosas vengadoras de los crímenes sangrientos, especialmente los cometidos por un familiar de la víctima (recordemos, de modo paradigmático, a Orestes, que había dado muerte a Clitemnestra, su madre); cuando Atenea declaró inocente a Orestes, pasaron de ser perras rabiosas que no dejaban en paz a su víctima, a convertirse en patronas protectoras de Atenas. La tercera obra de la *Orestía*, famosa trilogía de Esquilo, recibió, precisamente, el título de *Euménides*, en la tradición literaria. Los estudiosos, para explicar su significado, suelen partir de *eu-* "bien", y *ménos*, "alma, espíritu, vigor, cólera, violencia". El calificativo (*euménides*) lo tenemos ya en Sófocles y Eurípides (por su parte, el sinónimo *eumenēs* aparece anteriormente en Anacreonte, Esquilo, Píndaro, etc.). Los manuales de mitología distinguen tres Erinis, llamadas Alecto ("Incesante"), Tisífone ("Que hace pagar el crimen") y Megera ("Que rehúsa o envidia algo").

³⁶ *Ibid.* pp. 136-7. Acúdase a G. Doré...

³⁷ *Ibid.*, p. 644. Del ensayo "La tragedia...".

final carece de negruras, no debemos olvidar que el ciclo trágico más significativo que conocemos -el de "La Orestíada"- se desenlaza con el suceso feliz de "Las Euménides". Las "Furias" que pueden poseer a los protagonistas de mi comedia se convierten también en "Euménides" a causa de la oscura pero tenaz voluntad que domina a aquéllos, de aclarar y enmendar los yerros cometidos. Con ello, lo que en el fondo pretende ser un relato trágico abreviado, adopta la superficie de una comedia sentimental. Pero sólo la superficie"³⁸. En el comentario de dicha obra, leemos así: "En el ciclo conservado de "La Orestíada", la agonía de Orestes termina al convertirse las sanguinarias y vengadoras Erinias en providenciales y serenas Euménides"³⁹.

En otro contexto, a propósito de la tragedia y la esperanza, el autor se expresa en estos términos: "En el rico panorama de lo trágico, no todos los grados son iguales, y si la catarsis es el último y más positivo efecto de lo trágico, ello debe interpretarse como el final de una esperanza previa. El último sentido de lo trágico está en la esperanza implícita o explícita; la culminación de la esperanza en una realización era el final de lo trágico, aunque también el cumplimiento de lo trágico. Un ejemplo: *La Orestíada*, de Esquilo; en el miembro final de la trilogía, en las Euménides, la catarsis se ha producido; de hecho ya no hay esperanza: las verdaderas Furias se han convertido en Euménides providenciales. Todos los problemas se han resuelto, y Orestes ha sido relevado de su destino fatídico. Ya no hay que esperar nada, todo se ha cumplido. Esto ha sido un efecto catártico de primer orden. Pero, ¿por qué se ha producido? Porque se esperaba. La trilogía de *La Orestíada* desenvuelve el ciclo completo de la esperanza, que aguarda la resolución de estos conflictos".

Hablando de las trilogías trágicas, Buero afirma: "En "Las Euménides", tercer miembro de "La Orestíada", se nos ofrece un ejemplo extraordinariamente claro. Cuando Orestes *decide* no aceptar el carácter implacable de la expiación que se le ha destinado, corre a purificarse en el Santuario de Apolo e implora la protección de Palas en la creencia de que su sanción, lejos de ser inexorable, puede ser levantada. No pide en vano: por la intercesión de esta diosa el Areópago de Atenas lo absuelve de su matricidio. Las Furias, que hasta entonces lo acosaban como ejecutoras de su castigo de dolor y remordimiento, se transforman en amables deidades protectoras de la ciudad, y la tragedia termina con el robusto acorde que forman todas estas conciliaciones sublimes"⁴⁰.

c. Acabada la lucha de los dioses contra los Gigantes (la famosa Gigantomaquia), la Tierra engendró a Tifoeo (Tifeo o Tifón),

³⁸ *Ibid.*, p. 345-6. Artículo de 1952.

³⁹ *Ibid.*, pp. 365-6. El comentario es de 1952.

⁴⁰ Para esos dos pasajes, cfr., respectivamente, *Ibid.*, p. 734 (del ensayo *El porvenir del teatro español*. 1968) y p. 643. ("La tragedia...").

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

monstruo terrible con el que, tras terrible combate, acabó Zeus. Buero, dentro de la exposición del Purgatorio ilustrado por Doré, escribe: "“La concubina de Tífone antico” -lámina XIV- es un buen ejemplo de emoción crepuscular lograda por condensación y simplicidad”⁴¹.

d. En este apartado ocupa un lugar relevante Zeus (Júpiter), desde su nacimiento hasta convertirse en rey supremo del cielo⁴².

Entre los libros de Buero figura uno de especial importancia al que ya he aludido: *Gustavo Doré. Estudio crítico-biográfico*⁴³. Leemos allí que el joven Doré, con quince años, decidió visitar a Carlos Philippon, omnipotente director del “Charivari”: “Y he aquí al decidido muchacho alsaciano -tan tímido, sin embargo- ante la sonriente pero inescrutable faz del Júpiter tonante del periodismo parisiense”⁴⁴. Y, en otro lugar, leemos: “Y es que Doré se siente inconscientemente Júpiter creador y destructor del mundo de sus dibujos, tal como se sentía el otro gran amigo de los relámpagos que era Hugo”⁴⁵.

Estudiando el concepto de lo trágico y la importancia de la esperanza en el mismo, Buero apunta al gran dios: “Salvador -Zeus sōtēr- llamaron al mayor de sus dioses”⁴⁶.

También encontramos el adjetivo pertinente. Cuando el escritor nos habla de Doré como dibujante e ilustrador romántico afirma: “La creación sobre obras “cósmicas” anteriores tienta al dibujante romántico. Sólo que, por lo extremadamente subjetivo de su temperamento, la entrega incondicional a la obra ajena no es posible, y en ningún caso olvidará que, por encima del relativo acierto en la interpretación de cada mundo literario, es en conjunto su propio mundo personal, su autodefinición jupiterina lo que está haciendo”⁴⁷.

e. A Juno (la Hera griega), esposa celestial de Júpiter, la hallamos en contextos como el que ahora veremos, donde se está hablando

⁴¹ *Ibid.*, p. 138. En *G. Doré.*

⁴² Cfr. su relación con Prometeo, en notas 84-87.

⁴³ *Ibid.*, pp. 83-184.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 90. *Tonans, tonantis* (del verbo latino *tono*, “tronar”) es apelativo de Júpiter. Lo encontramos en Cicerón (3), Horacio (2), etc.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 121. En el pasaje se nos habla del rayo cegador y de árboles derribados. El pasaje alude a Victor Hugo.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 260. Sobre Zeus, véanse los textos aludidos en notas 78, 83, 84, 86 (En griego, *sōtēr* quiere decir “salvador”).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 125.

de los edificios reflejados en la obra de Doré: "La grandiosidad de los egipcios puede llegar a convencerle, aunque la comprenda peor. Las sencillas arquitecturas griegas le dejan, en cambio, frío. Las pocas veces que ha debido introducirlas en sus dibujos -como en la fábula de El pavo real y Juno- pierde el dibujo. Las columnas estriadas parecen bambalinas; los arquitrabes carecen de perspectiva"⁴⁸.

f. Es sabido que los tres Crónidas (Zeus, Posidón y Hades) se repartieron el poder del mundo. Al último, llamado Plutón ya por los griegos, le correspondieron los reinos de ultratumba. Buero recoge el adjetivo pertinente: "La actitud de Dante y Virgilio es aquí muy diferente a la de su plutónico recorrido"⁴⁹.

4. La descendencia de la Noche.

a. Entre las hijas de la Noche, engendradas por sí misma, figura Tánato⁵⁰ (la *Mors* latina). A propósito de Doré tenemos esta secuencia: "Su cosmos también tiene la muerte. La muerte personalizada; con guadaña y sudario. La muerte romántica. La vemos en el *Paraiso perdido* -

⁴⁸ *Ibid.*, p. 129. Según los relatos míticos, Zeus se unió a Ío (hija del río Inaco) y la transformó en vaca, pero Hera le ordenó a Argos Panoptes (es decir, "el que todo lo ve") que la vigilara para que nadie pudiera acercarse al animal. Efectivamente, Argos, dotado de innúmeros ojos, impidió todo acercamiento a Ío, hasta que Hermes, por orden del padre de los dioses, lo mató.

Los autores no están de acuerdo en el número de ojos: uno, en el cogote; cuatro (Hesíodo, *Fr.* 294); cien (Ovidio, *Metamorfosis* 1.625); innúmeros, ya repartidos por todo el cuerpo (Apolodoro, 2.1.3), ya sin indicación expresa del lugar en donde están colocados (Esquilo, *Prometeo* 568, 677 ss; Eurípides, *Fenicias* 1115-8; etc.); etc.

Una vez muerto Argos, Hera recogió los ojos y los puso en la cola del pavo real (Ovidio, *Metamorfosis*, 1.722 ss). Otra versión indica que convirtió a Argos en pavo real (Mosco, 2.59; Nono, 12.70; etc.).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 138. Están en el Purgatorio, después de haber pasado por el Infierno, o reino de Plutón.

⁵⁰ Como personaje la hallamos, por ejemplo, en la *Alcestris* de Eurípides, donde es vencida por Heracles. Tánato (masculino en griego) tiene como misión transportar los cadáveres al mundo de ultratumba.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos

en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

recién salida de las manos de Dios joven aún- con carne sobre sus pómulos, en figura de una delgada y tenebrosa vestal de rostro cesáreo, portando espada⁵¹.

b. Hijas de la Noche, también, son las Parcas⁵². En el poema "Pinturas negras" (Texto para el monodrama musical de Tilo Medek)⁵³, leemos:

Un anciano pinta
[...]

Entre sus fantasmas⁵⁴
sólo una esperanza:
una bruja niña
llamada Asmodea⁵⁴.

⁵¹ *Ibid.*, p. 128.

⁵² Según los manuales de mitología, entre la prole de la Noche figuran las Parcas romanas (las Moiras, *Moirai*, de los griegos, que quieren decir etimológicamente, "las que reparten", con referencia al lote que a cada uno corresponde). Desde Heslodo (*Teogonía* 217), se las presenta como hijas de la Noche; pero, curiosamente, dentro de la misma obra hesiódica (*Teogonía* 904), aparecen como hijas de Zeus y Temis. Desde la *Teogonía* son tres, y tienen los nombres que recoge unánimemente la tradición literaria: Cloto, la que hila; Láquesis, la que obtiene y reparte el lote de cada uno; Átropo, la inflexible.

⁵³ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁵⁴ Varios críticos aceptan que Asmodea sería la variante femenina de Asmodeo, que, en la demonología hebrea, es un espíritu del mal caracterizado por su gran lujuria e identificado, a veces, con Belcebú; asimismo, se le asocia con la construcción del templo de Salomón. En el Antiguo Testamento, *Libro de Tobías* (3.8.1-2; 3.17.3-4; 6.10-19) leemos que Asmodeo se enamoró ciegamente de Sara, hija de Raquel, y dio muerte a sus siete esposos consecutivos en la misma noche de bodas, sin que ninguno hubiera podido consumir el matrimonio. Por último, el octavo marido fue Tobías, que, ayudado por el arcángel Rafael, y guardando continencia sexual durante tres días, quemó ciertas vísceras de pescado, con cuyo olor el demonio huyó finalmente. Vélez de Guevara utilizó parcialmente la leyenda de Asmodeo, presentando en su *Diablo cojuelo* un demonio que levantaba los tejados de Madrid para ver lo que ocurría dentro de las casas.

Quizá sólo un sueño.

Era capitana
de los hombres- pájaros
que sus viejos ojos
vieron en las nubes.

Hombres de esta tierra,
tal vez del futuro.
Seres justicieros,
que siempre esperamos.
[...]

Ya no osa evocarlos
y pinta a las Parcas
en torno a un gran brujo
que ríe con ellas.
[...]

Las Parcas sostienen
un blando muñeco
un pobre pelele
que ha amado y vivido,
pintado y pintado...

En vano. Las Parcas
cortarán el hilo
y la marioneta
que se llamó Goya
caerá cual pingajo
de carne podrida.

Acerca de las ilustraciones realizadas por Doré sobre *La bella durmiente*, nos dice el autor alcarreño: "El dibujo donde la princesa inquieta de la viejecita el manejo del huso nos presenta la consabida adolescente sosa, de blando modelado. Pero la arrugada anciana que hila, de manos deformadas por la edad y cansada sonrisa, es una verdadera parca, y el hilo que

La Asmodea de Goya se ha interpretado también como representación de la fábula de Prometeo y se ha dicho que sería la diosa Minerva llevando a Prometeo hacia el monte Cáucaso. Hay otras opiniones al respecto. Cfr. *Goya. 250 aniversario*, J. J. Luna (comisario), Madrid, 1996, p. 430.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos

en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo sostiene es el de la vida de la princesa. Sólo que, en el cuento, la muerte no vence al amor, sino al revés⁵⁵.

c. Otra hija importante de la Noche es Némesis⁵⁶ (llamada también Adrastea): su misión es darle a cada uno su merecido, por lo que tiene funciones semejantes, en parte, a las de Dice (Justicia). Los clásicos griegos y latinos la entienden también, en ocasiones, como sinónimo de venganza y castigo. Buero, hablando de Miró, hace estas consideraciones: "Recordemos el poema del modernista Rubén donde el Cid y el leproso pedigüño se encuentran:

Hermano:

Yo te ofrezco la desnuda limosna de mi mano.

Pero esta reacción franciscana, que en Rubén nos suena a pesar de todo a sublimación esteticista de un acto ético, en Miró adquiere el acento auténtico y sobrecogedor de lo trágico. Al modo de la región española que las produce, las fuerzas dionisiacas del cambio traen también en su literatura, tras la "Hubris" del exceso vital, la "Némesis" del dolor y la humana preocupación por el sentido y armonía final de ese proceso⁵⁷.

En otro lugar leemos lo siguiente: "Los griegos lo decían así: tras la *hybris* -exceso, insolencia, pecado- viene la *Némesis* -venganza, castigo, expiación-"⁵⁸.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁶ En los *Cantos ciprios* (Cypr. 9. 1-3) leemos que Helena es hija de Zeus y Némesis; ésta huyó del padre de los dioses y se transformó en animales diversos; realmente, su última metamorfosis fue convertirse en oca, según ciertos relatos. En tal ocasión, Zeus tomó la forma de cisne y se unió con ella. El resultado fue el huevo que, luego, Leda puso. Parece significativo que Némesis (entendida, por muchos, como "Venganza") sea la madre de Helena en tal poema épico. Es bien sabido que los *Cantos ciprios* disfrutaron de cierto prestigio en Atenas en las últimas décadas del siglo V a.C. Por ejemplo, Cratino, en el 439 a.C., llevó a la escena su *Némesis*, donde utilizó el tema del huevo y de la unión de Zeus y Némesis, acaecida precisamente en Ramnunte (Ática). Para el cómico, el huevo de Némesis era el símbolo de la guerra del Peloponeso, originada por Pericles y Aspasia, según su interpretación. Varios vasos recogen pictóricamente tal motivo literario.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 891. Del artículo "Naranjas y lepra"(1952).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 640. "La tragedia...".

5. Los hijos de Zeus.

a. Para muchos especialistas, la primera esposa de Zeus fue Metis ("Sabiduría"): de la unión nacería Atenea (la Minerva latina), llamada también Palas⁵⁹. Buero habla, en varias ocasiones, sobre tragedias de carácter conciliador: "También en la *Ifigenia en Táuride*", de Eurípides, en cuyas palabras finales vuelca el coro su exaltada alegría por los infortunios vencidos: "¡Marchad, dichosos por haberos salvado la vida un destino propicio! ¡Oh tú, venerable entre los inmortales y los mortales, Palas Atenea! Haremos lo que ordenas. ¡Cuán dulce e inesperada es la noticia que han escuchado mis oídos! ¡Oh Victoria veneradísima, acompáñame toda la vida y nunca dejes de coronarme!"⁶⁰.

En otro lugar, Buero recoge la decisión final tomada por Palas en las *Euménides* de Esquilo, a saber, la absolución de Orestes: "Ha asomado y culminado en una solución esplendorosa a cargo de Palas Atenea"⁶¹.

b. De la unión del padre de dioses y hombres con Mnemósine ("Memoria") nacieron las nueve Musas. Buero comenta la obra valleinclanesca *La enamorada del rey*: "Maese Lotario incurre, si bien con buena intención, en retórica y habla largamente de las nueve musas a quienes ha amado, ganándose la humanísima y sencilla réplica de la niña ventera, que también alude -nótese- a "princesas":

¡Nueve princesas que hermanas eran!
Tú me respondes con bernardinas
Cuando te muestro mi corazón"⁶².

⁵⁹ Al decir de algunos, el río Tritón (los especialistas suelen situarlo en el norte de África: de él procederían apelativos de Atenea como Tritogenia, Tritógenes y Tritonia) era padre de una Palas (*Pallás*) con la que la diosa jugaba de pequeña, hasta que un día la hirió o mató; a continuación, la divinidad hizo una figura con forma de niña a la que llamó Paladio, tomando para sí misma el nombre de la muerta (Cfr. Apolodoro, 3.12.3; escolio a Licofrón 355; escolio a Apolonio de Rodas 1.109).

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 643-4. Acúdase a "La tragedia...". El texto traducido corresponde a *Ifigenia entre los tauros* 1490-9.

⁶¹ *Ibid.*, p. 512. "De mi teatro".

⁶² *Ibid.*, p. 211. Pertenece al libro *Tres maestros ante el público* (1973).

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

c. Apolo y su hermana gemela Ártemis (la Diana romana) son hijos de Zeus y Leto (Latona, según los romanos). Varias son las referencias que he hallado, en esta parte segunda, referentes a Apolo y lo apolíneo⁶³.

d. Diana es la casta diosa que recorre los bosques y protege a los animales, según los autores clásicos. En Buero, dentro de la narrativa, contamos con *Diana*⁶⁴, cuentecillo, según el autor, escrito hacia 1948 para uno de los concursos literarios privados que se celebraban en la tertulia del Café Lisboa, y publicado en 1980, por primera vez, en homenaje a un gran novelista. En el cuento, Pedro, viajante de perfumes y jabones, visita, al cabo de los años, a su amigo Daniel, que vive en un pueblo perdido. Daniel habla así con su amigo: "¡Ah! ¿Viste a Diana? Es una moza muy guapa, como habrás observado, de una belleza un poco rural. Yo la llamo Diana, porque lo parece verdaderamente cuando se lanza a la carrera seguida por los perros vagabundos. Está loca a causa de su belleza..."⁶⁵. Y más adelante, insiste: "¡una verdadera Diana!"⁶⁶.

La chica pasa corriendo bajo el balcón de Daniel sin hacer caso a las voces de éste. Pedro recuerda que un día ya lejano, entrando en Madrid en el piso de su amigo, oyó un grito. Se trataba de la que luego sería su esposa: 'Apareció nerviosa, levemente despeinada, mostrando una exaltación que podía atribuirse a la alegre sorpresa. -¡Pedro!- dijo... El timbre de su voz era idéntico, ¡idéntico!, al de Diana en su reciente sueño...Y ella corrió hacia él por el pasillo, corrió como Diana..., ante la aprobadora sonrisa de Daniel"⁶⁷. En aquella ocasión, Pedro pensó que su esposa lo había engañado también después de estar casados. Ahora, con esos pensamientos y otros por el estilo, se durmió: "Sumido en la mayor tristeza, imaginó fantásticas nupcias con la bella Diana de las hoscas serranías. Ideó exquisitos momentos, largos diálogos, suaves besos reparadores. Durmióse.

⁶³ Cfr., además, las secuencias apuntadas en notas 100 y 134.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 51-69.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 59. Daniel cuenta cómo el amo de la muchacha intentó forzarla o lo consiguió. A las ocho de la tarde salía corriendo muerta de miedo en dirección al barranco; vivía de la caridad pública.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 63.

Y despertó asqueado, lúcido. A la cruda luz de la mañana hubo de confesárselo: como cualquier violador, también él hubiera deseado forzar a la virgen.

- Hola, Acteón⁶⁸ - le espetó su amigo al otro día.

Pedro miróle de través.

- Sí, Acteón. Ya sé que la loquilla ésa te desdeñó la otra noche.

- ¿Quién te ha dicho...?

- Aquí se sabe todo. Desengáñate: es una virgen inalcanzable..., en el supuesto de que sea virgen. Lo que me extraña es que no me lo contases⁶⁹.

6. Dioses menores.

a. En estrecha relación con las Ninfas, divinidades menores, los manuales de mitología ofrecen la mítica figura de Orfeo⁷⁰, casado,

⁶⁸ Acteón, gran aficionado a la caza con perros, era hijo de Aristeo y Autónoe: ésta, a su vez, era hija de Cadmo. Según Ovidio, *Metamorfosis*, 3. 138-252, Acteón había visto desnuda a Ártemis (la Diana de los romanos) cuando la diosa se estaba bañando en compañía de varias ninfas; inmediatamente fue convertido en ciervo por la divinidad, y, al momento, despedazado por sus propios canes.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 63-4. Un tratante que había hecho el viaje con Pedro le contó que fue Daniel el que había intentado forzar a la muchacha.

⁷⁰ Hijo de Eagro y de la ninfa Callope, siempre protegido por Apolo, es uno de los personajes míticos predilectos de las literaturas europeas de todos los tiempos. Además de extraordinario músico y cantor fue considerado excelente poeta; algunos le atribuyeron la creación del hexámetro y la invención de la escritura. El mito de Orfeo no remonta más allá de los últimos decenios del siglo VII a.C. En las dos centurias siguientes se compusieron numerosas poesías hexamétricas, consideradas por los órficos como escritas por el fundador de sus doctrinas y tenidas por verdaderos libros sagrados. Desde el *Hipólito* de Eurípides, representado en el 427 a. C., hallamos noticias sobre tales composiciones (cfr. *Hipólito* 952 ss).

Orfeo, cuando su mujer, Euridice, murió tras haber sido mordida por una serpiente, bajó hasta los infiernos para recuperar con vida a su amada; con sus sones y cantos consiguió que el Can Cerbero le abriera las puertas de Hades, y, después, logró que los reyes infernales (Plutón y Prosérpina) le concedieran lo que pedía, aunque, posteriormente, por no

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos

en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo precisamente, con una ninfa, la dríade Eurídice⁷¹. Buero se refiere a *La muerte de Orfeo*, desdichada muestra, afirma, del género legendario⁷².

En lugar distinto, revisando la *Eurídice* de Anouilh, hace el siguiente comentario: "Anouilh [...] es un romántico. Su inspiración se orienta de tanto en tanto hacia los mitos helénicos; pero el dolorido "pathos" en que los envuelve debe más a Shakespeare o a Schiller que a aquéllos. Más, pongo por caso, a *Romeo y Julieta* del uno, y a *Intrigas y amor* del otro. En ambas encontramos asimismo el ejemplo de los mayores como fracaso y el de los amantes como desgracia (...). Anouilh [...], animadas de significados dramáticos muy semejantes, escribe también buena parte de sus otras obras [...]. Y *Eurídice*.

[...] Sus heroínas -su heroína, más bien; su heroína de diez caras distintas- viven fatalmente la tensión insoluble de la carne y el espíritu. Sus héroes son todos "Orfeos"; Orfeos que no pueden abstenerse de mirar -analizar- los secretos de la mujer tras su semblante, y que por ello resultan incapaces de rescatarla del infierno de la vida. Héroes de tragedias románticas, en suma, cuyo adverso destino de impurezas ilumina y postula por sí mismo la belleza sublime del amor inalcanzable que persiguen.

Eurídice podría considerarse como ejemplo y cifra de las tragedias de Anouilh. Pueden otras resultar más perfectas o más apasionantes; pero en todas late un tema "órfico", que sólo en ésta se manifiesta de modo directo.

Asistamos de nuevo a la eterna tentativa de Orfeo para rescatar a Eurídice; meditemos, conmovidos, en la triste historia de los corazones grandes que se manchan y se dañan por latir bajo la opresión de una vida pequeña. Aceptemos, agradecidos, la recta intención de estos crudos relatos. [...] Tal es la hermosa lección que una "Pieza negra" - una tragedia- pue de darnos. ¿Tendremos la humildad de aceptarla? Uno de los más grandes autores del actual teatro del mundo es quien viene a ofrecérmola⁷³.

b. Otro dios menor en los manuales de mitología es Caronte. Pues bien, dentro de las ilustraciones del *Paraíso perdido* llevadas a cabo por Doré, tras la detallada exposición del *Infierno*, leemos así: "El Purgatorio no llega a su altura. Aunque en tono menor, vemos en él un ciclo semejante al infernal que comienza también por las láminas mejores. Las

obedecer la orden de ir siempre delante y no volver la vista atrás, perdió a su esposa para siempre.

⁷¹ Para la leyenda de Orfeo y Eurídice acúdase, esencialmente, a Virgilio, *Geórgicas*, 4.454-527, y Ovidio, *Metamorfosis*, 10.8-85.

⁷² *Ibid.*, p. 182. Gustavo Doré...

⁷³ *Ibid.*, pp. 894-5. De su artículo "*Eurídice: "Pieza Negra"*" (1954).

láminas III y IV, que presentan la barca de las ánimas como una repetición endulzada de la de Carón, conmueven suavemente⁷⁴.

c. He hallado una mención del dios Pan. Buero alude al proceso incoado contra Arrabal en 1967, una vez que éste, en una dedicatoria, se hubiera desahogado intestinalmente contra Dios y la Patria. El autor alcarreño estuvo presente en el juicio: "[...] Entonces nos enteramos, con estupor, de la versión que él presentaba como propia y más verdadera. Y todos le oímos que había escrito la palabra "Dios" refiriéndose -sólo *in mente*- al dios Pan, y que la palabra "Patria" estaba mal leída, pues parecía faltar una i en el grafismo, y se refería en realidad a la Patra; una gata que el procesado declaraba poseer"⁷⁵.

7. Los orígenes del hombre.

a. Varios estudiosos de la mitología clásica incluyen en este apartado el estudio de Prometeo, hijo del Titán Jápeto, por la gran ayuda que les prestó a los humanos⁷⁶.

Buero, examinando el concepto de lo trágico, se apoya en autores que subrayan la reconciliación como una manera de

⁷⁴ *Ibid.*, p. 137. Caronte es para algunos estudiosos un viejo dios de los muertos; por lo demás, carece de genealogía comúnmente aceptada. En la literatura griega resulta ser el barquero que, atravesando la laguna —o algún río— infernal, transporta las almas hasta el reino de las sombras. Lo representan cual anciano de apariencia horrenda y repulsiva que exigía previamente el pago por el viaje. Aparece, por primera vez, en la *Minfada*, poema épico de los siglos VII-VI a.C., que relatava el descenso de Teseo y Pirftoo a los infiernos (Cfr. Pausanias, 10.28.2). Luego, lo tenemos en Eurípides (*Alceftis* 254 ss, *Heracles* 431), etc.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 821. Pertenece al artículo "Confusión sin ceremonias" (1976). Pan, dios menor de Arcadia protector de los ganados e inventor del caramillo, no tiene una genealogía comúnmente aceptada. Según algunos, es hijo de Hermes y Penélope; de ésta y los pretendientes, según otros (Cfr. Epiménides, *Fr.* 9.3). Si nos atenemos a ciertos testimonios griegos antiguos fue, asimismo, el descubridor del onanismo.

⁷⁶ Según Esquilo, *Prometeo* 436 ss, les facilitó a los humanos el fuego, la medicina, el arte de construir casas, la oniromancia, los números y las letras, el dominio sobre los animales y el mar, el uso de los metales, etc.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

superar la antítesis trágica⁷⁷ y nos recuerda lo siguiente: "Zeus y Prometeo se reconcilian al final de la trilogía esquilea, en una obra a la que los helenos daban también el inequívoco nombre de tragedia, como se lo dieron asimismo a la gran tragedia reconciliadora de *Las Euménides* en la trilogía de *La Orestíada*"⁷⁸. "En la memoria de todos está el fragmento de *Prometeo encadenado* donde aparece:

"Prometeo.— Por mí han dejado los mortales de mirar con terror a la muerte.

Coro.— ¿Y qué remedio encontraste contra ese fiero mal?

Prometeo.— Hice habitar en ellos la ciega esperanza.

Coro.— Grande bien es ése que dispensaste a los mortales"⁷⁹.

¿Es un ser sin esperanza quien la nombra? ¿Son trágicas las palabras de Prometeo porque engañó a los hombres con un señuelo que a él ya no le confunde? La obra entera rechaza esta interpretación, que el propio Coro desmiente, luego de los anteriores versos, cuando inquiriere de Prometeo algo que considera posible:

"Coro.— ¿Cuál es tu esperanza?"⁸⁰

Guardémonos de suponer que el encadenado titán⁸¹ menosprecia la esperanza que regaló a los mortales porque la llame "ciega". Esa hipótesis primaria apoya, sí, la concepción de la tragedia como desesperanza. Consideradas más despacio las afirmaciones prometeicas descubren, sin embargo, otro sentido: no el de que toda esperanza sea ciega y deleznable para una mente desengañada, sino el de que los hombres, ciegamente esperanzados en los inicios de su aventura terrenal, veríanse impulsados, por el sano empujón de su esperanza aún ingenua, al desarrollo de una esperanza que abriese los ojos. Prometeo mismo alimenta esperanzas, y no precisamente ciegas, sino fundadas en una predicción anterior. Cuando Esquilo habla por su boca de la

⁷⁷ Alude a K. Jaspers, *Esencias y formas de lo trágico*, trad. esp., Buenos Aires, 1960 (el original alemán es de 1952). Este autor recoge la famosa frase de Goethe según la cual "todo lo trágico descansa en una antítesis irreconciliable. En cuanto surge la solución o se hace posible, desaparece la tragedia".

⁷⁸ *Ibid.*, p. 261. Corresponde al estudio "García Lorca ante el esperpento", dentro de *Tres maestros...* Buero alude al *Prometeo liberado*, tragedia esquilea perdida. La trilogía la componían *Prometeo encendedor del fuego* (perdida también), *Prometeo encadenado* (conservada) y *Prometeo liberado*.

⁷⁹ *Prometeo* 248-51.

⁸⁰ *Prometeo* 259.

⁸¹ Los doce Titanes fueron los hijos de Gea y Urano. Uno de los Titanes fue Jápeto, padre de Atlas, Prometeo, Epimeteo y Menecio. Así, pues, Prometeo era, en realidad, hijo de un Titán.

"ciega esperanza", no incurre en ironía trágica; abre la pista del gran problema que en *Prometeo, portador del fuego*, ense ar  su auténtica fisonomía. Pandora -narró Hesíodo- ha dispersado por el mundo los males sin cuento de su caja, pero de ellas saca Prometeo la esperanza y entrega a los hombres el bien supremo que les ayudará a luchar, no a resignarse. Y las tragedias describen, desde Esquilo, el perenne conflicto entre los infortunios que nos acosan y la esperanza que los combate, ciega tal vez al nacer, mas no por errónea, sino por resuelta. No son las tragedias acatamientos al destino ineluctable, sino tensas discusiones de sus enigmáticas falacias. Y empezar a preguntarse por el destino es comenzar a vencer. Y a negarlo...⁸².

Al estudiar la moral trágica y el destino, nuestro autor nos habla de este modo: "Tomemos como ejemplo a Prometeo, que vulnera a favor de los hombres los decretos de Zeus y es castigado por ello. Nada autoriza a asegurar que su acción sea mala ni que el castigo que sufre sea justo. Hay algo de eso y algo de lo contrario; y por ello ha sido posible ver en la tragedia de Esquilo tanto una versión griega del mito del  ngel rebelde como una prefiguración del sacrificio de Cristo. Es muy posible que en la perdida conclusión de la trilogía prometeica tales oscuridades morales quedasen desvanecidas. Resulta en cualquier caso admirable, dicho sea de paso, cómo Esquilo, profundo creyente, osa mostrarnos un Zeus de apariencia injusta. Tras ello se esconde la cuestión de los límites de la comprensión moral del hombre, que en seguida será examinada.

Sea como sea, es lo cierto que la tremenda objetividad del espíritu helénico mantiene con frecuencia muy repartidos la justicia y el error entre los agonistas trágicos, aunque se trate de dioses. Las apariencias de la justicia y el error, por lo menos. Cada personaje posee su razón, y por ella lucha, mas también sufre su equivocación y por ella pagar  o hará pagar a otro [...]"⁸³.

En lo concerniente a las trilogías trágicas, nos dice Buero: "Del ciclo prometeico sólo se ha conservado una maravillosa tragedia, pero se supone igualmente que concluía con la reconciliación de Zeus y Prometeo [...]"⁸⁴.

Habla el autor alcarreño de la creación de nuevos mitos en la literatura de nuestro tiempo: "El "cine" nos ha dado tal vez el más gigantesco de todos: Charlot. De Prometeo a él, esa monumental sucesión de mitos informa más o menos directamente los contenidos de toda tragedia actual. Porque la tragedia no puede vivir sin mitos; gravita alrededor de ellos, aunque sea para atacarlos, que es otra manera de reconocerlos"⁸⁵.

⁸² *Ibid.*, pp. 264-5. "García Lorca...".

⁸³ *Ibid.*, pp. 640-1. Para esta nota y las cuatro siguientes acúdase a "La tragedia...".

⁸⁴ *Ibid.*, p. 643.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 659. Cfr. nota 7.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos
en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

He aquí otros pasajes relevantes: "Tomemos como ejemplo a Prometeo, que vulnera en favor de los hombres los decretos de Zeus y es castigado por ello. Nada autoriza a asegurar que su acción sea mala ni que el castigo que sufre sea justo. Hay algo de eso y algo de lo contrario; y por eso ha sido posible ver en la tragedia de Esquilo tanto una versión griega del mito del ángel rebelde como una prefiguración del sacrificio de Cristo. Es muy posible que en la perdida conclusión de la trilogía prometeica tales oscuridades morales quedasen desvanecidas"⁸⁶. "Y si los hombres no ciegan del todo, seguirán sacando de la tragedia preciosas enseñanzas que les servirán para entender con buen ánimo y afrontar con invencible valor la gran verdad que, por boca de Prometeo, nos llega a través del tiempo: "El dolor camina, siempre errante, y se sienta por turno a los pies de cada cual"⁸⁷.

Nuestro escritor recoge también el adjetivo pertinente. A propósito de Sartre nos dice: "Cuando Sartre se atreve a presentarnos las torturas de una Comisaría francesa, es con el mito prometeico con lo que en realidad nos impresiona"⁸⁸. Además, refiriéndose a Doré, afirma: "Libro tras libro, sin parar, trabajando dieciséis horas diarias, va lanzando el incansable ilustrador, con espíritu prometeico, su obra ingente"⁸⁹.

b. En estrecha relación con Prometeo se nos ha hablado ya de Pandora⁹⁰, la primera mujer⁹¹.

8. Argos y Micenas.

Menciona Buero a los hijos de Atreo⁹², los Atridas: "En 1834 escribía Jal:" Los imitadores de Delacroix han llenado los Salones del Louvre con

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 640-1.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 662.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 576. "Neorrealismo y teatro"(1950).

⁸⁹ *Ibid.*, p. 98. Véase G. Doré...

⁹⁰ Para el pasaje, véase el texto aludido en nota 82.

⁹¹ *Ibid.*, p. 265. Hesíodo, *Trabajos y días* 83, afirma que Pandora recibió ese nombre porque "todos los que ocupan mansiones olímpicas/regalaron su regalo". Efectivamente, tras fabricarla Hefesto de barro y darle voz y fuerza humanas, otras divinidades le otorgaron diversas gracias. Casada con Epimeteo (hermano de Prometeo, cfr. nota 81) tuvo a Pirra, la primera mujer "mortal". Después, abrió la tinaja donde estaban todos los males, que se esparcieron entre los hombres; sólo la esperanza quedó dentro, porque Pandora, poniendo la tapa sobre la vasija, evitó que se saliera.

una familia de monstruos de pesadilla [...]; se debaten en la oscuridad de un caos bituminoso; más atroces que la insoportable raza de los atridas [...]⁹³.

9. Tebas.

a. En punto a Dioniso⁹⁴, Buero se detiene varias veces en tal divinidad: "Sabido es que la tragedia simbolizaba el ir y venir del ciclo vegetal: la muerte de Dionisos para volver a resucitar, pero también para morir, una y otra

⁹² Hijos de Pélope e Hipodamia son Atreo y Tiestes, que rivalizaron durante años, de modo encarnizado, por el trono de Micenas. Atreo fue padre de Agamenón y Menelao, los famosos atridas.

⁹³ *Ibid.*, p. 127. De G. Doré...

⁹⁴ Dioniso o Baco, hijo de Zeus y Alcmena (hija de Cadmo, el fundador de Tebas) es un dios, pero los manuales de mitología suelen estudiarlo cuando hablan de los mitos referentes a Tebas, de donde era su madre. Las *Bacantes* de Eurípides contienen muchos elementos rituales, entre los que sobresalen la mítica resistencia del rey tebano (Penteo) ante el dios extranjero; en tal tragedia pueden verse también las tensiones enfrentadas de mujeres/hombres en el seno de la polis, y, asimismo, la ofensa inferida a la divinidad, que se ve perseguida e incluso encarcelada; aparte de la venganza del dios (muerte del rey a manos de su propia madre y de otras bacantes), la pieza apunta en el prólogo a la fundación etiológica de un culto en honor de Dioniso.

Se ha dicho que Dioniso fue primero un espíritu de la vegetación, de la fertilidad de la naturaleza y de la excitación consiguiente; su culto comprendía ritos salvajes dedicados a producir éxtasis mediante música, danza, sacrificios sangrientos, y, asimismo, con la emoción de pertenecer a un grupo de creyentes. La religión dionisiaca borraba la diferencia entre dios y hombre; si los demás dioses protegían el orden y recibían culto diurno, Baco propiciaba las danzas frenéticas por las montañas, realizadas durante la noche. Otros estudiosos han insistido en que Dioniso, en el culto, es una divinidad alegre, relacionada con la abundancia, el canto festivo y la danza, donadora del vino, purificadora; en el mito, en cambio, se nos presenta como dios peligroso, situado en los márgenes de la vida civilizada, un recién llegado que trae a la Hélade sus ritos extranjeros, infligiendo terribles castigos a quienes se le oponen. Los especialistas están de acuerdo en que, tanto en la literatura como en el arte, Dioniso es un dios ambiguo, contradictorio, múltiple.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos

en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

vez. Por lo tanto, y al parecer, un círculo cerrado⁹⁵. "En el ya citado libro⁹⁶ de Nietzsche nos encontramos con el subtítulo de "Helenismo y pesimismo". El autor habla con frecuencia del "goce" trágico, de la "frenética alegría" y hasta de "la esperanza de los misterios de Eleusis" cifrada en la "resurrección" de Dionisos, que habla de traer "la emancipación del yugo de la individuación y el sentimiento de una unidad restablecida". Reflejo de todo ello sería la tragedia. Mas, para el filósofo alemán, tales aspectos sólo significan la valerosa aceptación por parte del pueblo heleno de una vida carente de significado. Es difícil, no obstante, interpretar como una postura pesimista la "alegría" por la "esperanza" en la "resurrección de Dionisos", bases profundas de la tragedia ática⁹⁷.

Tras examinar el concepto de "tragedia" ofrecido por el Coro de la *Antígona* de Anouilh, indica: "Veinticinco siglos después de que la esperanza invocada por Prometeo inaugurase la magna cuestión, Dionisos muere, para no resucitar, en el texto -admirable por lo demás- de un agudo francés no muy dionisiaco y buen heredero de la tradición racionalista del siglo XVIII. La tragedia, según él, ignora la esperanza, y si encierra pasión, será una pasión fría, pues nadie se debate contra lo irreparable"⁹⁸.

Buero se interesa por la persistencia en algunos autores contemporáneos del coro, la música y las máscaras, elementos esenciales de la tragedia griega. "Y cuanto más se acerquen sus temas a las fuentes perennes de lo colectivo y lo popular, más espontáneo será el rebrote de tales formas genuinas; a condición, naturalmente, de que los llamados a utilizarlas sean grandes artistas. Por eso fue fácil, espontáneo y legítimo el rebrote de aquel cantarín coro de lavanderas o de aquel mítico Dionisos del campo ibero que puso en "Yerma" nuestro gran trágico Federico García Lorca"⁹⁹.

Son varios los pasajes en que se contraponen los conceptos de "dionisiaco" y "apolíneo", especialmente cuando se habla del teatro. Recojo uno en que aparecen los dos dioses: "Dioniso ha vuelto a liberar energías, pero Apolo debe reordenarlas para que no se esterilicen. Y esto, ya lo habréis supuesto, nos conduce a otra vigencia: la de la tragedia"¹⁰⁰.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 263. Para esta nota y la 98, acúdase a "García Lorca ante el esperpento" (pp.236-280), publicado dentro del libro *Tres maestros ...*

⁹⁶ Buero alude al *Origen de la tragedia*.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 646.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 266. *Tres maestros...*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 656. "La tragedia...".

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 1305. De "Una frase de Don Quijote", texto leído en 1988 y publicado en 1994.

En *Problemas del teatro actual* (1970), a prop3sito de que en las revistas femeninas, a diferencia de lo que suceda hasta unos quince o veinte a3os atr3s, las mujeres se presentan, no con las piernas cerradas, sino abiertas, separadas, hace las siguientes reflexiones: "Lo cual, en el fondo, quiere decir que, en esta aparente subida de nivel de lo dionisiaco, *se ha levantado la veda*. Por si no me han entendido bien: la mujer, incluso la m3s burguesa, sabe que los tab3es sexuales est3n cayendo y que tienen que caer. Y esto lo refleja una forma aparentemente trivial, tan significativa, sin embargo, como el hecho de que los modelos de las revistas de modas ahora abren ostentosamente las piernas en lugar de cerrarlas.

Pues bien, todo esto, ¿son sntomas y signos de una efectiva subida de nivel de lo dionisiaco? A primera vista, s. Pero, a pesar de haber sido yo mismo quien se atrevi3 a bautizarlo as3 hace alg3n tiempo, tengo mis reservas. Porque lo dionisiaco es una palabra muy seria y quiz3 en las actuales manifestaciones protestatarias de la sociedad y en las actuales manifestaciones protestatarias del teatro no terminamos de advertir la seriedad profunda -o sea, la salud- que lo dionisiaco tendr3a que tener. Lo dionisiaco, ustedes lo saben, y yo me excuso por esta peque3a petulancia de l3xico, que ya reconozco que no es m3a, que es nietscheana; lo dionisiaco es una de las facetas esenciales de la tragedia; al menos seg3n Nietzsche. Pero es una faceta que, para que el espect3culo se constituya en algo realmente importante y s3lido, necesita el contrapeso de lo apollneo. Parece que las corrientes actuales, por lo menos estas formas extremadas de que acabamos de hablar, quieren abundar en lo dionisiaco como una forma de ruptura cada vez m3s clara y m3s radical con las mentiras de la sociedad actual. Pero quiz3 no logran una cosa realmente consistente, porque no aciertan o no pueden unir a ello el contrapeso de lo apollneo. Y sin ese contrapeso tampoco existe Dionisos; s3lo existe la neurosis"¹⁰¹.

En un homenaje dedicado a Gabriel Mir3, Buero parte del barroquismo descriptivo de Valle-Incl3n: "[...] El mundo despliega en esa literatura su tremenda energ3a disgregadora; su corrosi3n y corrupci3n dionisiacas y, ante tan cruel magnificencia, la piedad apenas se atreve a asomar la cara.

Naci3 Gabriel Mir3 en un pa3s dionisiacamente corroido tambi3n: en el ub3rimo Levante, donde la fuerza de la vida parece construir y destruir m3s aprisa que en otros lugares sus frutos y sus ritmos"¹⁰².

Tenemos asimismo varias menciones del adjetivo "b3quico". Recojo una: precisamente, sacada del pasaje en que Buero alude al Dor3 escultor: "Su famoso vaso *La apoteosis de la vi3a* constituye, junto con el *Monumento a Dumas*, lo m3s conocido de su obra. El com3nmente

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 749-50. Dentro de "Problemas del teatro actual" (1970).

¹⁰² *Ibid.*, p. 890. Del art3culo "Naranjas y lepra" (1952).

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos
en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

llamado "Vaso de Doré" es un panzudo y enorme botellón decorado con un zarzal de relieves báquicos que está muy por debajo de su nombradía¹⁰³.

b. Anfión, rey de Tebas, se casó con Níobe, hija de Tántalo: tuvieron siete hijos y siete hijas. Níobe, tan soberbia como su progenitor, se jactó de tener más hijos que Leto¹⁰⁴, madre sólo de Ártemis y Apolo, afirmando tener tanto derecho como aquélla, e incluso más, a recibir culto y adoración¹⁰⁵. Los hijos gemelos de la diosa mataron a flechazos a toda la descendencia de Níobe, que lloró desconsolada y fue metamorfoseada en roca y, luego, trasladada a su país (Lidia), precisamente al monte Sípilo, donde sigue manando incesantes lágrimas de dolor¹⁰⁶. Buero, comentando los modos de ver el mundo desde el plano artístico, habla de Valle Inclán, que examina el mundo "levantado en el aire" (el esperpento); sin que falten lugares en que lo observa "en pie" (es decir, donde el escritor mira al personaje como si fuera él mismo, un desdoblamiento del propio yo, con las mismas virtudes y defectos): "El anarquista preso de *Luces de Bohemia* posee verdadera grandeza; la mujer con el niño muerto en los brazos no sólo infunde piedad, sino horror trágico: es otra Niobe"¹⁰⁷.

c. Al círculo mítico tebano está ligado Edipo y su familia. Buero, refiriéndose a la representación, por obra de Doré, de un mendigo ciego acompañado de su nieta como lazarillo, afirma: "Davillier hubo de compararlos a Edipo y Antígona"¹⁰⁸.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 181. G. Doré...

¹⁰⁴ Leto, hija de los Titanes Ceo y Febe, recibía culto divino en diversas localidades del mundo griego.

¹⁰⁵ Como nieta de Zeus (padre de Tántalo) y casada con un hijo de ese dios (los gemelos Anfión y Zeto eran hijos de Zeus y Antíope).

¹⁰⁶ Ovidio, *Metamorfosis* 6.147-312.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 200. Corresponde al capítulo "De rodillas, en pie, en el aire", dentro de *Tres maestros*...

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 162. G. Doré... El barón Davillier, escritor, arqueólogo y coleccionista, escribió el texto del *Viaje por España*, ilustrado por Doré. Buero apunta aquí a la triste situación de Edipo cuando, expulsado de Tebas, donde había sido rey, huyó hacia Atenas, ciego y desvalido, guiado y acompañado por su hija Antígona. Este asunto lo desarrolló Sófocles de modo magistral en su *Edipo en Colono*.

Dentro de un extraordinario prólogo a la *Segunda selección de mis poemas* de Garciasol, leemos: "En 1952 aparecerán sus *Palabras mayores*, dedicadas a la memoria de su madre. Hay en ellas duros asertos en verso que no vacilan, ante madre y padre, en afirmar que si la primera es manantial de nuestro ser, el segundo es figura extraña y aun hostil. ¿Complejo de Edipo? Si lo suponemos así, ha de ser a condición de evitar la trivialidad en que ha caído ese comodín del pensamiento"¹⁰⁹.

Cuando Buero habla de la catarsis trágica nos da el siguiente ejemplo: "La lástima que producen en las gentes inferiores las miserias del simple melodrama es mucho menos valiosa que la que levanten en un espíritu cultivado las miserias de Edipo"¹¹⁰.

Durante un coloquio sobre la actualización de los clásicos, preguntado sobre si los comportamientos trágicos son mitos, el escritor alcarreño contesta así: "Ésa es la reelaboración que el arte tiene el derecho y el deber de hacer de lo humano, pero sin perder contacto con lo

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 1072. De "Lectura de Ramón con Miguel al fondo" (1980). Revolotea en el texto bueriano lo que, especialmente en la teoría psicoanalítica, se denomina "complejo de Edipo": el deseo inconsciente de rivalizar con el padre del mismo sexo (en el caso del varón algunos hablan incluso de "matar" al padre, tal como lo hizo Edipo, cuando, sin saber de quién se trataba, dio muerte a Layo, su padre) y desear sexualmente al que tiene sexo distinto (si se trata de un varón, a la madre. Recuerdan algunos que Edipo se casó, sin saberlo, con Yocasta, su madre).

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 637. "La tragedia...". Edipo, hijo de Layo y Yocasta, fue expuesto siendo niño, pues Layo lo había engendrado contraviniendo un oráculo divino, según el cual el hijo que tuviera, acabaría con su vida. Así sucedió llegado el momento, cuando en un cruce de caminos, en la ruta de Delfos, Edipo dio muerte a Layo, sin conocerlo. Posteriormente, el héroe llegó a Tebas, resolvió el enigma de la Esfinge y se casó con la reina viuda (Yocasta). Declarada la peste en Tebas, Edipo quiso conocer la causa; finalmente supo que se debía a él mismo, por haberse unido a su madre. Rápidamente se privó de la vista clavándose en los ojos un broche de sus ropajes, mientras su esposa y madre se ahorcaba. Sus hijos varones, Eteocles y Polinices, rivalizaron por el trono, y, finalmente, se dieron muerte mutua. Edipo, ciego y mísero, hubo de huir de Tebas acompañado por su hija (Antígona) en dirección a Atenas, donde finalmente desapareció misteriosamente; no obstante, su tumba se mostraba a los visitantes en las cercanías del Areópago.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos

en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

humano. Las motivaciones que en el caso de Edipo y en el caso de Antígona e incluso en el caso de Medea, que es el más extremo, los mueven, son motivaciones estrictamente humanas, reelaboradas, magnificadas, exageradas, absurdizadas, por el arte, pero no inhumanas. No las convirtamos en el friso de un supuesto tragicismo porque sí. Los espectadores de las tragedias griegas comprendían muy bien que Orestes fuese exculpado de su destino fatídico por un acto de voluntad propia y de confianza en los dioses. Las tragedias griegas no eran fatídicas"¹¹¹.

En el homenaje a Pemán nos habla de este modo: "Pero donde, a mi ver, Pemán da toda su estatura dramática es en sus tragedias clásicas. Porque son muy suyas, pese a su modesta calificación de adaptaciones libres. Suya es la tierna "gorda" en que su visión convierte a Electra; suyos, su *Edipo*, su *Antígona* o su *Tyestes*. Con estos y otros estrenos de empuje, Pemán devolvió el peso y la responsabilidad de lo trágico a una escena - y a una audiencia- obstinada en triviales monerías. Lo hizo, cierto, con la elegante medida de quien no parece querer provocar; mas no por ello dejó de reintroducir en nuestras salas la suprema problemática de los hombres, a través de obras que no buscaban al público fácil, aunque terminasen por hallar su público. Esa fue la decisión, la honestidad, el amor al teatro de un auténtico dramaturgo. Y no, precisamente, a golpe de pura arqueología. Aún recuerdo la irónica glosa de D'Ors por los pasillos, la noche de *Electra*: "¿Qué hacen en el texto esas incrustaciones del Infanta Isabel?". Veinticinco años después y desde criterios más modernos, habría tenido que admitirlas"¹¹².

Comentando otra obra suya afirma: "El tipo de lucha que Amalia libra está cerca de la que los héroes trágicos libran contra el Destino, pues trata de vencer a la muerte con cartas de muy dudosa probabilidad en la mano. Y aunque termina por ganar la partida contra el reloj que ella misma ha tramado, logrando en cierto modo que el esposo hable después de muerto, no por eso podrá levantarlo de su lecho. A vuelta de consideraciones no siempre favorables para la obra, debo a otro ilustre crítico palabras que me fueron particularmente gratas: "...sin fatalidad, sin oráculo y sin dioses vengativos, la técnica teatral de "Madrugada" es exactamente la del "Edipo" griego". Y el adjetivo "trágico" le

¹¹¹ *Ibid.*, p. 770. Corresponde al ensayo "Sobre Medea y la actualización de los clásicos" (1971).

Antígona, según la versión de la obra homónima de Sófocles, no cumplió las órdenes del tirano de Tebas, su tío Creonte, a saber, dejar insepulto a su hermano Polinices. Por haber violado las leyes tiránicas, llevada de la ley natural (el respeto debido a los muertos), fue encerrada en una tumba, donde se ahorcó. Allí la buscó su prometido, Hemón (hijo de Creonte), que se dio muerte a su lado.

¹¹² *Ibid.*, p. 1007. De su texto dedicado a "José María Pemán" (1975).

viene un par de veces más a los puntos de la pluma al juzgar la que él considera situación más importante del episodio: el falso asesinato¹¹³.

b. Dentro de los personajes míticos relacionados con el círculo tebano sobresale por méritos propios Hércules, el hijo de Zeus y Alcmena¹¹⁴.

Nuestro escritor, a propósito de Doré, refiere el momento en que se encuentra con Philippon: "Tiende al periodista su álbum de dibujos, donde lleva su regocijante serie titulada *Los trabajos de Hércules*, y Philippon examina rápida, pero cuidadosamente, sus hojas"¹¹⁵.

De Benavente afirma nuestro escritor: "[...] Pues, sí: esa pavesita de carne iluminada, tan frágil que, cuando nos daba su mano, no nos atrevíamos a apretársela por no romperla, era un Hércules ¿Los doce trabajos? Es para reír. Sus ciento sesenta y tantos títulos y la vida escénica que movieron, todo eso, resulta mucho más atlético"¹¹⁶.

¹¹³ *Ibid.*, p. 395. "Comentario de *Madrugada*"(1954).

¹¹⁴ Perseo, casado con Andrómeda, fue rey de Micenas. La pareja tuvo varios hijos: entre ellos, Alceo, Electrion y Esténelo, padres, respectivos, de Anfitrión, Alcmena y Euristeo. Anfitrión, pues, debería haber heredado el trono a la muerte de Alceo, pero vivía exiliado en Tebas con su esposa Alcmena, por haber dado muerte, accidental e involuntaria, a Electrion, su tío. Realizada la boda de Anfitrión y Alcmena, pero no consumado todavía el matrimonio, Zeus tuvo trato sexual con la joven desposada: de la unión nació Heracles, que, por diversos motivos, se vio obligado a servir a Euristeo (rey de Micenas y Tirinto) durante largos años, llevando a cabo los famosos doce trabajos. Conviene recordarlos, sabiendo que realizó todas las hazañas por orden de Euristeo, al que le tenía que dar pruebas de lo conseguido: eliminar el león de Nemea; matar a la Hidra de Lerna; apoderarse de la Cierva de Cerinia, viva; entregar, vivo, el Jabalí del Erimanto; limpiar los establos del rey Augias; espantar las aves del lago Estinfalo; conseguir, vivo, el toro de Creta; llegar con las yeguas antropófagas del rey Diomedes; hacer entrega del cinturón de la Amazona Hipólita; traer las vacas de Gerión; obtener las manzanas de las Hespérides; presentarse con el infernal Can Cerbero.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 897. Del artículo necrológico "Benavente" (1954). En el pasaje, Buero usa con gran propiedad el adjetivo "atlético", pues *athlētikós* es un derivado de *áthlon*, que, en griego es tanto cada uno de los trabajos o pruebas, como el premio o galardón correspondiente a

10. Tesalia y Etolia.

La historia mítica de Medea¹¹⁷ se inserta dentro de la famosa leyenda de los Argonautas. Buero, preocupado por las representaciones actuales de las obras clásicas, nos indica lo que sigue: "Creo que debemos referirnos, recogiendo el problema que planteaba Monleón, al tema de la *Medea* misma, en la que, por un lado, está la colectividad representada por los coros, importantísimos en toda la tragedia y en ésta también, y por otro los protagonistas individuales con su talla, con su peculiaridad. La tragedia está fundamentalmente representada por Medea, por Jasón, por Creonte y los demás personajes concretos. En ese sentido habría que empezar por una afirmación que a mí me parece básica. Y es que considero un acierto elegir la *Medea* de Séneca y no la de Eurípides. Esto, a los graves profesores de griego de Europa, les parecería un escándalo y una especie de chauvinismo español por haber nacido Séneca en Córdoba. No se trata de eso, naturalmente. Se trata de que a mí la *Medea* de Séneca me parece mejor que la de Eurípides por una razón fundamental: lo más difícil de tragarse, aunque tiene una enorme grandeza espeluznante, en el mito clásico es que, por muy corroída que esté por el espíritu de venganza y por los celos, esta madre mate a los hijos para fastidiar a Jasón. Esto, sin duda, lo entendió Séneca muy bien difiriendo fundamentalmente de Eurípides en un punto: en la versión de este último la condena de destierro abarca a la madre y a los hijos, de modo que Medea mata exclusivamente a los hijos para herir a Jasón, mientras que en la *Medea* de Séneca, y ésta es una aportación genial de él -a no ser que estuviera en la de Ovidio, que se ha perdido y dicen que también influyó-, a ella la destierran, pero los hijos se tienen que quedar. La decisión de Medea de matarlos antes de que

cada uno de ellos (de ahí también el adjetivo, luego sustantivado, *athlētēs* ("atleta"), el que lucha o se esfuerza por un premio).

¹¹⁷ Según la versión de la obra homónima de Eurípides, Medea, hija de Eetes, rey de la Cólquide, enamorada de Jasón, le ayudó cuando había llegado a tan remoto país (en el extremo oriental del Mar Negro), en compañía de los Argonautas, para apoderarse del vellocino de oro. Tras un regreso lleno de peripecias, la pareja se estableció en Corinto. Pasado algún tiempo, Jasón, violando el juramento de fidelidad dado a Medea, se casa con la hija de Creonte, rey de Corinto (llamada Glauce por unos, y Creusa, por otros). Llena de odio, la heroína envía unos letales regalos a la recién casada, de modo que la destruyen a ella y a su padre, cuando la toca. Después, Medea mata a sus propios hijos para vengarse de Jasón; finalmente, sobre un carro aéreo, huye hacia Atenas.

se queden con ellos, además de las otras razones, resulta así más comprensible. Por esa razón, sin perder grandeza ni horror trágicos, la figura de Medea tratada por Séneca me parece más humana, aun dentro de lo inhumano, que la de Eurípides. Yo me pregunt  si, dentro del magnífico montaje de Vergel, donde, sobre todo, la acción de los coros me fascinó, la tensión de las dos o tres escenas individuales fundamentales de los protagonistas y, concretamente, de Medea no hubieran quizá requerido -ojo, no a la antigua, pero hay trenos e hiperestusias que son permanentes y no solamente antiguos- una fuerza trágica en el desempeño de los actores más elevada. Me da la impresión, no s  si por un criterio de la dirección o por una limitación de los actores, de que la voluntad de empastar toda la obra y de que no perdiera importancia cuanto el coro representa ha rebajado la intensidad y el alarido de esos momentos fundamentales. Yo, por ejemplo, y puesto que otra de las innovaciones de Séneca frente a Eurípides es la de matar a los hijos en escena, cosa que en el siglo XVIII hubiera parecido un disparate de mal gusto, pero que en nuestro siglo de crueldad nos parece un acierto de Séneca, la hubiera montado, en vez de emplear la relativa discreción para componerla de forma armónica, plástica, como ha hecho Vergel, más cruda y repugnantemente terrible [...]. Yo entiendo que eso es un desequilibrio que nosotros ponemos en los clásicos y que creemos ver en Séneca o en los trágicos griegos, cuando pretendemos actualizarlos porque vivimos bajo la obsesión, muy legítima, por otra parte, de lo colectivo. Pero entiendo que una puesta en escena realmente completa de la tragedia de Séneca debe atender por igual a lo colectivo y a lo individual. La tragedia de Séneca tiene a Medea en el centro. Yo diría que incluso es más humana que la de Eurípides por el hecho, que ya he comentado antes, de darle una razón humanizante que en la tragedia del autor griego no existía: matar a los hijos porque se van a quedar con ellos"¹¹⁸.

El escritor, sobre las alteraciones introducidas por Vergel, manifiesta: "El hecho de haber convertido la anécdota de Medea en la historia de una indígena que nos traemos de América es una de las cosas, en mi opinión, más felices e inteligentes del montaje; pero, justamente, no para deformar, no para falsificar la idea de Séneca, sino para seguirla de una manera viva y no mecánica. Recuerdo que hace muchos años me pidió Tamayo una versión de *Medea* para Mérida. Le pedí unos días para pensarlo y le propuse una *Medea* gitana. No se hizo porque, dadas las circunstancias de la representación, se necesitaba una *Medea* más respetuosa con Eurípides"¹¹⁹.

A la pregunta de si *Medea* es un mito, el dramaturgo contesta: " No, no!  Perd n! Es un ser humano con sangre caliente, tan caliente que hace

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 768-9. "Sobre Medea...". En el texto se alude a Alberto González Vergel, que había hecho varios montajes en el Teatro Español.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 766-7.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo
 todo lo que hace; tal vez una princesa sudamericana de aquel tiempo o una
 gitana del nuestro podrían hacer eso¹²⁰.

De relevancia son varias opiniones buerianas sobre el montaje de *Medea* llevado a cabo por González Vergel. Selecciono algunas: "La crueldad mental sería una cosa exangüe si no estuviera confirmada, respaldada y preparada por una crueldad efectiva que todo el mundo ve y ante la que se horroriza. Justamente, porque es tremendamente horroroso matar a dos inocentes niños por su propia madre es por lo que el postrero "ya no hay dioses" es-doblemente espantoso, si no vemos el espanto de los dos niños ensangrentados. Es una manera de hablar. [...] La puñalada de la madre yo la habría dado como si fuese una tigresa. [...] Medea es una mujer furiosa y desesperada, que intenta reprimirse, desde el primer momento, de modo que al final, cuando mata a sus hijos, estalla. [...] Desde el punto de vista eclesial a que tú te referías, aunque Creonte y, en cierto modo, Jasón puedan representar, según Vergel, las nuevas ideas... [...] Jasón es un tipo bastante deleznable. [...] Esas nuevas ideas, aunque sean en sí mismas positivas y vayan a traer el bien, son ideas que ya se han estructurado socialmente y adquirido un corpus político. Entonces, desde ese punto de vista eclesial al que aludías, creo que ellas consideran desde su altura civilizada que la unión con Medea era en realidad una unión irregular que no tenía por qué ser aceptada por ninguna Iglesia y a la que podía suceder un matrimonio legítimo y civilizado como puede ser el matrimonio con Creusa. Lo de Medea habría sido, simplemente, una aventura más o menos disculpable de conquistador en país extraño y con gentes inferiores. En ese orden, Medea tiene razón, Medea reivindica, y creo que es uno de los aspectos positivos de la tragedia, la razón humana, la verdad humana de sus derechos inalienables como compañera de Jasón frente a cualquier estratificación legal de los matrimonios, aunque esta estratificación se haga en nombre de ideas más positivas. [...] Si hubiera que tomar partido, yo lo haría, coincidiendo con Gala, más por Medea que por Jasón. Este último, aunque sea portador o lacayo de las nuevas ideas, como persona deja mucho que desear. [...] Puede que el progresista sea Creonte. Todos sabemos que, por desgracia, no faltan gentes que se adscriben al progreso por razones muy inconfesables y muy impuras y muy personales. Yo creo que en el caso de Jasón, tanto en la versión de Séneca como en la de Eurípides, la cosa está clara. Jasón es un conquistador y tiene la filosofía y el hábito propio de los conquistadores. [...] Pero no es menos cierto que él ha roto una relación auténticamente humana por su conveniencia personal. Y en ese sentido yo me pongo al lado de Medea, aunque no pueda aprobar sus terribles decisiones personales [...]"¹²¹.

11. Creta.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 770.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 770-3. El pasaje menciona al escritor Antonio Gala.

Buero examina cuidadosamente el conjunto de la *Divina Comedia*, obra maestra de Gustavo Doré, y se detiene en las láminas referentes al infierno: "Mas en cuanto, conducidos por la serena y fría mano de Virgilio, nos encontramos dentro de él, las inquietantes promesas de las láminas primeras se traducen en creciente decepción. Y no porque no haya entre ellas dibujos muy buenos, sino porque Doré se esfuerza en describir demasiado los tormentos y la topografía del terreno [...].

Algunas láminas sorprenden, sin embargo. Suelen ser las más sobrias y concentradas, naturalmente. La número XIII -"Estaba Minos..."- nos presenta con gran parquedad de medios la poderosa figura del terrible juez de la miserable gusanera humana, que aguarda temblando, custodiada por un sicario alado. La impresión de que algo superior, situado por encima del mismo Infierno, respalda la labor inexorable en nombre del orden religioso del mundo, está lograda de manera muy penetrante"¹²².

12. Ática (Teseo).

Entre las hazañas realizadas por el héroe nacional ateniense destaca la eliminación de Procrustes¹²³. Buero se detiene en

¹²² *Ibid.*, p. 136. Recordemos el pasaje platónico en que Plutón y los encargados de las Islas de los Bienaventurados protestan porque les llegaban personas que no merecían el honor de ser enviados a sus respectivos territorios. Con tal motivo, Zeus decidió que en lo sucesivo el juicio supremo tendría lugar después de morir quien tuviera que ser juzgado, el cual, a tal efecto, se presentaría desnudo; la sentencia la daría un juez, desnudo también; a continuación, nombró jueces a sus propios hijos: Éaco, de los europeos, Radamantis, de los asiáticos, y, finalmente, Minos, que aportaría el voto decisivo en los casos dudosos. Así, en Platón, *Gorgias* 523 a.

¹²³ Procrustes (*Prokroústēs*), por la dificultad fonética que conlleva, suele transcribirse como *Procustes* o *Procusto*. El tristemente famoso bandido y salteador de caminos atormentaba a quienes se desplazaban por la ruta que desde Atenas lleva a Corinto, bien en las estrecheces naturales situadas frente al estrecho de Salamina, bien a la altura de Eleusis, sometiéndolos a la dura prueba de acostarse en un lecho terrible, pues aquél, o estiraba atrozmente, a fuerza de martillazos (*prokroúein*), al que tenía una estatura inferior a las dimensiones del mismo, o, al que

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

varios estudiosos de la condición trágica: "Sus desarrollos, a menudo brillantes, muestran la enfermedad típica del ideólogo, consistente en mutilar la realidad para encajarla en el lecho de Procasto de sus esquemas racionales"¹²⁴.

13. Troya.

Ganimedes, hijo de Tros y bisnieto de Dárdano, el fundador de Troya, fue raptado por Zeus, enamorado perdidamente del hermoso mancebo. Buero menciona la escultura titulada *Ganimedes*, hecha por Doré¹²⁵.

a. Posthomérica¹²⁶.

Los aqueos, en los finales de la guerra de Troya, supieron, a través de un vaticinio, que no podrían tomar definitivamente la ciudad si no disponían de las flechas y el arco de Heracles. Ambos estaban en manos de Filoctetes, que, por causa de la enfermedad pestilente que padecía, había sido abandonado por los suyos en la isla de Lemnos. Allí fueron Neoptólemo, el hijo de Aquiles, y Odiseo, el fecundo en tretas de toda laya, con la intención de apoderarse de tales armas. De modo relevante el *Filoctetes* de Sófocles contiene datos esenciales para reconstruir la leyenda. Buero, por su parte, analiza el contenido cómico de algunas tragedias griegas, y, hablando de Sófocles, afirma: "Sus diálogos y situaciones rozan con frecuencia la ironía, y de ésta al efecto chistoso no hay más que un paso. Para los espectadores atenienses este paso se daba probablemente con la actitud cobarde de Ulises al comienzo de "Ajax", o bien -si la sugestiva hipótesis de Errandonea es, como a todas luces lo parece, cierta- en la actuación del mismo Ulises, fingiendo ser Hércules, en "Filoctetes". Otros

superaba las medidas, le cortaba sin contemplaciones todo lo que sobraba. Acúdase a Diodoro, 4.59.5.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 261. En "García Lorca...".

¹²⁵ *Ibid.*, p. 182.

¹²⁶ Dentro de los *posthomérica* los filólogos examinan los hechos que, aun pertinentes a la guerra de Troya y sus consecuencias (incluidos los regresos de los héroes a sus hogares), ocurrieron tras los sucesos contados en *Ilíada*. Se incluyen aquí los personajes míticos presentados, esencialmente, en la *Odisea* y en los poemas del llamado Ciclo troyano, de los que nos han llegado escasos fragmentos.

ejemplos podrían darse de estos escapes cómicos o grotescos, que también entonces aliviarían con alguna risa la tensión emotiva de los espectadores, tal como ocurría con la intervención de los "graciosos" en los dramas trágicos del Siglo de Oro y lo mismo hoy ocurre con los matices humorísticos de algunas tragedias actuales"¹²⁷.

Cuando los aqueos acudieron a la estratagema del Caballo de madera con el que, finalmente, lograrían entrar en Troya, varios troyanos creyeron que supondría un mal augurio meter en la ciudad tal artilugio. Entre ellos se manifestó Laocoonte, sacerdote de Apolo y dotado del poder de la adivinación. Nadie le hizo caso, aunque había sucedido un terrible prodigio, pues unas serpientes monstruosas salieron del mar, mataron y devoraron a los hijos del sacerdote y a él mismo¹²⁸. Es famosísima la estatua de época helenística que representa tan espantoso momento. Varias veces la menciona nuestro escritor. En la descripción de las ilustraciones del Purgatorio, obra de Doré, leemos: "Se prodigan las actitudes convencionales y se repiten las más melodramáticas, como esa especie de Laocoonte con miradas a lo Guido Reni, levantándose del suelo en un aria de tenor moribundo [...] "¹²⁹. Tocante a los dibujos de la *Biblia* realizados por el mismo artista, nos dice: " En "Jonás arrojado por la ballena" encontramos de nuevo aquella postura de tenor moribundo con visos de Laocoonte que menudeaba en *La divina Comedia*"¹³⁰. También referidas a

¹²⁷ *Ibid.*, p. 652. "La tragedia"...

¹²⁸ Laocoonte (o Laoconte) era un famoso sacerdote de Apolo y adivino troyano. Cuando los habitantes de Troya descubrieron el Caballo de madera, se pronunció en contra de introducirlo en la ciudad. En tal ocasión, además, aconteció un hecho premonitorio de las desgracias que esperaban a los troyanos: unas serpientes surgieron de unas islas cercanas y vinieron nadando hacia la ciudad, donde mataron y devoraron a Laocoonte y sus hijos. Las versiones de los hechos son varias: cfr. Apolodoro, *Epítome* 5.18; Virgilio, *Eneida* 2.201-31; Higino, *Fábula* 135; Servio, *Comentario a la Eneida* 2.201; etc. A la mente de todos viene la famosa escultura marmórea llamada Laoconte, del Museo Vaticano, realizada hacia el año 50 a. C., donde el sacerdote y sus dos hijos tratan de escapar de los terribles anillos de las sierpes. Es obra insigne del periodo helenístico, procedente de la Escuela de Rodas.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 138.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 148.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

Doré, a saber, sus dibujos de *El Paraíso perdido* de John Milton, son estas palabras: "Verdad es que la agudeza psicológica se ha esfumado y en su lugar encontramos nuevamente los gestos desorbitados y las actitudes afectadas -entre ellas, la inevitable del caído con actitud de tenor que recuerda al Laocoonte"¹³¹. A propósito de la escultura de Doré titulada *La pirámide humana*; afirma: "No se puede evitar el recuerdo de *El Toro Farnesio* ante esta escultura, y esto a su vez nos trae a la memoria el influjo del *Laocoonte* que vimos en algunas láminas. No dejan de ser significativos estos curiosos antecedentes del arte de Doré en las escuelas de Pérgamo y Rodas; escuelas que representan al final del ciclo griego una etapa romántica de enlace entre el clasicismo de Pericles y el realismo romano"¹³².

Tras volver de Troya, Agamenón es asesinado por Clitemnestra, su esposa, y el amante de ésta, Egisto. Después, Orestes, siguiendo una orden de Apolo, vengará la muerte de su padre dándoles muerte a los dos. Una vez cometido el terrible parricidio, Orestes se vio perseguido por las Erinis y decidió buscar ayuda en Delfos, donde el oráculo le aconsejó dirigirse a Atenas para ser juzgado en el Areópago¹³³. Buero, comentando *Divinas palabras* de Valle Inclán, recoge en cierto modo la leyenda mítica: "Y Mari Gaila, al modo de otro Orestes perseguido por las Furias que llegase al Santuario de Apolo, quizá empieza a entrever valores humanos superiores a los de la carnal fatalidad que la domina"¹³⁴.

Refiriéndose a las trilogías trágicas, Buero habla de las *Euménides*, tercera obra de la *Orestía* de Esquilo, destacando que Orestes no acepta la expiación que se le había impuesto y acude al santuario délfico para conocer la respuesta de Apolo, y,

¹³¹ *Ibid.*, p. 153.

¹³² *Ibid.*, p. 183. El grandioso *Toro Farnese* evoca el suplicio de Dirce. Está en el Museo Nacional de Nápoles.

De la unión de Zeus y Antíope nacieron dos gemelos: Anfión y Zeto. Lico, tirano de Tebas, y su esposa Dirce persiguieron y maltrataron a Antíope, cuando sus hijos eran adolescentes. Éstos, una vez crecidos, atacaron Tebas, y dieron muerte ignominiosa a los tiranos; a Dirce la ataron a los cuernos de un toro, y, finalmente, ya muerta, la tiraron a una fuente que, en lo sucesivo, tomaría el nombre de aquélla.

¹³³ Esquilo recoge ambas circunstancias en la trilogía titulada *Orestía*, concretamente en *Coéforas* y *Euménides*.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 205. Sobre las Erinis (o Furias), acúdase a nota 35.

posteriormente, ya en Atenas, le pide protección a Palas Atenea con el fin de obtener el perdón por el espantoso crimen; gracias a la intervención de la diosa, el Areópago absuelve a Orestes del matricidio; por su parte, las Furias se transforman, ya para siempre, en deidades amables y protectoras de la ciudad de la Acrópolis. La trilogía, pues, termina con armonía y paz ¹³⁵.

Vienen ahora, como veremos, los sucesos relatados en la *Odisea*, de muchos de los cuales se ocupa Buero en *La tejedora de sueños*. Asimismo, entrarían en este lugar las leyendas recogidas en los *Regresos*, poemas épicos perdidos casi por completo. Así, la *Telegonía*, la última de esas composiciones épicas en que se hablaba de las peripecias de los héroes troyanos en su regreso al hogar ¹³⁶.

Como sabemos, en su largo regreso desde Troya, Odiseo pasó por mil peligros y aventuras durante diez años antes de llegar a su querida Ítaca. Un episodio bien conocido es el de la llegada del héroe y sus compañeros a la isla de Circe. Precisamente, en este punto piensa Buero cuando nos insiste en que Doré dibuja sueños en su obra. Así lo expresa: "[...] la tendencia

¹³⁵*Ibid.*, p. 643.

¹³⁶Buero, *Ibid.*, pp. 352 ss., nos recuerda que en una obra perdida de Esquilo, precisamente en el drama satírico llamado *Penélope*, se presentaba a ésta heroína como madre de Pan. Además, indica que, según Pausanias (8.12.6), Odiseo repudió a Penélope por haber atraído a los pretendientes. Alude, por otro lado, a una peregrinación posterior de Ulises, recogida en la perdida *Telegonía* de Eugamón, de la que añadiremos algunos detalles. Según los textos fragmentarios de que disponemos (de la *Telegonía* nos informan, entre otras fuentes, la *Crestomatía* de Proclo y la *Epítome* de Apolodoro), Odiseo volvió desde Troya hasta Ítaca, y, una vez que los familiares hubieron enterrado a los pretendientes, se marchó a Élide; regresó de allí, y, luego, partió hacia Tesprocia (en el Epiro) donde se casó con la reina del país, Caldice; de la unión nació Polipetes; posteriormente, Telégono, hijo de Circe y Odiseo, llegó a Ítaca, donde mató a su padre sin conocerlo; a continuación, se marchó hacia el país de su madre (la isla Eea) acompañado de Penélope y Telémaco; en tal lugar, Telégono se casó con Penélope y Telémaco con Circe.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo
 a neoformaciones orgánicas, como los semitransformados compañeros de Ulises
 en *La Fontaine*¹³⁷.

Entre las numerosas dificultades por las que hubo de pasar el héroe itacense, destacan, sin duda, Escila y Caribdis¹³⁸. Buero, en el momento de recibir el premio Cervantes, comentó el ensayo de Dámaso Alonso titulado *Escila y Caribdis de la literatura española* -donde, junto al realismo y localismo de la literatura española, se reivindica el alcance universal de la misma, siendo el *Quijote* la contraposición perfecta de ambos ingredientes- y, con tal motivo, afirmó lo siguiente: "Pues bien: la navegación entre los peligros de Escila y de Caribdis sin dejar de contar -a su modo- con ambos monstruos es, efectivamente, gran proeza del estilo de Cervantes [...]. El contraste entre lo que llamamos real y lo que tildamos de fantástico fortalece nuestras creaciones y es ejemplar en la novela del ingenioso hidalgo [...]. Pero tan compleja operación literaria, llevada a cabo entre las dos rocas invocadas por el ensayista, no incurre en la desquiciada fabulación de los Esplandianes y los Palmerines, no es devorada por Caribdis". Tras citar a Sartre y Kafka, añade: "Como Cervantes y como buena parte de la literatura del mundo, también ellos enlazan su Caribdis con su Escila al edificar las extrañezas que imaginan -su poesía, en suma- sobre el engañoso piso de lo simple y lo consabido. Esa es la medida de su desmesura, el tino en la armonización de materiales literarios opuestos cuya unidad parecería imposible; decisiva enseñanza del *Quijote* hasta para aquellos creadores modernos que no hayan condescendido a su lectura".

¹³⁷*Ibid.*, p. 122. Alusión, quizá, al episodio odiseico (*Od.* 10.230 ss) en que Circe transformaba en cerdos a los compañeros de Odiseo.

¹³⁸Circe, la maga que convirtiera en cerdos a los compañeros del fecundo en ardides, le avisa a éste que había de pasar entre dos peligrosos escollos: en uno vive la terrible Escila (*Odisea* 12.39-54, 158-200), monstruo que aúlla de modo espantoso, tiene doce patas y seis cuellos con otras tantas cabezas, dotadas de tres filas de afilados dientes; en la *Odisea* consigue devorar a seis compañeros del héroe. Se la solía situar en el actual Estrecho de Mesina (véase Tucídides, 4.24.5; además, Apolodoro, 1.9.25; Virgilio, *Eneida* 3.420 ss.; etc.); en el otro escollo habita Caribdis (*Odisea* 12.73-100, 223-259, 426-446) que sorbe la negra agua marina tres veces al día, arrastrando, de modo espantoso, todo cuanto encuentra a su alcance. Odiseo, sufriendo grandes pérdidas, logró superar tan grandes dificultades, pero, tras el episodio de Caribdis, se quedó solo, sin ningún compañero vivo.

Algo después, escribe así: "Entre su patente Escila y su recatada Caribdis se movió él al crear su novela y se han movido después innumerables escritores dentro y fuera de España. Bogando a mi vez entre ambas rocas, debo reconocer asimismo con toda humildad el alto magisterio cervantino. Cuantas veces se ha advertido cómo, detrás de tal o cual obra mía, se hallaban ciertos escritores cuya influencia en mi teatro agradezco y yo mismo he señalado, me he dicho: sí. Pero detrás de todos estuvo previamente, para algunos de ellos y para mí, Cervantes"¹³⁹.

14. Metamorfosis.

Pongo en este punto un personaje mítico que suele ser recogido en el apartado de las metamorfosis: se trata de Mirra. Efectivamente, en la descripción bueriana de las ilustraciones de Doré sobre la *Divina Comedia*, leemos: "'Mirra", que encontramos en la lámina XXXVI, es excepcionalmente una viva y expresiva figura de mujer. Pero lo es porque el personaje no le permitía al dibujante perseguir el arquetipo"¹⁴⁰.

Trabajo elaborado dentro del Proyecto FFI2010-22159/FILO de la Dirección General de Investigación (Ministerio de Educación y Ciencia).

BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR¹⁴¹

1. Edición

BUERO VALLEJO, Antonio (1994). *Obra completa*. I. Teatro. II. *Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Iglesias Feijoo, I.- De Paco, M. (eds.), Madrid, Espasa Calpe.

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 1293-1295. Pertenecen al "Discurso en la recepción del premio Cervantes"(1987).

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 137. Mirra, perdidamente enamorada de su padre, Cíniras, consiguió unirse a él repetidas veces valiéndose de la oscuridad, hasta que aquél descubrió el engaño. A continuación huyó desesperada y, finalmente, pidió ser transformada en árbol, el de la mirra. El producto que llevaba en su vientre fue un niño hermosísimo: Adonis. Cfr., ante todo, Ovidio, *Metamorfosis* 10.298-514.

¹⁴¹ No entro en las numerosas historias de la literatura española ni en los estudios generales sobre teatro contemporáneo donde se habla del autor.

2. Alguna bibliografía sobre Buero Vallejo.

- AAVV. (1987). *Antonio Buero Vallejo. Premio de Literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes". 1986.* Barcelona, Anthropos-Ministerio de Cultura.
- AAVV. (1987). *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes (1986).* Madrid, Biblioteca Nacional.
- Anthropos.* (diciembre 1987). 79.
- CORTINA, J. R. (1969). *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo.* Madrid, Gredos.
- CUEVAS GARCÍA, C. (dir.) (1990). *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo.* Barcelona, Anthropos.
- DEVOTO, J. B. (1954). *Antonio Buero Vallejo. Un dramaturgo del moderno teatro español.* Ciudad Eva Perón (B. A.), Elite.
- DIXON, V. – JOHNSTON, D. (eds.) (1996). *El teatro de Buero Vallejo. Homenaje del hispanismo británico e irlandés.* Liverpool, Liverpool University Press.
- DOMENECH, R. (1993³. 1973¹). *El teatro de Buero Vallejo.* Madrid, Gredos.
- FORYS, M. (1988). *Antonio Buero Vallejo and Alfonso Sastre. An annotated bibliography.* Metuchen (N.J.)-Londres, Scarecrow Press.
- GIULIANO, W. (1971). *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo.* Nueva York, Las Américas.
- GONZÁLEZ-COBOS DÁVILA, C. (1979). *Antonio Buero Vallejo: el hombre y su época.* Salamanca, Universidad.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (1982). *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo.* Santiago de Compostela, Universidad.
- O'CONNOR, P. W. (1996). *Antonio Buero Vallejo en sus espejos.* Madrid, Fundamentos.
- O'LEARY, C. (2005). *The Theatre of Antonio Buero Vallejo. Ideology, Politics and Censorship,* Woodbrigde, Tamesis.
- LEYRA, A. M. (coord.) (1998). *Antonio Buero Vallejo: literatura y filosofía.* Madrid, Editorial Complutense.
- DE PACO, M. (1984). *Estudios sobre Buero Vallejo.* Murcia, Universidad de Murcia.

- DE PACO, M. (ed.) (1988). *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*. Murcia, Caja Murcia.
- DE PACO, M. (1994). *De re bueriana (Sobre el autor y las obras)*. Murcia, Universidad de Murcia.
- DE PACO, M. – DÍEZ DE REVENGA, F. J. (eds.) (2001). *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*. Murcia, Caja Murcia.
- PAJÓN MECLOY, E. (1986). *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*. Madrid, Edición del autor.
- RUGGERI MARCHETTI, M. (1981). *Il teatro di Antonio Buero Vallejo o il processo verso la verità*. Roma, Bulzoni.
- RUPLE, J. (1971). *Antonio Buero Vallejo. The first fifteen years*. Nueva Cork, Eliseo Torres & sons.

3. Otros medios auxiliares.

De gran importancia son los dos catálogos siguientes publicados por el Museo del Prado (es bien conocida la admiración de Buero hacia Velázquez y Goya):

- Goya*. 250 aniversario. (1996). LUNA, J. J. – MORENO DE LAS HERAS, M. (responsables), Madrid: Museo del Prado.
- Velázquez*. (1990). DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. - PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. – GÁLLEGO, J. (responsables). Madrid: Museo del Prado.

4. Pueden resultar de interés los siguientes trabajos:

- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.) (1993). *La épica griega y su influencia en la literatura española*. Madrid, Ediciones clásicas.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2003). "Influencias de la Odisea en dos autores de la literatura española del siglo XX. Gonzalo Torrente Ballester y Antonio Buero Vallejo". En *Ulises nel tempo*. NICOSIA, S. (ed.) Venecia, Marsilio, pp. 445-468.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2009). *La tradición clásica en Antonio Buero Vallejo*. México, UNAM. (Suplementum I. Nova Tellus).
- PAULINO, J. C. (1994). "Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica", *Anales de la literatura española contemporánea* 19, pp. 327-342.

LAS IMPRECACIONES JURÍDICAS DEL MUNDO CLÁSICO A LA EDAD MEDIA*

José Martínez Gázquez
Universidad Autónoma de Barcelona
jose.martinez@uab.es

Resumen

Las imprecaciones jurídicas atestiguadas en el mundo griego ya en los inicios del siglo V a.C., como testimonian los textos de la antigua inscripción jonia de Teos, las seguimos encontrando en abundancia en el mundo romano, clásico y tardío, y se introducen en la documentación medieval, arqueológica y notarial, en la que presentan una evolución que viene marcada por la tradición y la omnipresencia del cristianismo en la vida social de la Edad Media.

Palabras clave: imprecaciones jurídicas – inscripciones – Edad Media

Abstract

The juridical deprecations attested throughout the Greek world, such as the ancient jonic inscription of Teos, are also commonly found in both the classic and late Roman world. They are also present in archeological and notarial medieval documents, where they present an evolution signed both by tradition and the omnipresent medieval Christianity.

Key words: juridical deprecations – inscriptions – Middle Ages

El mundo griego

Las dos caras de la Inscripción de Teos, ciudad del Asia Menor, contienen imprecaciones relacionadas con el ámbito de la vida pública de esta ciudad y su entorno que afectan a todos los

*Este trabajo ha sido elaborado con la ayuda del Proyecto de Investigación FF2008-06919-C02-02/ FILO de la SDGPI.

ciudadanos, pero algunas de ellas se refieren particularmente a los magistrados que las dirigen¹.

El epígrafe inicial de la antigua inscripción en su cara A dice así:

“Quien fabricare bebedizos para envenenar a los ciudadanos de Teos, sean personas públicas o simples particulares, ese tal que perezca él y su familia. Quien impida la importación de cereales en el territorio de Teos, con cualquier recurso o artimaña, tanto por mar como por tierra, o bien una vez importado, lo reexporte, ese tal que perezca él y su familia”.

La inscripción finaliza en su cara B con una imprecación particular que afecta a los magistrados que han de impartir justicia y aplicar las normas aprobadas:

“Quienes como magistrados no proclamasen las imprecaciones, para darles fuerza de ley, con la Asamblea reunida, en las Antesterias, en las Heracleas y en las fiestas de Zeus, sean ellos víctimas de las imprecaciones. El que tire al suelo las estelas en las que están escritas las imprecaciones, o raspe las letras, o las haga ilegibles, ese tal que perezca tanto él como su familia”.

Una segunda inscripción encontrada en 1976 en Turquía, cerca de la antigua ciudad de Teos, con un texto griego complementario, presenta estrechos paralelismos, formales y de contenido, con la inscripción primeramente conocida, si bien sus imprecaciones parecen estar dirigidas más específicamente a los magistrados en el ejercicio de su gobierno, con aspectos particulares aplicables también a los habitantes de Abdera.

Así vemos que el fragmento restante de la imprecación inicial nos presenta la misma penalización de la inscripción primera para sanciones penales que tienen relación con los ciudadanos:

¹ Véase la historia, edición, traducción y comentario de estas inscripciones en R. A. Santiago Álvarez (1990-1991: 327-336) y (1994: 1,283-290).

Cara a: "... cometiendo un sacrilegio, ese tal que perezca tanto él como su familia. El que, ejerciendo funciones de poder para con los diversos tipos de ciudadanos de Teos, someta a la esclavitud a un vecino, ese tal que perezca tanto él como su familia".

La imprecación final, aunque con un redactado formal diferente, repite el contenido de la inscripción primera, sancionando las malas conductas de los magistrados en relación a la conservación atenta de la letra y el espíritu del texto de las imprecaciones:

Cara d "...en las Antesterias, en las Heracleas y en las fiestas de Zeus. En Abdera, en las Antesterias, en las Heracleas y en la fiesta de Zeus. Y el que, en el ejercicio de sus funciones políticas o administrativas, no leyese lo escrito en la estela, para que sea recordado y obedecido, o en sus funciones de secretario, cuando se lo pidan los magistrados, que ese tal (perezca tanto él como su familia)".

En la Atenas de finales del s. V e inicios del IV a.C. se han recuperado diversas *defixiones* en un plomo con nuevas imprecaciones que buscan la anulación de las acusaciones y procesos que promueven los enemigos del dedicante. Se trata de una lámina de plomo en dos fragmentos, encontrados en momentos distintos, que reintegra Felice Constabile (2007: I, 161-201), con tres columnas de escritura, con vacíos entre las columnas:

I. "Encadeno a Athenodoro a Hermes erionio y a Perséfone y a Leto y su mente y la lengua y el alma y los actos que pretende predisponer contra mí y encadeno el proceso, el de Athenodoro, que se ha promovido contra mí".

II. "Encadeno a Smindyrides a Hermes erionio y a Perséfone y a Leto y su mente y su lengua y su alma y los actos que fomenta contra mí y encadeno el proceso que nos querría promover Smindyrides".

III. "Encadeno a Irene a Hermes erionio y a Perséfone y a Leto y su mente y la lengua y el alma y los actos que reúne

para el proceso contra nosotros; encadeno sus bienes. Encadeno además también todos sus testigos y al polemenco y al tribunal, el del polemenco, a Hermes erionio y a Perséfone y a Leto; encadeno también a los defensores, a todos los que están de su parte y a todos los que están de parte de éstos”.

El mundo romano. Las *Tabellae defixionum*

El mundo romano nos ha transmitido un amplio legado de inscripciones en soportes varios, plomos principalmente, y también bronce, estaño, terracotas, mármoles, en las que se han grabado invocaciones a los dioses infernales entregándoles los adversarios de todo tipo de culpas de la vida diaria, amorosas, deportivas, etc. Por su contenido, estilo y características lingüísticas son una fuente inestimable de conocimiento del latín vulgar². Contienen maldiciones y palabras cabalísticas que buscan aplicaciones de la magia negra y otros males sobre las personas maldecidas³.

Tablillas de conjuro de Adrumentum, Africa (s. II-III)⁴:

a) Contra los aurigas del equipo adversario

*adiuro te demon qui/ cunque es et demando
ti/bi ex anc hora anc di/ et ex oc momento
ut equos/ prasini et albi crucies/ ocidas et
agitatore Cla/ rum et Felice et Primu/ lum
et Romanum ocidas/ collida neque spiritum/
illis lerinquas adiuro te/ per eum qui te
resoluit/ temporibus deum pelagi/ cum
aerium lao lasdao/ oorio aeia*

(Te conjuro, demon, quienquiera que seas, y te pido: “tortura y mata, desde esta hora, este día y este momento, a los caballos de los equipos verde y blanco:

² M. C. Díaz y Díaz (1962: 74-76).

³ Véase el detallado análisis de la lengua de las *defixionum tabellae* en A. Villamandos Ferreira (2003).

⁴ *CIL* I (2): 2520. Fox (1912: 16-19), Luck (1995: 129-130) y S. Muñoz Molina- F. Lillo Redonet (6-12).

destraza y mata a sus aurigas Claro, Félix, Prímulo y Romano. No dejes aliento en ellos". Te conjuro por el que te ha entregado, en todo momento, el dios del mar y el aire: lão, lasdao, oorio, aeia.)

b) Contra un amante

*Adiuroper magnum deum et
per Anterotas et per eum qui habet
accipitrem supra caput et per septem
stellas, ut , ex qua hora
hoc composuero, non dormiat Sextilius,
Dionysiae filius, uratur
furens, non dormiat neque sedeat
neque loquatur, sed in mentem habeat
me Septimam, Amoenae filiam; uratur
furens amore et desiderio
meo Septimes, Amoenae filiae.*

(Te conjuro, ... por el Gran Dios y por Anteros y por el que tiene el halcón sobre su cabeza y por las siete estrellas, para que, desde el momento en que haya compuesto este conjuro, no duerma Sextilio, hijo de Dionisia, se abrase enloquecido, no duerma, ni tome asiento, ni hable, sino que me tenga en su mente a mí Séptima, hija de Amena; se abrase enloquecido de amor y deseo por mí, Séptima, hija de Amena.)

El mundo hispano-romano cristiano

Desde los primeros siglos del cristianismo, la Iglesia fue impregnando cualquier acontecimiento diario de la vida de los cristianos y, como tal, dejó su impronta en la redacción de los documentos⁵. La tradición de las imprecaciones paganas para reforzar los efectos de un acto con implicaciones a terceros, como otras tantas cuestiones, cambia los contenidos paganos por

⁵ R. Manchon Gómez (2000).

contenidos de la nueva doctrina y se nutre básicamente del contenido de los textos sagrados y de la literatura cristiana⁶.

a) Concilios hispano-romanos ⁷

Tempranamente en los primeros concilios anteriores al año 300, se presenta ya la pena de la excomunión como castigo a los que incumplen las normas de la fe cristiana. La formulación de esta sanción eclesiástica se presenta aún con expresiones más espontáneas y sin la rigidez de las fijaciones formularias.

El primer Concilio hispano-romano (c. 298)

Canon 9. (67) – *Quaecumque hoc fecerint, a communione arceantur.*

c. 13. (71) – *Stupratoribus puerorum nec in finem dandam esse communionem.*

El Concilio de Elvira (c. 309)

Encontramos en los diversos cánones del Concilio muy diferentes formulaciones que presentan el castigo de excomunión en respuesta a varias conductas reprobables de los eclesiásticos y de los fieles en general:

- Cánones I y II *placuit nec in fine eum communionem accipere;*
- c. III *placuit ulterius his non esse dandam communionem, ne inlusisse de dominica communionem;*
- c. VI *nec in finem impertiendam esse illi communionem;* el VII *nec in finem habere eum communionem,*
- c. VIII *nec in finem accipiant communionem;*
- c. XVIII *nec in finem eos communionem accipere debere;*
- c. XX *ab ecclesia esse prociendum;*
- c. XXXIII *arceantur ab ecclesiae communionem;*
- c. XXXVII *abstineantur a comunione*
- c. XLI *alieni ab ecclesia habeantur;*
- c. XLVIII *penitus ab ecclesia abiciantur.*

⁶ I. Velázquez Soriano (1990: 559-566). Sobre vocabulario religioso en los diplomas notariales véase M. Pérez González (1985: 197-228). Muy recomendable es C. D. Lanham (1975).

⁷ J. Vives et alii (1963: 220). J. Suberbiola Martínez, (1987).

En éstas y otras varias formulaciones de la misma pena en las Actas de este primer concilio del que tenemos testimonio queda patente cómo se va iniciando un proceso de fijación que concluirá en las formulaciones permanentes de los documentos notariales y de Cancillería.

El cuarto Concilio hispano-romano (c. 365)

c. 13 (49) *si qui post interdicionem facere usurpauerit, penitus ab ecclesia abiciatur.*

c. 16 (52) *li qui inuenti fuerint famosas in ecclesia ponere, anathematizentur.*

El Concilio de la Lusitania (c. 396)

c. 11. (33) *Placuit in totum prohiberi episcopis, presbiteris et diaconibus positis in ministerio abstinere se a coniugibus suis et non generare filios. Quicumque uero fecerit, ab honore clericatus exterminetur.*

c. 12 (34) *Cereos per diem placuit in cimiterio non incendi; inquietandi enim sanctorum spiritus non sunt. Qui haec non obseruauerint, arceantur ab ecclesiae communione.*

Los Concilios de Toledo

En el III Concilio de Toledo, a. 589, importante por la amplitud y profundidad de los temas que en él se trataron y las resoluciones que decidieron los padres conciliares, se constata ya el uso de fórmulas más amplias y más cercanas a muchas de las imprecaciones que encontramos en la documentación notarial. Todas las 23 declaraciones dogmáticas del concilio, recogidas en forma de confesión, se sancionan con *anathema sit* para todos aquellos que no las acepten en el sentido que las proclama el Concilio: así, por ejemplo, se inicia la I: *Omnis ergo, qui fidem communionem ab Arrio uenientem et hucusque a nobis retentam adhuc tenere desiderat et de tota cordis intentione non damnat, anathema sit.* En los cánones que establecen disposiciones de gobierno y tenor de vida de los cristianos encontramos sanciones formuladas en los términos de las imprecaciones morales del tipo de la exclusión de la iglesia,

c. X *Si quis uero proposito castitatis uiduae uel uirginis impedierit, a sancta communione et a liminibus ecclesiae habeatur extraneus;*

c. XIII Proinde statuimus hoc de cetero non preasumi; sed si quis hoc praesumserit facere, et causam perdat et a comunione efficiatur extraneus.

También en otros concilios hallamos precedentes de las fórmulas de imprecación usadas en la documentación notarial y de Cancillería.

El IV Concilio de Toledo, a. 633, en el c. LXXV, dedicado por los obispos a proclamar solemnemente las normas referidas a salvaguardar la inviolabilidad de los reyes y la estabilidad del pueblo godo contra los usurpadores del poder real, reitera imprecaciones de condena y separación de la comunidad, de las que recogemos la primera de ellas que establece,

anathema sit in conspectu Dei Patris et angelorum, atque ab ecclesia catolica quam periurio profanauerit efficiatur extraneus et ab omni coetu christianorum alienus cum omnibus impietatis suae sociis, quia oportet ut una poena teneat obnoxios quos similis error inuenerit implicatos;

y finaliza la exposición aludiendo también al rey que no respete las leyes y al pueblo y se haga merecedor de condena, *anathematis sententia a Christo domino condemnetur, et habeat a Deo separationem atque iudicium propter quod praesumserit praua agere et in perniciem regnum conuertere.*

El VIII Concilio de Toledo, a. 653,

Validación final, *si quis conuellere forsitan decreuerit ... infringere quandoque uoluerit, per iudicium Dei omnipotentis anathema sit.*

En el XI Concilio de Toledo,

c. VI, *Quod si quisquam ... et loco sub perpetuo damnationis teneatur religatus ergastulo.*

El XIII Concilio de Toledo, a. 683,

c. IV, *sit aeterno anathemate fultus et futuri examinis iudicio condemnatus.*

El XVI Concilio de Toledo, a. 693,

c. X, *Qui contra hanc uestram definitionem uenire praesumpserit, sit anathema Maranatha, hoc est, perditio in*

aduentu Domini, et cum Iuda Scarioth partem habeat ipse sociisque suis.

En el último de los concilios visigóticos, el XVII Concilio de Toledo, a. 694,

c. VII, *Si quis ... sit perpetuae anathematis ultione damnatus et a pagina caelesti abrasus, atque cum diabolo eiusque acrioribus suppliciis alligatus.*

Los Concilios de las Diócesis Tarraconenses.

También encontramos expresiones contenidas en las fórmulas de imprecación, en diversos cánones de los concilios de las diócesis visigodas, sufragáneas de la Metrópolis tarraconense.

El Concilio de Tarragona, (c. 516)

c. VI, *Si quis episcoporum ... sicut statuta patrum sancxerunt, ... cunctorum episcoporum caritatis communionem priuetur.*

Tenemos la apelación a las normas dadas por los Santos Padres.

El Concilio de Lérida, (c. 546)

La separación de la comunidad cristiana se sanciona en:

c. VI *pariter a communionem et a christianorum consortio segregentur*; c. XVI *Quod si quisquam clericus ... reus sacrilegi prolixiori anathemate condemnetur, uix quoque peregrina ei communitio animae concedatur.*

Las *Formulae Wisigothicae*

El conjunto de las cuarenta y seis *formulae* o modelos para documentos jurídicos de la vida práctica del siglo VII en el reino visigodo es una recopilación que alcanzó gran difusión y fue imitada constantemente en los reinos cristianos hasta bien entrada la Edad Media. Eran modelos útiles para redactar documentos relativos a las acciones jurídicas de la vida diaria. Así encontramos, entre otros ejemplos de la vida jurídica, donaciones (FW 29 a 31); compraventas (FW 11 a 13); pactos matrimoniales (FW 14 a 20); testamentos (FW 21 a 26); permutas (FW 27 y 28);

préstamos en dinero (FW 38 y 44); juramentos (FW 39); actas procesales (FW 40)⁸.

De todas las fórmulas que se recogen en este corpus podemos resaltar aquellas *formulae* que más frecuentemente se encuentran en la documentación medieval. Son:

FW I: *inter crepitantibus flammis aeternis conflageretur incendiis;*

FW. V, 20 : *sicut [D]atan et Abiron uiuus in infernum descendat*

FW VII, 13: *in hoc seculo exors ab omni çetu catholicae religionis Gyezi lepra percuciat*

FW XXXIX, 32: *quemadmodum descendit ira Dei super Sodomam et Gomorram, ita super nos extuantibus flammis <s>euiat mala ac lepra Gyesi uiuosque terra obsorbeat*

FW XLV: *cum ludam Scariotth aetern[o] iuditio concremetur⁹.*

Las pizarras visigóticas y las *Formulae*

La conexión de estas fórmulas con los documentos de la vida práctica la vemos con claridad poniendo en relación la fórmula del juramento procesal que contiene la fórmula FW 39: *Conditiones sacramentorum, ad quas ex ordinatione ill. iudicum iurare debeant* con una pizarra visigoda hallada en tierras salmantinas con una inscripción grabada que sirvió para recoger la deposición del testigo Lolus, probablemente a fines del siglo VI, en una controversia sobre caballos:

Conditiones sacramentorum ad quas [debea]d iurare Lolus ex ordinatione Eunandi, Argeridi, uicariis... Vviderici, Argiuidi, Gundaci iudicib(us), ad petitione Basili... propter caballos quos mutauerunt.

Otro ejemplo nos muestra una relación semejante en la expresión de la cláusula del precio del contrato de compraventa en una nueva inscripción referente a una transacción de tierras, en

⁸ C. Petit (2006: 186).

⁹ J. Gil Fernández (1972: 70-112). R. Manchón Gómez (2000) presenta una amplia recopilación de trabajos sobre las imprecaciones jurídicas.

la que otra pizarra salmantina de comienzos del siglo VII nos dice: *[a]derato e[st] defe[n]ito pretiu cot inter nob[is] bone pacis conu[er]nit[ur], id est, auri solido nomer[o...]* reliquas qua p te... pro cos tu intor dedist[is] et ego u[er]inditor de te accepi, y para la que podemos creer que se pudo haber usado la FW 11: *definito igitur et accepto a uobis omne praetium quod in placitum uenit nostrum, id est, auri solidi numeri tot, quos a te datos et a me acceptos per omnia manent certissimum.*

En resumen, como escribe C. Petit (2006),

“el uso del formulario visigótico resulta instrumento pero también avanzadilla de usos documentales adaptados a la práctica contractual; la tradición tardo-romana favorable a la forma escrita pudo entonces cuajar en numerosas medidas legales que privilegiaron la escritura frente a la simple manifestación oral, como la realizada en presencia de testigos”

Las inscripciones funerarias.

Aparecen igualmente las imprecaciones morales y execraciones en el ámbito de las inscripciones funerarias¹⁰. Algunas de estas imprecaciones se repiten literalmente en la documentación medieval. Ofrecemos un ejemplo que contiene varias imprecaciones, que encontramos en una inscripción funeraria visigoda de finales del siglo VII¹¹, hallada en Mérida.

*Quisquis conspicis hoc sepul-
ture opus Eolalie clerici confessori
abtus est locus. Sed si
quis uero hoc monumentum meum
inquietare uoluerit, sit anathe-
ma; percussus lebra Gezie*

¹⁰ M. T. Muñoz De Iturrospe (1995: 334).

¹¹ Hübner (ed.) (1981) 1975, Ramírez Sádaba - Mateos Cruz (2000: 68-70). Finales del siglo VII. Se halla en la Casa de Cultura de Almendralejo (Badajoz). También en la Galia se encuentran fórmulas de imprecación en inscripciones funerarias, “fórmulas de amenaza”, según las llama Le Blant (1856-1865: 291).

*perfruatur et cum luda
traditore abeat portio-
nem et a leminibus eclesie
separetur et a communi-
onem sanctam seclusus eternis*

[---]

La inscripción es prácticamente toda ella una recopilación de imprecaciones, ya que de sus 11 líneas ocupan 8 las imprecaciones y sólo 3 se dedican a la indicación del difunto. Encontramos, pues, las siguientes imprecaciones:

Dos de ellas de aparición menos frecuente:

*Si quis uero hoc monumentum meum inquietare uoluerit, sit
anathema;*

percussus lebra Gezie perfruatur;

Las que siguen se repiten con frecuencia en los documentos medievales:

et cum luda traditore abeat portionem

et a leminibus ecclesie separetur

et a communionem sanctam seclusus eternis [---]

Vemos la aparición de un personaje bíblico entre las dos primeras imprecaciones. Es verdad que, en este caso, Gezie es un personaje que tiene apenas presencia en la documentación. Pero se trata de un elemento de notable interés en el análisis interno del contenido. Al introducir estos personajes en las fórmulas de imprecación, se busca dar un rasgo de firmeza y de máxima efectividad a la execración, dado que se trata de personajes que, ya desde los primeros tiempos del cristianismo, concitan el más alto grado de repulsión y animosidad en la cultura de los cristianos. Entre los personajes bíblicos, Judas, el mayor de los traidores, es el más omnipresente, al que se han de unir los traidores que incumplan lo pactado. También se hace mención a otros nombres de la Biblia asociados a acciones o actos reprobables y que han tenido su correspondiente punición por parte divina, como son Dathan y Abirón, Ananía y Safira, etc.

En todos los casos encontramos en el texto sagrado la narración de los hechos que dan apoyo a la tradición que los

coloca como paradigmas del aspecto negativo que se quiere hacer recaer sobre los infractores de los documentos. En determinadas expresiones se recogen ecos de denominaciones o referencias bíblicas o literarias que presentan cierta singularidad.

La Edad Media

El contenido y el uso jurídico que nos muestran los diplomas y documentos notariales y de cancillería dan testimonio fehaciente del creciente papel de la Iglesia en la regulación de cualquier negocio cotidiano, casi siempre influido por el hecho de que, los escribanos que intervienen en la realización material de las escrituras, en la mayor parte de las circunstancias, son monjes y clérigos formados en las lecturas bíblicas, de los Santos Padres, y la teología cristiana.

Son los textos que, de una forma u otra, influyen en las fórmulas jurídicas y en la redacción de los diplomas medievales en cualquier ámbito en el que se produzcan. Es normal, pues, que estos escribas tengan a mano como primera fuente de su inspiración las citas literales de frases o versículos bíblicos, frecuentemente leídos en las celebraciones litúrgicas, para incluirlas en los preámbulos de los diplomas y justificar con ellas y dar explicación más cumplida de las acciones jurídicas de las que levantan acta oficial..

Los modelos de citas o personajes bíblicos, en las imprecaciones leídas en los cánones de los Concilios, se vierten frecuentemente en las pautas a seguir en los diplomas medievales, como vemos en los formularios que usaban en todos los monasterios¹², dándose además una ampliación importantísima de las fórmulas penales y de imprecación particularmente empleada en el ámbito de las "cláusulas penales espirituales"¹³ en los documentos medievales.

Ya escribía J. Rius (1945-1947: I, LIII) que las

¹² M. Zimmermann (1982 : 25-86).

¹³ R. Manchon Gómez, (2000: 188).

“cláusulas imprecativas hallaron un amplio repertorio en los Salmos y Libros sagrados; y del formulario eclesiástico, principalmente de la Cancillería papal, pasaron a los formularios de las curias laicas y a los contratos particulares”.

Los personajes históricos aparecen con mucha menor frecuencia y con un apoyo documental menos concreto, de manera que se hace de la tradición un-uso genérico y más difuso. En todo caso, es el emperador Nerón la figura que concita más repulsión, ya que era tenido por el perseguidor más encarnizado de los cristianos y se le atribuye una crueldad más gratuita y sin sentido.

Una particularidad importante de la aparición de las fórmulas de imprecación documentales es la acumulación de estereotipos de maldición y conjuro. Encontramos documentos notariales en los que el escriba ha acumulado un número importante de imprecaciones con una especie de erudición que abarca todos los tipos conocidos y parecen tener una finalidad de complemento y refuerzo en la línea de los usos generales de la lengua en el latín medieval. Aparecen ejemplos en prácticamente todos los Cartularios conocidos, así, por ejemplo, en tres Cartularios de diferentes ámbitos territoriales de los reinos cristianos hispano-medievales. Son documentos del Monasterio de sant Cugat del Vallés en Barcelona¹⁴, de Sobrarbe en Zaragoza¹⁵ o de san Vicente de la Sonsierra en Navarra¹⁶:

A.- Sant Cugat del Vallés, Nº 61, diciembre 959.

Quicumque autem contra ista donacione venerit pro inrumpendum,

- in primis ira Dei omnipotentis incurrat,

- et ab liminibus sancta Dei Ecclesia extraneus fiat,

- et ad corpus et sanguinem Domini nostri Iesu Christi non fiat dignum accipere,

- et cum Iuda traditore participationem accipiat die noctuque

¹⁴ J. Rius Serra (1945-1947).

¹⁵ A. J. Martín Duque (2004).

¹⁶ A. Llorente (1808: 205-208).

vel ora,

- *et sic fiat maledictus sicut fuit Datan et Abiron, qui terram absorbuít¹⁷,*

- *et sic fiat sicut Aroen et Arfaxat cultores idolos, qui in carbone conversi fuerunt in passione apostolorum Simonis et Iude,*

- *et submergat illum Deus, sicut submersit Sodomam et Gomorram, et sicut submersit Simon magus propter orationem apostolorum Petri et Paule,*

- *et sic fiat maledictus et consumptus.. sicut fuit Galerius cum suis idolis.*

Sant Cugat del Vallés, N° 217, marzo 988

Et qui ista donacione inrumpere ambiverit et ad ius prolecti cenobii privare temptaverit,

- *extraneus a sancte Dei ecclesia fiat*

- *et cum Iuda Scariotheno pseudo tamen apostolo in celidrodo belvalisque Baratro¹⁸ distragicam partem perfruat,*

- *et in resurrectione secunda condempnatus resurgat,*

- *insuperque pro temporali pene componat in vinculo ad cenobium sepe meminitum hec omnia in quadruplum prout ss. patres sanxerunt.*

¹⁷ F. M. Beltrán Torreira (1989: 121-123 y 183-194, en especial 190-192); J. Beneyto Pérez, (1932: 191-197); M. Zimmermann(1974: 41 -76, en particular, 70-71).

¹⁸ Es interesante el compuesto *celidrodus* que aparece en el doc. 217 del año 988 del escriba Bonus Homo en el Cartulario de San Cugat, *in celidrodo belvalisque Baratro distragicam partem perfruat*, en el que a partir de *celidrus* se significa el infierno donde los condenados estarán mortificados por las serpientes y otras bestias. Sin duda es influencia del texto de Isidoro *Etymologiae*, XII, 5 24 escribe, *Chelydros serpens, qui et chersydros, quasi +cerim+, quia et in aquis et in terris moratur; nam χέρσον dicitur Graeci terram, ὑδωρ aquam. Hic per quam labitur terram, fumare facit: quam sic Macer describit (8):*

Seu terga expirant spumantia uirus,

Seu terra fumat, qua teter labitur anguis.

Et Lucanus (9,711):

chersydros, tractique uia fumante chelydri.

B.- Sobrarbe (1000-1219,) Zaragoza 2004, N° 12, mayo 1035.

- *primitus iram Dei incurrat*

- *et a liminibus sancte ecclesie tamquam anathema extraneus officiat*

- *et cum Iuda Scariotis*

- *et cum Pharone qui in Rubro Mari submersus est*

- *et cum Datan et Abiron quos uiuos terra absorbit in inferno portionem habeat*

C.- Fueros de San Vicente de la Sonsierra 1172. Sancho VI el Sabio de Navarra- (AGN doc. 46).

Hanc cartam et istos foros et costumpnes uoluerit dirrumpere uel crebantare

- *sit maledictus et sequestratus a Deo Patre el Filio el Spiritu Sancto et Beata Maria matre Domini nostri Ihesu Chriti*

- *et sit in maledictione angelorum, archangelorum, patriarcharum, prophetarum, apostolorum, euangelistarum, martirum, confessorum atque uirginum et omnium electorum Dei*

- *et sit dampnatus cum Iuda traditore in inferno inferiori*

- *et pereat sicut perierunt Sodoma et Gomorra,*

- *fiant dies eius pauci*

- *et uxor eius uidua et filii eius orphani deleantur de libro uiuentium*

- *et non fiat commemonitio eius amplius. Amen.*

Los textos epigráficos medievales

Como en el mundo tardo romano, también en la Edad Media vemos la transposición de fórmulas de imprecación que pasan a los textos epigráficos desde los modelos de los escritorios usados en los diplomas. En este ámbito de la penetración de los modelos diplomáticos en la epigrafía medieval son interesantes los paralelismos analizados por S. Domínguez¹⁹.

¹⁹ S. Domínguez Sánchez (2008: 179-200).

Tomemos dos ejemplos de la Alta Edad Media hispana. En torno al año 900 se colocó una *hortatio* en el dintel de entrada a la nave principal del llamado 'conventin' del monasterio asturiano de Valdediós, con el siguiente texto:

... quisquis mea temere niterit scindere vota, lux careat, Christe, tua, vibensque

eum sorbeat terra, mendicitas et lepra prosapia teneat sua.

El castigo con la lepra y la amenaza de ser tragado vivo por la tierra era un recurso habitual en las *sanctiones* de los diplomas altomedievales hispanos, que ya estaban presentes en las *Fórmulas visigóticas*, que dicen:

... in hoc seculo exors ab omni çetu catholicae religionis Gyezi lepra percuciatur

y, en otro lugar:

.. ita super nos extuantibus flammis seuiat mala ac lepra Gyiesi, vivosque terra obsorbeat.

De modo parecido, en el salmer del arco de la puerta principal de entrada al monasterio leonés de San Miguel de Escalada, se colocó el epitafio del abad Sabarico, fallecido en el año 1059, con el siguiente texto:

Obit Sabaricus abba, die II^a feria, VIII^o kalendas novembris, Era LXL cum

VII^a post millesima. Ipse fecit istum arcum, a suo cabo iace. Non abea parte

cum Christo omo qui de isto loco sakare, amen.

La alusión al apartamiento de Dios para quien fuese en contra de lo escrito en un texto la encontramos también en numerosos diplomas altomedievales asturleonese.

Y, así por ejemplo, un diploma del año 1136, procedente del monasterio leonés de Santa María de Carbajal, dice así:

Si quis uero tam de nostris propinquis, quam de extraneis, hanc kartam

uendicionis ... infringere uel inquietare uoluerit, ... non habeat partem in

regno Dei, set cum Iuda, Domini proditore, paciatur penas in inferno dimersus...

Valdediós (Asturias) c. 900 ca.	Fórmulas visigóticas. Siglo VII
<i>quisquis mea temere niterit scindere vota, lux careat, Christe, tua, vibensque eum sorbeat terra, mendicitas et lepra prosapia teneat sua</i>	FW VII 13 ... <i>in hoc seculo exors ab omni çetu catholicae religionis _Gyezi lepra percuciat</i>
	FW XXXIX, 32: ... <i>ita super nos extuantibus flammis <s>euiat mala ac lepra Gyesi uiuosque terra obsorbeat</i>

San Miguel de Escalada (León) 1059	Santa María de Carbajal (León) 1136.
<i>Obit Sabaricus abba, die II^a feria, VIII^o kalendas novembris, Era LXL cum VII^a post millesima. Ipse fecit istum arcum, a suo cabo iace. Non abea parte cum Christo omo qui de isto loco sakare, amen.</i>	<i>Si quis uero tam de nostris propinquis, quam de extraneis, hanc kartam uendicionis ... infringere uel inquietare uoluerit, ... non habeat partem in regno Dei, set cum Iuda, Domini proditore, paciatur penas in inferno dimersus..</i>

Apéndice

Como muestra de la riqueza de fórmulas de imprecación que pueden encontrarse en la documentación notarial, sintetizamos el esquema de las múltiples fórmulas de imprecación analizadas en varios Cartularios de Monasterios medievales del área de

Cataluña²⁰. La secuencia de la documentación nos ofrece aspectos de los que podemos resaltar el interés de poder constatar su existencia. Así, por ejemplo, la influencia que ejercen en los escribas de los monasterios y grandes centros eclesiásticos las fórmulas empleadas en la cancillería pontificia. La llegada de una bula papal a alguno de ellos produce, en los documentos que se redactan en el periodo subsecuente, una clara influencia en las fórmulas usadas por esa escribanía, o, al menos, en algún escriba en particular.

Podemos notar que es en documentos de donación y sus afines, como los de testamentos²¹, donde aparecen más frecuentemente estas imprecaciones seguramente para asegurar a los otorgantes el cumplimiento de la intencionalidad que los guía al entregar los bienes temporales o píos legados para la remisión de sus pecados y la salvación de sus almas.

El *corpus* de imprecaciones del que aquí ofrecemos el esquema que las ordena por formulaciones y sus variantes se ha organizado con un criterio de frecuencias de mayor a menor y dentro de cada apartado siguen una secuencia cronológica para intentar poner de manifiesto, en la medida de lo posible, las fórmulas más usadas y el lapso de tiempo en que se emplearon.

Dentro de cada apartado queda patente también la existencia de un núcleo central con la idea fundamental de la imprecación y las variantes con nuevos elementos que la completan y que se van añadiendo.

El *corpus* de Cartularios analizado contiene los Cartularios siguientes:

Arxiu Comtal de Barcelona

²⁰ J. Martínez Gázquez -J. M^a Escolá Tuset-N. Petrus Pons-D. Ramón García (2005: 73-96).

²¹ En el formulario de documentos notariales conservado en el ms. 74 del fondo del Monasterio de Ripoll del A.C.A. en el fol. 151 v se encuentra un formulario para testamento en el que para la fórmula de imprecación se propone: *Auctor uero criminis uel falsitatis iudiciaria potestate condempnetur et a liminibus sancte Dei ecclesie excommunicatus permaneat*. Cfr. M.Zimmermann, "Un formulaire ...", 78.

Cartulari de Sant Cugat del Vallès
Diplomatari de la Ciutat de Manresa
Diplomatari de la Cartoixa de Montalegre
Diplomatari de la Catedral de Vic
Diplomatari de Santa Anna de Barcelona
Diplomatari de Santa Cecília de Montserrat
Diplomatari de Sant Daniel de Gironā
Diplomatari de la Seu de Girona
Diplomatari de Tavernoles
Diplomatari de la Vila de Cardona
Diplomatari de Sant Llorenç del Munt

I. IRA DEI

Iram Dei incurrat
Iram Dei incurrat et sanctorum eius
In infernum et ira Dei inueniat
In ira furoris Domini permaneat
Ira Dei accipiat

II. IUDAS

- A) *Cum Iuda Scharioth*
 b) *Participationem / Porcionem / Partem / Partificium /*
Particeps
 a) *Traditore / Proditore*
 B) *Cum Iuda Schariot societur*
 C) *Pseudo apostolo*

III. IN INFERNUM / INCENDIUM / PROFUNDUM

Supra picem et carbones eius denigratam infelicem animam a
corpore egressam in Flegetonis ardentis fluii profundam imergat
undam

Cum Iuda traditore Domini nostri Ihesu Christi sciat se esse
damnatus et perhennem incendiū concrematum.

IV. EXTRANEUS

1. *A liminibus sancte ecclesie extraneus efficiat*
 1.1.2. *Ab Sancta Dei Ecclesia straneus fiat*
 1.1.3. *A limina ecclesiae Dei extraneus fiat in morte et in] uite*
sue
 1.1.4. *Ascendi/eri ecclesie liminibus extraneus fiat*
 2. *Extraneus a comunione*

b) *Excommunicatus*

c) *Anathema*.

V. PECCATIS OBLIGATUM

1. *Peccatis nostris/meis anime illius sit obligatum*

1.1. *Peccatis nostris/meis anime illius sit obligatum qui*
[/que/qua/quod/quia/quam] pro[/per/de] hac re
cupimus[/cupio/cupit] esse purgatum[/purgati/purgari]

VI. PERSONAE BIBLICAE ET HISTÓRICAE

Core, Datan et Abiron

Gieci/lezi: Lepra

Eliseus

Ananias et Safira

Sodoma et Gomorra

Holofernes

Caifas

Pharaon

Herodes

Nero

VII. MALEDICTIONES

a) *Maledictio dauidica*

b) *Maledictio Dei*

c) *Maledictio Veteris ac Noui Testamenti*

d) *Maledictio patrum*

e) *Maledictio S. Michaelis*

VIII. LEGES VARIORVM

a) *Statuta / Leges Patrum*

b) *Lex Gothorum*

IX. VARIA

BIBLIOGRAFÍA

BELTRÁN TORREIRA, F. M. (1989). "Algunas reflexiones en torno a las figuras de Coré, Datán y Abirón en las fuentes hispano-visigodas". En: *Helmantica. Actas del I Simposio de Latín Cristiano*" (ed. y pról. de J. Oroz Reta) XL.

- BENEYTO PÉREZ, J. (1932). "Sobre las Fórmulas Visigodas 'Judas, Datan y Abirón'". En: *Boletín de la Academia de la Historia* Cl.
- COSTABILE, F. (2007). "La triplice *defixio* dal Kerameikos di Atene (s. V-IV a. C)". En: *Enigmi delle Civiltà Antiche dal Mediterraneo al Nilo. Atene. La Magna Grecia. L'Impero di Roma*. Vol. I Dalla Prehistoria all'Età Ellenistica. Reggio Calabria. "I testi" 164-171.
- DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (1962). *Antología del latín vulgar*. 2ªed. Madrid, Gredos.
- DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, S. (2008). "Las fórmulas diplomáticas latinas en Epigrafía". En: *Documenta et Instrumenta* 6.
- FOX, W.S. (1912) "Johns Hopkins Tabellae Defixionum"; nº 286. En: Audollent, A. M. H. (ed.) (1935). *Defixionum tabellae*. París.
- GIL FERNÁNDEZ, J. (1972). *Miscellanea Wisigothica*, Sevilla.
- HÜBNER, A. (ed.) (1981). *Inscriptiones Hispaniae Christianae*. 1975.
- LANHAM, C. D. (1975). *Salutatio Formulas in Latin Letters to 1200: Syntax, Style, and Theory*, München.
- LE BLANT, E. F. (1856-1865). *Inscriptions Chrétiennes de La Gaule antérieures au VIII siècle*, I Paris.
- LLORENTE, A. (1808). *Noticias históricas de las tres Provincias Vascongadas*. Tomo IV. Madrid,
- LUCK, G. (1995). *Arcaña mundi: Magia y Ciencias Ocultas en el Mundo Griego y Romano*. Madrid, nº 15.
- MANCHON GÓMEZ, R. (2000). "Tradición cristiana latina y diplomas medievales: las fórmulas conminatorias en los documentos del reino de León (s. VIII-1230)". En: *AnMal electrónica* número 6 extraordinario. Actas del Congreso internacional "Cristianismo y Tradición latina".
- MARTÍN DUQUE, A. J. (2004). *Colección diplomática del Monasterio de san Victorián de Sobrarbe (1000-1219)*. Zaragoza.
- MARTÍNEZ GÁZQUEZ, J. - ESCOLÁ TUSET, J. M^a - PETRUS PONS N. - RAMÓN GARCIA, D. (2005). "Las fórmulas de imprecación en Cataluña en los siglos IX al XI". En: *Faventia* 27/1.
- MUÑOZ DE ITURROSPE, T. (1995). *Tradición formular y literaria en los epitafios latinos de la Hispania cristiana*. Vitoria.

- MUÑOZ MOLINA, S.-LILLO REDONET, F. *Arcana Antiqua*. "Las tablillas de maldición". En: http://culturaclasicasagunt.wikispaces.com/file/view/cuadernotaller_magia.pdf (Acceso 07/05/2009).
- PÉREZ GONZÁLEZ, M. (1985). "Léxico religioso de la cancillería de Alfonso VIII". En: *Studium Legionense* 26.
- PETIT, C. (2006). "Sobre la práctica jurídica del Sur peninsular: las fórmulas notariales godas". En: García Moreno, L. A. (ed.). *Historia de Andalucía, II*. (Andalucía en la Antigüedad tardía: de Diocleciano a Rodrigo). Barcelona y Sevilla.
- RAMÍREZ SÁDABA, J. L. - MATEOS CRUZ, P. (2000). *Catálogo de las inscripciones cristianas de Mérida*. MNAR Mérida.
- RIUS SERRA, J. (ed.). (1945-1947). *Cartulario de "Sant Cugat" del Vallés*. 3 vols. Barcelona.
- SANTIAGO ÁLVAREZ, R. A. (1990-1991). "Sobre las 'Teiorum dirae'". En: *Faventia: Revista de filología clásica*, 12-13/1-2.
- SANTIAGO ALVAREZ, R. A. (1994). "Algunas observaciones sobre una antigua inscripción jonia de Teos (710 DGE)". En: *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Vol. 1.
- SUBERBIOLA MARTÍNEZ, J. (1987). *Nuevos concilios hispano-romanos de los siglos III y IV. La colección de Elvira*. Málaga.
- VELÁZQUEZ SORIANO, I. (1990). "Elementos religioso-bíblicos en fórmulas y documentos de época visigoda". En: *Cristianismo y aculturación en tiempos del Imperio Romano. Antigüedad y Cristianismo*, VII, Murcia.
- VILLAMANDOS FERREIRA, A. (2003). "Las palabras son objetos y además proyectiles peligrosos: actos de habla y 'lingüística popular' en las *defixionum tabellae* romanas". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 23, Universidad Complutense de Madrid.
- VIVES, J. *ET ALII*. (1963). *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Barcelona / Madrid.
- ZIMMERMANN, M. (1974). "Protocoles et préambules dans les documents catalans du X^e au XII^e siècle. Évolution diplomatique et signification spirituelle". En: *Mélanges de la Casa Velázquez*, X.
- ZIMMERMANN, M. (1982). "Un formulaire de X^eme siècle conservé à Ripoll". En: *Faventia* 4/2.

HORACIO: HISTORIA, ÉPICA Y LÍRICA EN LA ODA II, 1 A POLIÓN

María Delia Buisel de Sequeiros
Universidad Nacional de La Plata
oas1@speedy.com.ar

Resumen

El objetivo de este trabajo es delimitar en esta oda las fronteras entre historia, épica y lírica; examinar los recursos con los que hace poética la historia en prosa de su amigo, aquellos con los cuales se acerca a la épica, rehusándola (*excusatio*) y encuadrándola dentro de la lírica civil y cómo recupera su propio *genus tenue*.

Palabras clave: Asinius Pollio – historia – épica (*genus grande*) – lírica (*genus tenue*)

Abstract

The aim of this paper is to delimit in this ode the frontiers between history, epic and lyric; to search by which resources Horace makes his friend's history poetic, as well as the means by which he approaches to epic, rejecting (excusatio) and framing her within the civil lyric, and how he recovers his own 'genus tenue'.

Key words: Asinius Pollio – history – epic (*genus grande*) – lyric (*genus tenue*).

¿Cuestión de género?

La relación entre la historia, la épica y la lírica es un tema conectado con la noción de 'género literario' que debe ser examinada a partir de Aristóteles y con los aportes de la crítica moderna.

La lírica horaciana ofrece dos vertientes bien reconocidas por los comentaristas desde la antigüedad: la 'individual' o *λυρικά μέλη* y la 'civil' o *βασιλικά μέλη*, cuya relación ha sido analizada profusamente con diversas interpretaciones y también con

anteojeras, porque no se trata de una franca oposición, sino de dos vertientes¹ de una misma alma.

El problema de la lírica civil nace cuando el poeta se plantea el valor y la finalidad de su voz en relación con la comunidad política de la que forma parte, problema no nuevo, ya que se encuentra en sus modelos griegos principalmente Alceo y también en Píndaro; Horacio indaga en sus arquetipos, se encuentra justificado por ellos y resuelve en su poesía una situación nueva no homologable exactamente con la de sus fuentes; en Píndaro se expresa en el epinicio o canto de victoria, no siempre coral y en Alceo por medio de una poesía civil más cercana como especie lírica a los modos expresivos de Horacio, pero enfrentando una situación distinta, ya que Alceo combate a un enemigo político local (de Lesbos) que lo obligó a más de un exilio, siempre en un enfrentamiento que acaba con la destrucción de uno u otro; Horacio se vio frente a una situación inédita: la salida de la guerra civil conducida no por sus amigos o representantes del bando republicano, sino por el heredero de César, Octavio a cuyas huestes se plegará (no militarmente), convencido al final por el programa político augusteo; estas tensiones se verifican en su lírica, porque el tema civil tiende a rebasar los marcos del *genus tenue*, desliziéndose hacia el género épico o *genus grande*, que nuestro poeta rehúsa sistemáticamente.

Nace así la *excusatio* cuando el poeta debe delimitar su lírica de la épica, lo que consigue estrechándola en su lírica civil, pero más aún, cuando debe distinguir entre esta especie lírica acrecida y los temas épicos, sin llegar a invadir este campo. Entonces recurre a la 'dicción épica', es decir, la sola mención de los temas épicos encerrándolos en un marco lírico estrófico de la mayor magnitud dentro de los metros arcaicos y eolios del *genus tenue*: las estrofas alcaica, sáfica o asclepiadea.

Como se ve no se trata jamás de un problema formal, sino de contenidos poetizables; problema que desde la perspectiva de

¹ Cfr. Buisel (1994). Aquí se analizan las diversas posturas propuestas: fractura, hiato, unidad, yuxtaposición, sucesión, contigüidad, tensión, simultaneidad e integración.

—cada uno afecta a otros poetas augusteos como el Virgilio de las *Bucólicas* o las *Geórgicas*, también a Tibulo o Propercio y se da con mayor frecuencia en el campo de la lírica por la gran variedad de las especies del *genus tenue*. Horacio también lo experimenta en su lírica individual de tema amoroso que él distingue claramente de la elegía amorosa de sus contemporáneos, porque corresponde a una concepción diferente sobre el amor; en suma se trata en este segundo caso de una *recusatio* o rechazo liso y llano, por lo que es necesario examinar concepción y recursos en la construcción de una casi anti-elegía.

En lo que atañe a la lírica civil, no existe una composición 'anti', sino por el contrario, una 'pro', que conduce al poeta a la glorificación del arquetipo histórico, es decir, Augusto, pero con un perfil distinto del épico, ya que no se trata de *proelia et urbes victas* (IV, 15,1-2) o *reges et proelia* (Ég. VI, 3) como diría Virgilio - lo que Horacio se niega a cantar - , sino de la exaltación del pacificador, del reconciliante y del ordenador de la *res publica*; la figura emerge de la historia, pero el tratamiento no deja de tener rasgos mitificantes con los que el héroe adquiere una dimensión transhistórica.

Por eso Galinsky² sostiene que, tomando como base el modelo de *recusatio* (incluida la *excusatio*) desarrollado por Calímaco, los poetas augusteos rechazan *ex professo* tanto la épica como la elegía erótica en razón de un modelo no literario: la *auctoritas* de Augusto que rehúsa honores en función de su *virtus* cívica, lo que sirve de paradigma a la independencia espiritual de los poetas para realizar sus *recusationes*.

¿Quién fue Asinio Polión?

Esta oda se encuadra dentro de la especie lírica del encomio o panegírico a un personaje notorio como fue Asinius Pollio³ (76-04 a.C.), quien cubrió un amplísimo espectro de actividades políticas, diplomáticas, jurídicas, senatoriales, literarias en más de

² Galinsky (1996: 258).

³ André (1949).

un género, culturales, etc., y por lo poco que de él se sabe, hombre de gran tacto, equilibrio y fineza; estas cualidades debieron caer en la mira de Horacio, para valorarlas por encima de otros vínculos y acciones que nuestro poeta, en otro momento, debió considerar en el campo opuesto a sus intereses.

En efecto, el pasado de Polión es nítidamente cesariano, es decir que combatió en el bando contrario a Horacio desde muy joven, por lo menos desde el 49 a.C., en el cruce del Rubicón⁴, en Sicilia contra Catón, en Pharsalia contra Pompeyo (48 a.C.), en Thapso (46 a.C.) y en Munda (45 a.C.) siendo pretor siempre junto a César, del que también fue legado en África y en España, todo un periplo mediterráneo que lo encuentra en los idus de marzo como gobernador de la Hispania Ulterior alrededor de los 32 años.

Después de tomar el partido de Antonio, fue procónsul en la Cisalpina (41), intervino como su representante en el pacto de Brindis⁵ dialogando con Mecenas, ministro de Octavio; elegido cónsul en el 40, luchó hasta el 39 cuando obtiene un triunfo sobre los *Parthini* en Iliria, siguió a su jefe hasta que éste se unió a Cleopatra, entonces se apartó de él y de la milicia activa. Requerido por Octavio en el 31 para luchar junto a él en *Actium* se negó a hacerlo en contra de su antiguo jefe, ofreciéndose como prenda para el victorioso⁶.

¿Qué hizo Polión desde su alejamiento del ejército?

Por supuesto que también participó en la vida política, pero como miembro del Senado, escuchado y respetado por el caudal de su experiencia. Con lo que le correspondió de los despojos de su victoria dalmática elevó un *Atrium Libertatis*, al pie del Capitolio y una biblioteca pública, tal vez con el modelo de la destruida en

⁴ Allí escuchó el célebre *Alea jacta est*, que César habría pronunciado en griego citando un verso de Menandro “ἀνέρριφθο κύβος” (literalmente “que se tire el dado”).

⁵ Con resonancia literaria en la IV *Ég.* (*Te duce...*); Horacio y Virgilio aluden a su victoria.

⁶ Velleius Paterculus. *Historia romana* 2. 86. 3: *itaque discrimine vestro me substraham et ero praeda victoris*. Expresión curiosa, pero no carente de interés es ésta para Canfora (2000: 94).

Alejandría, inaugurando lecturas públicas y *recitationes* de amigos literatos y autores noveles.

No dejó de compartir la política con la literatura y halló una bisagra que unía a ambas en la redacción de la historia, nada menos que la de las guerras civiles en las que fue protagonista, además de entregarse a la composición de tragedias, lo que también destaca Virgilio en la *Ég.* VIII.

Las *Historiae* se han perdido en ese vasto naufragio historiográfico romano, pero Suetonio las cita en su biografía de Julio César, lo mismo Estrabón en sus *Historiae* e indirectamente Flavio Josefo que toma a Estrabón como una de sus fuentes⁷, además de Apiano en su *Historia de las guerras civiles*.

Dión Casio provee otras informaciones adversas al gobernador de la Bética, tal vez generadas en otra/s fuente/s.

Oda II, 1

Horacio tendría razones en pro y en contra de Polión por un pasado que los enfrentaba, pero también tendría motivos para admirarlo y respetarlo con puntos comunes que compartir en la época en que ambos escriben sus *Historias* y *Odas* respectivamente.

Esta oda testimonia más que un sentimiento de admiración considerado adulatorio por algunos críticos, evidencia la objetividad de Horacio y la distancia con que sopesa al otro y es examinado por él y cómo las virtudes del que antaño combatió junto a sus enemigos, terminan prevaleciendo sobre cualquier juicio negativo en una circunstancia, la augustea, en la que coinciden, tal vez con algunas restricciones de parte del mismo Asinius Pollio⁸, que algunas reservas parecería haber tenido respecto del *Princeps*.

⁷ Canfora (2000: 393-402).

⁸ Havas (1980: 35-36). Según este autor, Polión consideró las guerras civiles al final de la república como la decadencia del estado y al Principado naciente como la caída de la república, basado en Apiano, pero no con el mismo criterio, ya que el alejandrino opina que el comienzo del Imperio es un período de renovada consolidación. Polión

La oda actualiza someramente una biografía del cónsul del 40, pero se centra en Polión como historiador de la contienda civil, nada menos que de una materia en la que los protagonistas están vivos, cuando es difícil poner en perspectiva los hechos sin demonizar o angelizar uno y otro bando, encontrando un punto superior que se sitúe por encima de las parcialidades.

Veamos el texto:

ODA II, 1

*Motum ex Metello consule civicum
bellique causas et vitia et modos
Iudumque Fortunae gravisque
principum amicitias et arma*

La revuelta civil, iniciada siendo cónsul Metelo,
y las causas de la guerra, sus lacras, y sus tácticas,
el juego de la Fortuna, las gravosas
amistades de los grandes y las armas

*nondum expiatis uncta cruoribus,
periculosae plenum opus aleae,
tractas et incedis per ignis
suppositos cineri doloso.*

impregnadas de sangre aún no expiada,
todo ello tratas, obra llena de riesgoso azar,
y avanzas sobre ascuas
ocultas bajo engañosa ceniza.

*Paulum severae Musa tragoediae
desit theatris; mox, ubi publicas
res ordinariis, grande munus
Cecropio repetes coturno.*

Esté ausente por un tiempo de los teatros la Musa
de la austera tragedia; luego cuando hayas narrado
ordenadamente los hechos públicos, tu gran obra
reemprenderás con el coturno Cecropio,

*Insigne maestis praesidium reis
et consulenti, Pollio, curiae,
cui laurus aeternos honores
Dalmatico peperit triumpho.*

Oh, Polión, insigne auxilio para los infelices
acusados y para la Curia, que te pide consejo,
tú, a quien el laurel proporcionó honores eternos
por el triunfo dalmata.

*Iam nunc minaci murmure cornuum
perstringis auris, iam litui strepunt,
iam fulgor armorum fugaces
terret equos equitumque voltus.*

Ya ahora nos aturdes los oídos con el son
amenazante de las trompas, ya resuenan los
clarines,
ya el fulgor de las armas espanta a caballos
que huyen y a rostros de jinetes.

introduce en su concepción de la historia la imagen de que el devenir semeja un organismo vivo que sufre un proceso irreversible de culminación y decadencia, rechazando la concepción cíclica e iterativa. Criterio semejante al de Polión respecto de la República y el Principado, ofrece Tito Livio, quien, aunque amigo de Augusto y preceptor de sus nietos, puede considerarse un adversario de la forma política del Principado que surgía sobre las ruinas de la república. Cfr. Irazusta (1968: 18) y Walsch (1961).

Horacio: historia, épica y lírica en la Oda II, 1 a Polión

*Audire magnos iam videor duces
non indecoro pulvere sordidos
et cuncta terrarum subacta
praeter atrocem animum Catonis.*

Ya me parece escuchar a los grandes jefes
cubiertos de no deshonoroso polvo,
y que ha sido sometida la tierra entera,
salvo el espíritu intrépido de Catón.

*Iuno et deorum quisquis amicior
Afris inulta cesserat impotens
tellure, victorum nepotes
rettulit inferias Iugurthae*

Juno y cualquiera de los dioses amigo en demasía
de los Africanos, que impotentes, se habían
/retirado
de esta tierra sin vengaría, han ofrecido los
descendientes de los vencedores a los despojos de
/Yugurta.

*Quis non latino sanguine pinguior
campus sepulcris impia proelia
testatur auditumque Medis
Hesperiae sonitum ruinae?*

¿Qué llano, regado en exceso con sangre latina
no atestigua con sus sepulcros impías batallas
y el estrépito, oído hasta por los Medos
del derrumbe de la Hesperia?

*Qui gurges aut quae flumina lugubris
ignara belli? Quod mare Dauniae
non decoloravere caedes?
Quae caret ora cruore nostro?*

¿Qué abismo o qué ríos ignoran esta
lúgubre guerra? ¿Qué mar no han enrojecido
las matanzas de la Daunia?
¿Qué ribera carece de nuestra sangre?

*Sed ne relictis, Musa procax, iocis
Caeae retractes munera Neniae,
mecum Dionaeo sub antro
quaere modos levioere plectro.*

Pero, desdiciendo tus juegos, Musa atrevida, no
entregues tus favores al canto fúnebre de Ceos,
busca conmigo en el antro de Venus,
las melodías de un plectro más ligero.

En esta Oda, el poeta examina la historia de la guerra civil romana redactada por Polión, lamenta sus desastres y termina solicitando a la musa una inspiración para melodías más ligeras⁹ cambiando de tono y especie lírica.

Su datación es tan incierta como la redacción de las *Historiae* para Nisbet and Hubbard¹⁰, quienes aventuran los años 38-35 para la obra de Polión y la escritura de la oda, gracias al conocimiento de la publicación del prefacio y algunos de los primeros libros o al haber escuchado el anticipo como una *recitatio* en la biblioteca pública costeada por el autor. Usualmente se la

⁹ Coffigniez (1968: 71-73). "L'ode dédie le livre II a Pollion. Horace refuse de traiter un sujet trop brûlant (str. II) et pour lequel sa Muse ne lui semble pas faite (...) Le refus d'Horace de traiter ce sujet est peut-être conforme à la volonté d'apaisement d'Auguste".

¹⁰ Nisbet - Hubbard (1978: 9-10).

remite *post Actium* y esa es la opinión de D. West¹¹, que ve alusiones claras a la gran batalla naval, lo que no obsta a que Horacio haya comenzado la redacción mucho antes y que al salir la edición del 23 de los tres libros de *Odas*, haya ajustado y actualizado alusiones. El comentario de Syndikus¹² no se preocupa de la datación de la oda ni sus referencias temporales.

Proemio

Las tres primeras estrofas alcaicas presentan a Asinio Polión, el renombrado cónsul de la IV égloga, como escritor en dos campos bien diversificados: la prosa histórica y la tragedia.

Como historiador, el cónsul redacta y relata *-tractas*, verbo para la composición bien dispuesta en prosa, no en verso, tal vez empleado por Polión- acontecimientos demasiado contemporáneos referentes no a guerras con pueblos lejanos y unificadoras de la voluntad nacional, sino a contiendas civiles aún no terminadas. La redacción se vuelve entonces peligrosa para el autor porque las pasiones no se han acallado y tiene que avanzar sobre encendidas brasas cubiertas de dolosa ceniza, pues los protagonistas están aún tan vivos como sus desacuerdos.

Ex Metello consule: Horacio parece sintetizar los temas del prefacio poliano que comparte ciertas connotaciones de estilo y tópicos con los prefacios de los historiadores tanto griegos como latinos¹³, ej. el punto de partida temporal en que se ubican para comenzar a desplegar sus temas, en el caso de los romanos, la datación se proporciona con los cónsules. El *terminus a quo* del consulado de Metellus¹⁴ se ubica en el 60, año en que se acuerda el pacto entre César y Pompeyo al que se une Craso en el 59, mal visto por algunos republicanos (Catón, Cicerón).

¹¹ West (1998: 2-13).

¹² Syndikus (1989: 345-351).

¹³ Janson (1964).

¹⁴ Quintus Metellus Celer, marido no bien seguro de su esposa Clodia, la Lesbia de Catulo, hermana del enemigo de Cicerón, el tribuno Clodio, asesinado por Milón.

Pero esta datación es discutida, porque cónsules de la *gens* de los Metellus hubo varios que se insertan en el período en que tanto Cicerón como Salustio ubican la guerra civil retrotrayéndola en ciertos casos al s. II a.C., en efecto, ejercen el consulado desde el 143 a.C. varios miembros de esa renombrada familia¹⁵, lo que no nos permite un punto de partida único y contundente con el 60 a.C.; así en el 123 a.C. aparece C. Graccus en escena; en el 80 a.C. ocurre la guerra contra Sertorio;...entre el 68¹⁶ y el 60 a.C. como *motum civicum* tenemos nada menos que la *conjuratio Catilinae*, que bien justificaría ser tenida en consideración, además de la habitual disensión entre los triunviros a partir del 60 a.C., pero las referencias contextuales, en particular, las referidas a la relación interna entre los grandes jefes del triunvirato, inclinan a los comentaristas de la oda a fijar esta cronología.

Motum civicum: el conflicto, revuelta o sedición civil, con menor densidad bélica, diez años antes que estallase la tensión entre César y el Senado en el 50-49, cuando ya podemos hablar de *bellum civile* con indisimulada gravedad; se siguen seis sintagmas que despliegan en un clímax o gradación ascendente a *motum civicum*, que con su sequedad parecerían seguir la prosa del prefacio, lo que no es una suposición aventurada cuando se leen los de otros historiadores¹⁷, en particular Tácito que debió manejar a Polión.

¹⁵ Havas (1980: 25-36). El autor presenta un listado que relativiza al año 60 a.C. como punto de partida indiscutido: 143, 142, 123, 119, 117, 113, 109, 98, 80, 69, 68 a.C., son once fechas donde un Metello fue cónsul.

¹⁶ El historiador alejandrino Apiano, quien confiesa que se ha servido de la historia de Polión para la redacción de los libros II a IV de su obra historiográfica, las *Guerras civiles*, termina el IV con la batalla de Philippos, comienza el II con la caída de la monarquía truncada de Sylla en el 70-69, yendo de un *unicato* a otro, lo que no quiere decir que Polión sea su única fuente incluso para los hechos anteriores al 60 a.C.

¹⁷ Tucídides I, 1; Tito Livio, *Praefatio*; Salustio, *Bellum lugurthinum* I-V; Tácito, *Historiae* I, 4 invierte los enunciados horacianos dejando las causas para el final.

Horacio examina cuidadosamente la materia histórica tratando de incluir todos los elementos que pueden explicar el *bellum civile* (causas, vicios, motivos, el azar, las alianzas gravosas y los combates aún no expiados). Esta prolíja enumeración implica un ordenamiento, entre otros con criterio cronológico, propio del discurso histórico que, si bien puede darnos una visión de síntesis, no puede rehuir el análisis de los acontecimientos.

Veamos su alcance:

Belli causas: el tópico de las causas no está ausente de ningún historiador desde Tucídides, pero aquí se precisa sin declaración explícita, la ruptura entre César y Pompeyo que tiene un hito clave en Farsalia.

Vitia: resultan obvios; las flaquezas y ambiciones humanas, la desmesura por alcanzar el poder, etc. anteponiendo sin magnanimidad intereses personales a los de la comunidad, los que están conectados a las causas y la mal llevada política exterior que se añade a las causas generadoras del *bellum civile*.

Modos: son los τρόποι es decir el 'cómo' en respuesta a los 'por qué' de las causas; los razonamientos, caminos, estrategias por las que se llega a la guerra.

Ludum Fortunae: merece especial atención, porque desde la τύχη presente en la *Historia de la Guerra del Peloponeso*, no la escatiman como ingrediente de este menú seriado ni los helenísticos como Polibio ni los romanos; la Fortuna con su juego de da y quita se margina de la racionalidad y concede a los hechos una motivación irracional o superrracional si es divinidad¹⁸,

¹⁸ Para Tucídides la τύχη es irracional, pero en Píndaro, *Olimpica* XII, hallamos una reflexión más honda; es hija de Zeus, la suma racionalidad, y su accionar aparentemente caprichoso establece equilibrios y compensaciones nada irracionales, pero inexplicables racionalmente o inescrutables a los hombres; la Τύχη del tebano es racional, aunque los hombres no develen jamás sus designios. Los historiadores siguen la línea de Tucídides, pero Salustio ofrece una variante muy atendible: en el *Catilina* la fortuna mantiene en el poder al virtuoso, pero si irrumpe la corrupción, entonces ella opera para restablecer equilibrios; en el

pero siempre sus designios son opacos para los historiadores y para los hombres. En la oda I, 35 es invocada para que favorezca las expediciones de Augusto.

Graves principum amicitias: los comentaristas en general señalan la enemistad entre César y Pompeyo como la aquí aludida, pero si bien es cierto que hay un oxymoron o una *junctura* por el *gravis* que haría a *amicitia* = *inimicitia*, sin embargo es Plutarco quien¹⁹ esclarece la expresión horaciana: "No fue la discordia de César y Pompeyo la que produjo la guerra civil, sino más bien su amistad", ya que fue obra de César asociar a dos enemigos como Pompeyo y Craso, aunque como lo señala en el v. 24 se le escapó el alma inmanejable de Catón.

Arma nondum expiatis uncta cruoribus: a la mayoría de los comentaristas (ej. Nisbet and Hubbard, West, Syndikus o Canfora) se les escapa el valor religioso del *expiatis*, porque toman literalmente el verso buscando la alusión a una batalla puntual o a algo ominoso en general.

La sangre no expiada viene del epodo VII, es la de Remo muerto por Rómulo sacrílegamente con su secuela de culpas que a través de la historia llegan a las guerras civiles y esa ofensa a los dioses aún no ha sido pagada (cfr. Oda I, 2).

Periculosae plenum opus aleae: es una recapitulación de los sintagmas ya vistos, donde *aleae* es una variante del juego de la Fortuna, tal vez en una alusión al juego de dados por la frase de Menandro escuchada por Polión al cruzar el Rubicón.

Incedis per ignes: a estrofa se cierra con la bellísima imagen del historiador que corre el riesgo de incinerarse como políticamente incorrecto al tratar materia contemporánea como la guerra civil, al parecer, sin terminar y con muchos de los protagonistas de la contienda aún vivos; ellos constituyen las brasas cubiertas con engañosa ceniza; bajo los adjetivos *suppositos* y *dolosa*, como

Yugurtha, el que busca la gloria por la vía de la virtud no tiene necesidad de la Fortuna, que arrebatara bienes materiales o el poder, pero no puede sustraer las cualidades morales.

¹⁹ Plutarco. *Vidas paralelas*. C. Julio César, 13.

intensificadores ominosos, acecha/n la traición o las traiciones y se descubre la voz del poeta alertando al ex cónsul²⁰.

La guerra civil expone las grandes miserias humanas sin negar acciones heroicas, pero en este tipo de contienda priman lo negativo y la escasa presencia de modelos paradigmáticos, por lo cual queda excluida del género épico, pero sí tiene su lugar en la historia.

Para llegar a la *Farsalia* de Lucano, epopeya puramente histórica, hay que elaborar modelos cuya idealización no siempre responde a la realidad, como es el caso de Catón, el republicano destacado en ambos textos. Lo cierto es que Horacio se las arregló para hacer de la historia en prosa de su amigo una materia poetizable.

La batalla de *Actium* constituye un caso aparte porque fue considerada como un hecho internacional de enfrentamiento entre dos pueblos y no entre dos bandos, por lo que adquirió categoría poética con tratamiento épico en la *Eneida* y tono sublime o elevado en más de una especie lírica.

Las estrofas 3 y 4 evocan a Polión como autor trágico de temas griegos, como *praesidium* o protección de los acusados políticos²¹, como hombre de consulta en el Senado por su aquilatada experiencia²², y por su victoria sobre los antiguos aliados de Pompeyo, pero Horacio le privilegia la previa redacción de su punto de vista sobre el *bellum civile*, que según Canfora²³

²⁰ Syndikus (1989: 346-347), más que una advertencia o disuasión ve un cumplido al valor que conlleva la elección de tal tema.

²¹ Es de observar que Horacio emplea *praesidium* en las dos odas de apertura I,1 y II, 1 con distinto destinatario y a diverso nivel; en efecto, en I,1 el protector es Mecenas y lo es a nivel personal e individual del poeta, en II, 1 se trata de Pollio como defensor de los acusados políticos en función de un bien comunitario; parece extraño, pero en ambas odas Horacio reúne a los interlocutores válidos de Octavio y Antonio en la tregua de Brindis, motivadora de la IV égloga.

²² Según el *Diálogo de los oradores*, se sabe de ocho títulos de su oratoria forense en que actuó como defensor de acusados políticos.

²³ Canfora (2000: 383-385).

habría escondido el deseo de rectificar la versión oficial de los hechos (léase la *augustea*), dado que en los *Bella* de Alejandría y España de autoría no cesariana, no hay mención de Polión, tal vez en una omisión deliberada de la historiografía oficial.

Ordinaris: este es el valor del verbo del v. 11 (= *ordinaveris*) para la narración histórica que reclama un orden seriado y cronológico de los hechos, sin retrocesos ni adelantos, como se da en la epopeya; ordenar los asuntos públicos-es tarea de un cronista y no de un poeta que puede comenzar *in medias res*, por eso las preferencias de Horacio se colocan del lado del trágico y de su *grande munus*²⁴.

La guerra otra vez

De la estrofa 5 hasta la 9, la oda retoma el tema de la guerra como si el alocutario estuviera oyendo una lectura de las obras de Polión, pues las cinco estrofas dependen de un verbo *audire*. El triunfo en Dalmacia hace de bisagra con la vívida representación aconsejada por los retóricos en descripciones de batallas que se continúan con inigualable y velocísimo estrépito auditivo.

Posiblemente se aluda a Farsalia donde Polión intervino junto a César, quien a partir de allí se enseñorea de la situación, menos del alma independiente de Catón (estrofas 5 y 6) a pesar de la derrota pompeyana de Tapso. No obstante, el tono ha cambiado y el poeta ha pasado a la dicción épica, o sea solamente a la enumeración y desarrollo de los hechos y circunstancias. Comparando la despojada contabilidad de las causas en la primera estrofa con esta última enumeración épica, rica en adjetivos y elementos auditivos y visuales, Horacio ensambla mito e historia marcando un intento fronterizo con la épica, pero que se encuadra dentro de la lírica civil²⁵ aunque incluya casi todos los elementos del *ἔπος*. En la estrofa 7 el poeta va más lejos que Polión en las causas de la guerra civil; cuando el cónsul remonta los hechos a la época de Metelo (60 a.C.), el de Venusa,

²⁴ Nisbet - Hubbard (1978: 17).

²⁵ Cremona (1982).

siguiendo a Salustio, los remite a la guerra de Yugurta, y a ésta la hace depender de la conducta de Juno, favorable a los africanos y adversa a los troyanos²⁶, del mismo modo que Nevio y Virgilio relacionaron las guerras púnicas con el favoritismo de la diosa para con los cartagineses.

La estrofa 8 con su apasionada denuncia de la guerra civil se carga de alusiones más intensas a las belicosidades y matanzas fraternas y nos retrotrae tal vez a Filippus con la derrota de una facción republicana y la del propio poeta. Republicanos eran todos²⁷.

A esto se suma una secuela casi inmediata como la de los medos o partos cayendo otra vez en Siria en el 40 sobre el ejército romano de Decidio Saxa, de modo que el estrépito del derrumbe itálico es algo más que una amplificación o hipérbole poética. Esta encubierta cronología respeta la histórica porque el hilo conductor lo pone el libro de Polión.

El *crescendo* de la estrofa 9 tiene una palabra clave: *Dauniae*, que ayuda a esclarecer la cronología. De los múltiples nombres de Italia en poesía, la Daunia se ubica en el sur de Italia y en los mares que la rodean, incluyendo la Apulia natal de Horacio y los oleajes de *Actium*²⁸ (los mismos de Lepanto). Aquí culmina el relato, la cronología y la tensión narrativa que estalla en la sangre

²⁶ La compleja referencia a los descendientes de los vencedores incluye la derrota de los cartagineses en la 3ª guerra púnica por el Africanus Minor en 146, la ejecución de Yugurta por Mario y sus huestes en 104 y la derrota en Tapso (46) del suegro de Pompeyo, Q. Metellus Pius Scipio, de la misma familia del anterior a manos de César. Y se podría seguir...

²⁷ El legalismo de la facción que Horacio defendía criticaba la continuidad sin interrupción de Julio César en el consulado, además de tener otros desacuerdos serios, pero Cicerón no difiere de la magistratura nueva del 'Principado' impuesta por Octavio, cuando escribe *imperium nullum nisi unum* en *De re publica* I, 38, 60. Cfr. Buisel (2003: 29-37).

²⁸ Doble alusión señalada por Nisbet - Hubbard (1978: 28-29) y West (1998: 10-11).

derramada que altera el color del mar y tiñe toda ribera mediterránea.

Dos voces se entretajan en la misma voz del poeta: la de Polión y la propia, que por eso no necesita excusarse en 1ª persona de un encargo que no se le ha requerido, sobre todo en las estrofas iniciales, pero a partir de la 5 hasta la 9, Horacio habla en 1ª persona (*audire videor*) y la *excusatio*²⁹ se presenta directamente sin dar explicaciones porque depende del texto de Polión, pero con el recurso de la enumeración o dicción épica propio de su lírica civil.

De esta manera, Horacio trasciende absolutamente el nivel de la mera propaganda, ofreciendo una visión del destino romano reencontrado y relanzado con creciente entusiasmo una vez concluida la crisis de las guerras civiles. No hay infeudación al Príncipe, sino más bien éste es esclarecido por el poeta.

El *bellum civile* entra en la oda subordinado al elogio de Polión como hombre de celebrada probidad intelectual y moral. Hechas las salvedades del caso, la historia, y sobre todo la historia poetizada, no deja de transferir contenidos épicos, pues "al fin de cuentas la poesía es un arte que conduce al mito, el arte es mimesis y la calidad de lo imitado le otorga aquella preeminencia sobre la historia"³⁰.

"Creían los griegos y los romanos en un pasado mítico con el que era preciso mantenerse en contacto. No mediante el simple recuerdo o la evocación constante, por lícitos y deseables que fueran estos recursos, sino a través de la inspiración y el vínculo fontal con aquellas raíces. Ese papel mediador entre el hombre presente y el pasado mítico, que era tanto como decir entre el espíritu y la savia de la sacralidad, lo desempeñaba la poesía. Por ella se regresaba a los tiempos áureos, se religaba la vida con los paradigmas,

²⁹ Sobre la *recusatio* cfr. La Penna (1963: 113-125); Smith (1968: 58-65); D' Anna (1980: 52-61); D' Anna (1994: 241-272). De D' Anna parte la distinción entre *recusatio* y *excusatio*.

³⁰ Caponnetto (1999: 65).

se reanudaban los lazos con el Origen, se articulaba en suma el hoy con el mito, para que contemplándolo y admirándolo pudiera conquistarse una verdadera plenitud³¹.

Esta dicción épica, con sus abundantes enumeraciones, culmina en las estrofas 8 y 9 con una serie de preguntas retóricas, también en gradación ascendente³², en torno al tema de la sangre derramada. Cuando se llega a la última, la tensión ha alcanzado un grado tan alto que no se puede seguir con el tema, porque poco falta para que la estrofa alcaica se convierta en un estallido de hexámetros.

Anticlímax: estrofa 10

Viene entonces inmediatamente el anticlímax que recupera el lirismo eolio y que, como último y distintivo término de la enumeración, rechaza los elementos épicos para consolidarse en la esfera de la *musa procax*, jocosa y atrevida, en oposición a la *severa musa* del v. 9, propia de la tragedia.

El segundo verso de la última estrofa da una salida a la dicción épica, pues para mantenerse en el campo de la lírica, la única derivación posible era la *nenia*, θρῆνος o lamento fúnebre por tanta mortandad; el modelo cuasi elegíaco y melancólico de tal especie es Simónides de Ceos con sus endechas y epitafios, considerado el más alto representante del estilo patético³³.

Sin embargo Horacio rehuye tal salida intermedia y bruscamente recupera su voz, una voz que cantará al amor de modo vigoroso y personal, cuya escritura amorosa no nace de una solicitud ajena sino del propio impulso horaciano por diferenciarse de otras escrituras eróticas contemporáneas como la bucólica y la elegíaca.

³¹ Caponnetto (1999: 63).

³² West (1998: 10).

³³ Nisbet - Hubbard (1978: 30).

Los últimos dos versos nos retrotraen al espacio propio de la especie lírica horaciana³⁴: una lírica amorosa, bajo la advocación de Venus o Díone, recibida en el antro de la diosa; el adjetivo *leviore*³⁵ evoca el λεπτάλειος de Calímaco, por lo que Horacio se circunscribe a una especie del *genus tenue*.

Pareciera, al llegar al final, que Polión ha desaparecido y hecho mutis por el foro, sin embargo puede no ser así: los dos han conocido la guerra como enemigos, pero ambos sobrevivieron, gozaron de los beneficios de la paz y se entregaron a la literatura, más aún, según Plinio el Joven³⁶, Polión también escribió poesía de amor, por lo que podríamos suponerlo incluido en la est. 10.

Esta oda es un nítido ejemplo de integración de las especies civil e individual, de cómo la historia entra en la poesía, de cómo por la mitologización de los paradigmas tiende a volverse épica - género, que Horacio rechaza-, y cómo con una inigualable maestría el poeta halla su propia voz en el decir comunitario de la lírica civil en verso alcaico, el de más exaltada celebración de los modelos heroicos a los que acoge en sus odas, delimitando sus propias fronteras genéricas.

BIBLIOGRAFÍA

a) TEXTUAL

COFFIGNIEZ, J. (1968). *Horace. Odes*. Paris, Bordas.

KIESSLING, A. - HEINZE, R. - BURCK, E. (1958). *Oden und Epoden*. Berlin, Weidmann.

³⁴ Cfr. el final semejante de III, 3, 69-72, donde el discurso cuasi épico de Juno debe terminarse, de modo más general, porque "*Non hoc iocosae conveniet lyrae; / quo, Musa, tendis? Desine pervicax / referre sermones decorum et / magna modis tenuare parvis*". Para Syndikus (1989: 351) se trata de una ruptura exigida por el excesivo precio que le cobra a Horacio el alto tono patético, que en otros momentos, ej. *Odas* IV, intentará derivar a una modalidad pindárica.

³⁵ *Leviore plectro* se opone a *maiore plectro*, de *Oda* IV, 2, 33.

³⁶ Plinio el Joven, *Epistulae* 5, 3, 5.

- NISBET, R. - HUBBARD, M., (1978). *A Commentary on Horace: Odes II*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- SYNDIKUS, H. P. (1989). *Die Lyrik des Horaz*. Band I. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- VILLENEUVE, F. (1964). *Horace. Odes et Épodes*. Paris, Les Belles Lettres.
- WEST, D. (1998). *Horace Odes II. Vatis amici*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- WEST, D. (2000). *Horace. The complete Odes and Epodes*. New York, Oxford University Press.

b) CRÍTICA

- ANDRÉ, J. (1949). *La vie et l'oeuvre d'Asinius Pollion*. Paris.
- BUISEL, M.D. (1994). "Un caso ejemplar de 'Humanitas'. El 'Pater Patriae' en la lírica de Horacio". En: *Classicorum Studiorum Symposium X. Acta*. Salta, Bach. Humanista Moderno, pp. 109-123.
- BUISEL, M. D. (2003). "Imperium nullum nisi unum, *De re publica* I, 38, 60". En: *Homenaje al Prof. Dr. Vicente O. Cicalese*. Montevideo, Universidad de la República, pp.29-37.
- CANFORA, L. (2000). *Julio César. Un dictador democrático*. Barcelona, Ariel.
- CAPONNETTO, A. (1999). "De la mayor excelencia de la poesía sobre la historia". En: *Gladius* nº 44, Buenos Aires.
- CREMONA, V. (1982). *La poesia civile di Orazi*. Milano, Vita e Pensiero.
- D'ANNA, G. (1980). "La *recusatio* in Virgilio, Orazio e Propertio". En: *Cultura e scuola* nº 73, 1980, pp. 52-61.
- D'ANNA, G. (1994). "L'evoluzione della poetica di Orazio". En: *Atti dei Convegni di Venosa*. Venosa, Osanna, pp. 241-272.
- GALINSKY, K. (1996). *Augustan Culture*. Princeton, Princeton University Press.
- HAVAS, L. (1980). "Asinius Pollio and the fall of the Roman Republic". En: *Acta Classica, Universitas Scientiarum. Debreceniensis*, XVI, pp. 25-36.
- IRAZUSTA, J. (1968). *Tito Livio*. Buenos Aires, Eudeba.
- JANSON, T. (1964). *Latin Prose Prefaces*.

- LA PENNA, A. (1963). *Orazio e l'ideologia del principato*. Torino, Einaudi.
- SMITH, P.L. (1968). "Poetic tension in the Horatian *recusatio*". En: *AJPh* n° 89, pp. 58-65.
- WALSCH, P.G. (1961). *Livy*. Cambridge, Cambridge University Press.

DE ARISTOTELIS OPERIBUS ET VITIS INQUISITIO

Fernando Sebastián Manrique
Universidad Nacional de Cuyo
ousia9@yahoo.com.ar

Resumen

Este artículo intenta descubrir algunos problemas en las vidas antiguas de Aristóteles y en las listas de sus obras. Pretende, en general, mostrar las enormes dificultades con que nos encontramos cuando tratamos de rastrear datos sobre la vida y la producción literaria del filósofo griego.

Palabras clave: Aristóteles – biografía – catálogo de obras.

Abstract

This paper seeks to discover some problems in Aristotle's classic Lives and in the lists of his works. It is an attempt to show the great difficulties we have to face when we trace data about the life and the literary work of the Greek philosopher.

Key words: Aristotle – biography – works' catalog.

Introducción

Algunas de las vidas antiguas escritas sobre Aristóteles, conocidas como "Biografía" de *Diogenes Laertius* (contenida en su obra *Vida y Opiniones de los Filósofos Célebres*), *Vita Hesychii*, *Vita Marciana*, *Vita Vulgata*, y *Vita Latina*, presentan además una lista de obras atribuidas al mencionado filósofo. La *Vita Lascaris*¹ es un caso especial, puesto que a partir de una llamativa disquisición filológica se ha concluido que es el resto de la fuente desde la que proceden los datos más fidedignos de la *Vita Marciana*; este fragmento del Códice Matritense (4676) es una fuente que puede ayudar a enmendar en la citada *Vida* los errores que presenta². Como en el texto *Lascaris* pueden observarse

¹ Düring (1957: 140-141).

² Tovar (1943: 180-200).

interpolaciones de la *Vita Marciana* y la *Vita Latina*, es posible que el texto que aquél transcribió haya estado muy dañado y por tal motivo haya tenido que completarlo con estas dos últimas *Vitae*³. Düring piensa, sin embargo, que se le ha dado demasiado crédito⁴.

El resto de los escritos biográficos corresponden a la tradición siríaco-árabe: dos biografías siríacas y dos árabes. Entre éstas encontramos una lista de Usaibia que inicia con el *Protréptico*. Para algunos, todas las biografías, exceptuando la de Diógenes, proceden de una vida escrita por un tal Ptolomeo, en la que también había un catálogo de obras. Este personaje es un biógrafo cuyo nombre completo es Ptolomeo-el-Garib, identificado por algunos con Ptolomeo Chennos, polígrafo alejandrino que vivió en la segunda mitad del s. I d.C., debido a que el nombre que lo identificaba corresponde a ξέvoς, adjetivo para extranjero cuya traducción al árabe es el-Garib⁵. Esta hipótesis, originalmente de Christ, fue abandonada a mediados del siglo pasado por Moraux y Düring a causa del predominante sentido glorificador de las biografías, características del período neoplatónico⁶. Considerando dicho carácter de la biografía, y que el sobrenombre el-Garib no aparece ni en Elías ni en la *Vita Marciana*, se descartó entonces que este Ptolomeo sea el Chennos que vivió en el s. I d.C. y se lo ubica dentro de la escuela neoplatónica de Porfirio y Jámblico. Ha vivido, probablemente, en la primera mitad del s. IV d.C.⁷ El sobrenombre el-Garib, que ha servido para diferenciarlo del Ptolomeo que escribió el *Almagesto*, podría ser, sin embargo, una corrupción de *Gallus*, nombre del personaje a quien estaba dedicado el libro⁸. Es curioso que Elías, quien seguro tuvo acceso a la *Vita Marciana*, mencione a Andronico y a Ptolomeo, aunque lo

³ Düring (1957: 140).

⁴ Düring (1957: 141).

⁵ Berti (1962: 126).

⁶ Moraux (1951: 293). Düring (1957: 209).

⁷ Berti (1962: 126).

⁸ Düring (1957: 210).

llama *Filadelfo*⁹. Rose identifica a este Ptolomeo con el neoplatónico mencionado por Jámblico, Proclo y Prisciano. Debe haber escrito una biografía completa que se convirtió luego en un epitome de uso corriente en la escuela de Amonio, especialmente entre sus alumnos Olimpiodoro, David, Elías, Filópono y Simplicio. Desde este resumen aparecen para el erudito las distintas e independientes versiones de las *Vitae*: la *Vita Marciana* atribuida a Amonio¹⁰, y que es la que, según Düring, conoció Elías; la *Vita Vulgata*, atribuida por algunos al Pseudo-Elías; y una tercera vida griega, de autor desconocido, que fue traducida al latín y que es conocida como *Vita Latina*, y de la que, además, depende toda la tradición biográfica del medioevo cristiano. De esta biografía aristotélica de Ptolomeo surgen las dos *Vitae Syriacae* como epitomes independientes de una traducción integral, ahora perdida, de aquella. Finalmente, de la misma vida escrita por Ptolomeo derivaron, por medio de una traducción árabe integral desde el siríaco, los compendios de an-Nadim, al-Mubashir, al-Qifti y Usaibia¹¹.

***Diogenes Laertius* (Düring, *Biog. Trad.* pp. 13-79; Gigon TA 1)**

Se concede que todos los manuscritos que contienen el escrito de Diógenes proceden de un mismo arquetipo que ha sobrevivido a la oscuridad de las centurias. Los mejor conservados son: *Borbonicus Neapolitanus III B29* (olim. 253) s. XII, *Parisinus gr. 1759* s. XIII, *Laurentianus 69.13* s. XIII. A estos deben añadirse el *Constantinopolitanus Veteris Serail 48* s. XIV, *Parisinus gr. 1758* s. XIV, y la *Editio Vulgata*, subdividida en dos familias, V y W, que contienen manuscritos de los siglos XIV, XV y XVI. De los tres principales quizás el más antiguo, *Borbonicus Neapolitanus*, sea el mejor debido a que ha sido copiado desde el

⁹ Elías *In Cat. CIAG XVIII 1*, 107.13-14 (Düring T 75p3=Gigon TC 16.5): Ὡς φησι Πτολεμαῖος ὁ Φιλάδελφος <ὁ> ἀναγραφὴν αὐτῶν ποιησάμενος καὶ τὸν βίον αὐτοῦ καὶ τὴν <διαθήκην>.

¹⁰ Tesis que Stahr exponía en su *Aristotelia*, 1830-1832, ahora completamente rechazada.

¹¹ Berti (1962: 126).

original por un escriba que no ha tenido a bien cambiar o mejorar el texto. Los dos restantes se presentan como copias deliberadamente enmendadas y con evidentes interpretaciones de sus hacedores. Los manuscritos posteriores han ayudado a rellenar lagunas de los más antiguos (como es el caso de *Constantinopolitanus Veteris* respecto del *Parisinus*). Hay finalmente otro manuscrito, el *Vaticanus* gr. 96 s. XIII, que presenta una lectura desconocida para los principales, convirtiéndose así en una copia directa del arquetipo¹².

En cuanto a las listas de obras que estos manuscritos presentan, sorprende la cantidad de títulos desconocidos para nosotros. Un atento repaso histórico sobre las soluciones esgrimidas al respecto ya ha realizado Paul Moraux¹³. Hay que observar, empero, lo siguiente: Diógenes no hace su lista según la edición de Andronico porque seguramente no la conoció; trabajó con fuentes distintas, quizás con alguna que clasificó directamente las obras de Aristóteles antes de que muchos de sus escritos se extraviaran¹⁴. Podríamos pensar también que confeccionó su lista desde una fuente procedente de Alejandría, a cuya biblioteca Neleo, ya septuagenario, regaló o vendió algunos de los escritos¹⁵ que había heredado de sus colegas¹⁶. Conservó Neleo aquellos trabajos que más tarde desembarcarían en Roma con Sila. Son escritos que había conocido Cicerón¹⁷ antes de la edición de Andronico¹⁸ porque éste seguramente llegó a la gran ciudad

¹² Düring (1957: 13-27).

¹³ Moraux (1951: 15-19).

¹⁴ Str. *Geog.* XIII 54 c608-c609; Plu. *Sulla* 26.

¹⁵ Düring (2005: 36).

¹⁶ D. L. V 52: τὰ δὲ βιβλία πάντα Νηλεΐ.

¹⁷ Cic. *De Fin.* V, 12 (Düring T 76b; Gigon TE 23.1): *De summo autem bono quia duo genera librorum sunt, unum popularitater scriptum quod ἔξωτερικόν appellabant, alterum limatius, quod in commentariis reliquerunt, non semper idem dicere videntur, nec in summa tamen ipsa aut varietas est ulla apud hos quidem quos nominavi, aut inter ipsos dissensio.* Cf. *Ad Att.* 16,2 (Düring T 76^a; Gigon TE 23.2)

¹⁸ Gigon (1959: 145). Düring (1957: 413-420). Düring (2005: 40).

después de que aquel filósofo ya había muerto, quizás un tiempo antes de que esto sucediera. Cicerón sí conoce a Tiranión¹⁹, que es el que, según Estrabón, compra las obras a Apelición de Teos²⁰, quien a su vez las había comprado a los familiares de los ignorantes herederos que recibieron parte de los escritos cedidos a Neleo. Tiranión fue seguramente capturado por Sila y sirvió a su ilustrado hijo, Luculo, para llevar a cabo la monumental reorganización de todos los rollos saqueados en Atenas²¹. Cicerón menciona una visita a la biblioteca que organizaba el hijo del tirano de Roma junto a su rehén²². En ese entonces, sin que el filósofo y retórico romano lo supiera o se interesara por ello, Luculo además había encargado a Tiranión una tarea que más tarde transmitiría a su alumno Andronico y que terminaría con la edición de las obras de Aristóteles²³. El primer indicio de la misma nos lo transmite un fragmento de Dionisio de Halicarnaso²⁴, quien vivió en Roma hacia el 25 a. C. El material traído desde Atenas y algunos documentos que Andronico trasladó a Roma desde

¹⁹ Cic. *Ad Att.* II 6, 1; *Ad Qu. Fr.* II 4,2; *Ad Att.* 8^a, 2 (*Postea vero quam Tyrannio mihi libros disposuit, mens addita videtur meis aedibus*); *Ad Att.* XII 6; *Ad Att.* XII 2,2; *Ad Quintus* III 4,5. (Düring T 74c). Gigon (1959: 145).

²⁰ Str., *Geog.* XIII 54 c 609.

²¹ Plu. *Lucullus* 42: καὶ γὰρ πολλὰ καὶ γεγραμμένα καλῶς συνήγε, ἣ τε χρήσις ἦν φιλοτιμότερα τῆς κτῆσεως, ἀνειμένων πᾶσι τῶν βιβλιοθηκῶν καὶ τῶν περὶ αὐτὰς περιπάτων καὶ σχολαστηρίων ἀκωλύτως ὑποδεχομένων τοὺς Ἕλληνας.

²² Cic. *Acad. (Luc.)* 48, 148; *De Fin.* III, 7 (*comentarios quosdam Aristotelios, quos hic sciebam esse, venit ut auferrem quos legerem dum essem otiosus*); *Ad Att.* IV, 10 (*Ego hic pascor bibliotheca fausti*). Düring (2005: 39).

²³ Plu. *Sulla* 26: καὶ παρ' αὐτοῦ τὸν Ρόδιον Ἀνδρόνικον εὐπορήσαντα τῶν ἀντιγράφων. Düring (2005: 39).

²⁴ D. H. *Comp.* 24, p. II 189 (Düring T 54d; Gigon TB 11): μελοποιῶν μὲν Στησίχορος τε καὶ Ἀλκαῖος τραγωδοποιῶν δὲ Σοφοκλῆς, συγγραφέρων δὲ Ἡρόδοτος ῥητόρων, δὲ Δημοσθένης, φιλοσόφων δὲ κατ' ἐμὴν δόξαν Δημόκριτός τε καὶ Πλάτων καὶ Ἀριστοτέλης. Cfr. Düring (2005: 37). Düring (1957: 362).

Rodas²⁵ (ciudad en la que Eudemo había formado una gran tradición aristotélica) facilitaron al fin la edición de las obras de Aristóteles que seguramente se buscaba desde hacía unos cuantos años²⁶. Era sin dudas una edición en la que también se encontraban los escritos exotéricos. Sin embargo, ¿por qué se perdieron? Si consideramos que éstos eran escritos publicados y que por lo tanto eran patrimonio de todas las bibliotecas y centros prestigiosos de estudio en todo el perímetro del *Mare Nostrum* en la época de Sila, entonces no sería descabellado pensar que una edición sucinta que reuniera sólo los escritos que no estaban publicados fuera la verdadera causa de la mentada pérdida²⁷: el tiempo los debe de haber fagocitado porque estaban dispersos. Paradójicamente la necesidad de reunir los que no eran públicos condenó a la oscuridad a los que desde un principio tuvieron tal condición. Los documentos doxográficos a partir de los que se pudieron extraer muchos fragmentos de las obras perdidas de Aristóteles han sido desde antaño testigos mudos de este suceso.

Las obras que Diógenes no nombra ¿son las que estaban ausentes en la biblioteca?, ¿son las que había conservado Neleo, luego heredadas y más tarde redescubiertas por Apelición de Teos? ¿Son las obras esotéricas las únicas que llegaron a Roma después de la incursión de Sila en Atenas? ¿La edición de Andronico se completó con estas obras desconocidas? ¿Era una edición mucho más completa que la hoy conocida? Si bien es este un problema más complejo de lo que se piensa, un problema que permanecerá siempre abierto, es importante observar que la lista de Diógenes podría constituir un documento precioso para confirmar la pérdida de ciertos escritos aristotélicos durante algunos años y para conocer la difusión de los escritos del filósofo antes de la edición de Andronico²⁸.

Evidentemente el catálogo que presenta la vida de Diógenes tiene un cierto orden: diálogos- tratados teoréticos- escritos

²⁵ Düring (2005: 40).

²⁶ Ibidem.

²⁷ Gigon (1959: 144).

²⁸ Moraux (1951: 19).

hypomnemáticos- cartas- poemas. La clasificación y el orden de las obras en esta lista responden a la forma literaria o a las materias con las que se relacionan. Inicia con los diálogos y con los escritos de juventud (para algunos, platónicos, para otros, con visos de aristotelismo); siguen los escritos lógicos, entre los que se cuentan algunas obras que pueden formar hoy parte de la *Metaphysica* y dos escritos de moral; estos tratados de lógica son seguidos por los de política, retórica y poética; vienen a continuación los escritos de física, entre los que se cuentan escritos generales de la física, críticas a los sistemas célebres de física, libros sobre animales y plantas; continúan los escritos matemáticos, que junto a los de física constituyen el grupo de los teóricos; el catálogo termina con las cartas y los poemas del filósofo, aunque antes aparecen *Categoriae* y *De Interpretatione*, títulos que rompen la unidad del grupo (se encuentran entre la colección de constituciones)²⁹. Ahora bien, este orden se termina de aclarar con la división del *Corpus* que hicieron los comentaristas del siglo VI. Éstos son: Amonio, Filópono, Simplicio, Olimpiodoro y David. En la obra de Moraux aparecen solamente cuatro de estos: Amonio, Simplicio, Olimpiodoro y Elías³⁰; Düring agrega, gracias al trabajo de erudición, uno más a estos cuatro: Juan Filópono³¹. Sin embargo, la lista definitiva debe colocar a David en vez de Elías. En 1928 Manandean pretendió mostrar que, pese a la tradición manuscrita unánime, el autor del comentario a *Categoriae* no podía ser David, sino Elías. Se comprende entonces que Moraux (1951) lo cuente entre aquellos cuatro. Pero en 1969 Arevsatjan refutó esta hipótesis punto por punto. Por lo tanto entre estos comentaristas hoy se cuenta a David, en vez de Elías, y a Filópono. La división del *Corpus* aparece en los cinco casos en escritos que son comentarios a

²⁹ Moraux (1951: 187).

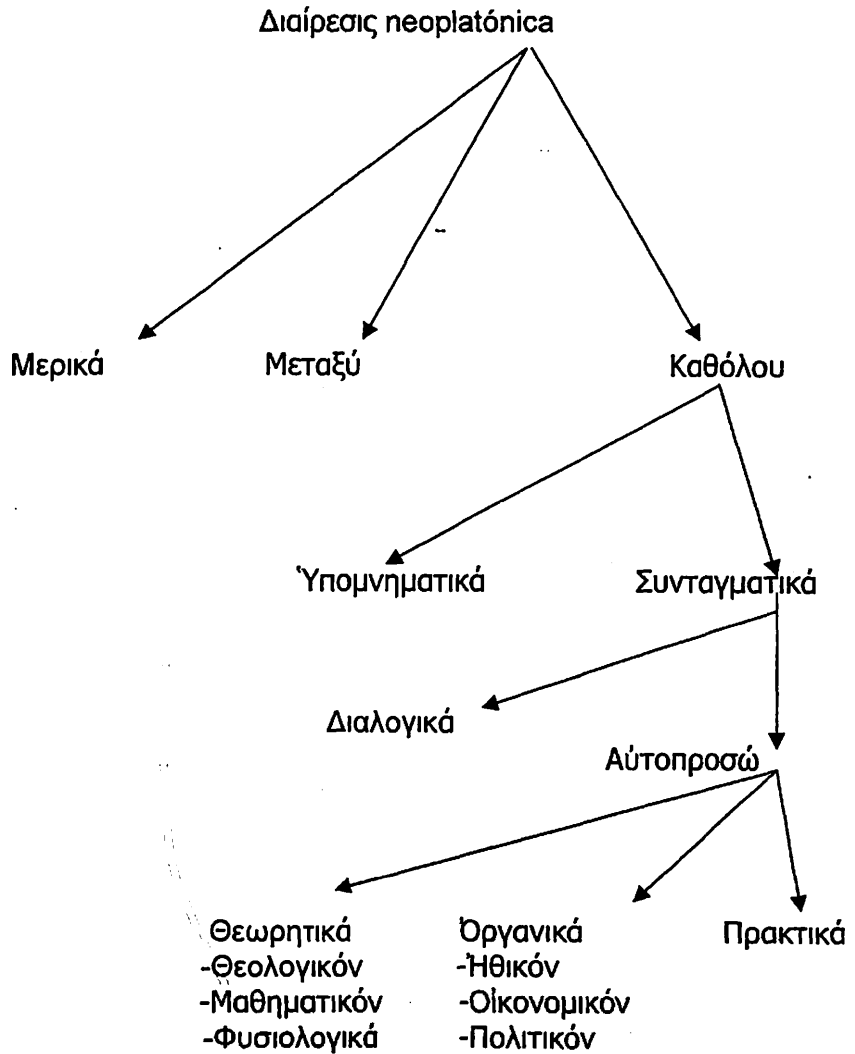
³⁰ Moraux (1951: 146).

³¹ Düring (1957: 444).

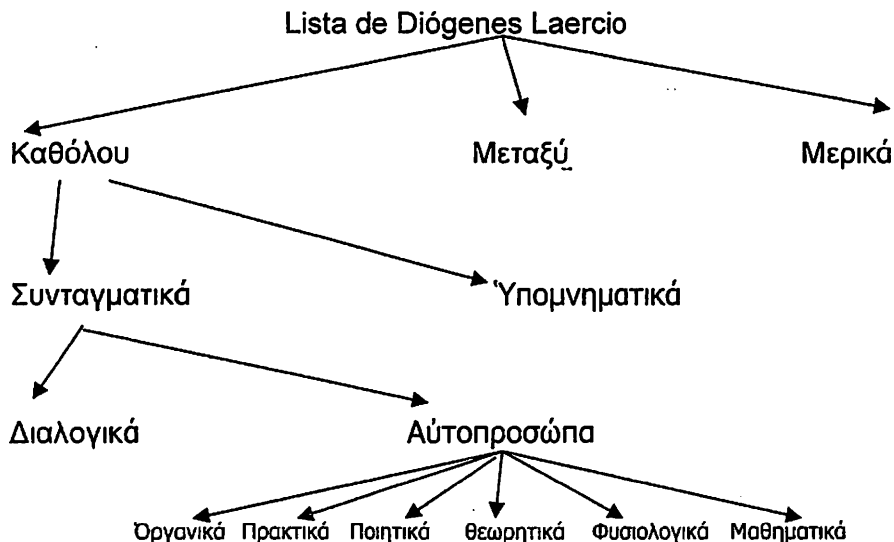
*Categoriae*³². De estos cinco sólo el de Simplicio no está vinculado con la enseñanza oral; el resto corresponde a una serie de cursos desde los que algunos alumnos han tomado nota. Ni siquiera se conoce el nombre de los alumnos que hicieron los mencionados apuntes de los cursos de Amonio, Olimpodoro y David. El único de éstos que no aparece en el anonimato es Filópono: el comentario a *Categoriae* que publicó con su nombre en el *Corpus* de los comentaristas griegos de Aristóteles pertenece a su maestro Amonio.

Pero ¿cuál es el orden que estos comentaristas dieron a los escritos del *Corpus aristotelicum*? El primer grupo es el de los escritos particulares (μερικά), entre los que se cuenta el epistolario; el segundo grupo es el de los escritos intermedios (μεταξύ); el tercero es el de los escritos generales (καθόλου). Este último grupo es el más complejo. Se divide en principio en dos grandes conjuntos: escritos ύπομνηματικά y escritos συνταγματικά. Los primeros son más bien notas cortas en vistas de próximas redacciones (divididos a su vez en homogéneos y varios); los segundos son obras completamente redactadas. En una nueva división los συνταγματικά son, por un lado, aquellos en los que aparecen personajes dialogando (τὰ διαλογικά ἢ έξωτερικά), y, por otro, aquellos en los que el filósofo habla en primera persona (τὰ αὐτοπροσώπα ἢ άκροαματικά). Este último grupo se divide a su vez en θεωρητικά (θεολογικόν, μαθηματικόν, φυσιολογικόν), πρακτικά (ήθικόν, οικονομικόν, πολιτικόν) y όργανικά (trabajos propedéuticos, cursos avanzados y un tercer grupo que aparece de diversos modos entre los comentaristas). En un esquema quedaría representado del siguiente modo:

³² Ammon., *In Cat.*, 3.20-5.30 (Busse); Simp., *In Cat.* 4.10-5.2 (Kalbfleisch); Olymp., *In Cat.* 6.9-8.28 (Busse); David, *In Cat.* CIAG XVIII 1 (Busse); Phlp., *In Cat.* CIAG I, p. 7.16 (Busse).



El modo en que han ordenado el *Corpus* los comentaristas es fundamental para Moraux: la lista de Diógenes y la división de éstos comparten el mismo principio de orden, aunque invertido³³.



Obsérvese, teniendo en cuenta que en la margen izquierda de la página aparecen las obras del principio de las respectivas listas, cómo el orden de los títulos sigue el mismo criterio en ambas, aunque mientras la lista de los neoplatónicos comienza por los escritos *Μερικά* y termina por los *Καθόλου*, la lista de Diógenes comienza por los *Καθόλου* y termina por los *Μερικά*.

No todos aceptan, sin embargo, la hipótesis del francés. Mientras éste insiste con la antigüedad del esquema adoptado por los neoplatónicos, Regenbogen ha esgrimido como hipótesis que la división neoplatónica no sería exactamente un catálogo de obras del filósofo, sino un esquema teórico destinado a introducir a los iniciados en el estudio de la filosofía aristotélica³⁴. Düring, por su parte, cree que es un error atribuir la clasificación de los

³³ Moraux (1951: 148).

³⁴ Regenbogen (1950).

escritos aristotélicos a Andronico, aduciendo que: (1) no hay una evidencia antigua que confirme esta hipótesis, (2) los prolegómenos de los escritos de Simplicio, Filópono, Amonio, David y Olimpiodoro están de principio a cabo coloreados de conceptos neoplatónicos y (3) suponen un tipo de estudio sobre Aristóteles que no ha existido antes del cuarto o quinto siglo³⁵. Sin embargo Moraux, rechazando la tesis de Stahr, que ve en Andronico el autor de la división, nos dice que éste puede haber sido la fuente de los comentaristas del s. VI, aunque no el autor de la división; y agrega: "il n'aurait été alors qu'un simple intermédiaire"³⁶. Como sea, la comparación de la lista de Diógenes con la división neoplatónica iluminó una evidencia curiosa: ambas han sido compuestas según los mismos principios.

Hay, sin embargo, una serie de excepciones que confirman que los comentaristas contaban con un *Corpus* que ni Diógenes o su fuente, ni nosotros hemos conocido. Si se habla de principio de ordenación es justamente porque la fuente que toma Diógenes para su catálogo y la fuente con la que se manejan los neoplatónicos muestran dos cuerpos de escritos diferentes. En primer lugar, en la lista de Diógenes los escritos de retórica y poética se encuentran entre los πρακτικά y los θεωρητικά bajo la denominación ποιητικά. Estos ποιητικά están agrupados con aquellos dos y los όργανικά bajo los αὐτοπροσώπα o los άκροαματικά. Los neoplatónicos, en cambio, introducen la *Retórica* y la *Poética* en el *Órganon*³⁷. Sin embargo, descuella por su valor decisivo el hecho de que en la lista de Diógenes estén ausentes los escritos teológicos, mientras que sí los encontramos en la división neoplatónica. Ello no quita que en la lista de Diógenes encontremos obras que forman hoy parte del cuerpo de la *Metaphysica*. De hecho el orden y la subdivisión de los θεωρητικά sugieren que en un principio el *pinax* reservaba un

³⁵ Düring (1957: 444-445).

³⁶ Moraux (1951: 150).

³⁷ Simp., *In Cat.* 4.10-5.2.

espacio para un tercer grupo³⁸. Una conjetura tal sólo la ha permitido una obra que figura en la lista, aunque desconocida; no se trata de un escrito perdido sino de uno que se anexó a la *Metaphysica*: Περὶ ἐπιστημῶν (D.L. 26). Es un escrito en el que se expone la división aristotélica de las ciencias³⁹ y que en última instancia habría inspirado al hacedor de la lista a confeccionar el orden que ésta presenta⁴⁰. Estos datos indican que los escritos que conservó Neleo, aquellos que no donó o regaló a la biblioteca de Alejandría, en donde fue confeccionada la lista, son los escritos teológicos. Eran escritos que por algún motivo sólo él conservó gracias a la decisión de Teofrasto, según indica Estrabón. Y esto es claro, ya que dos grandes representantes del *Peripato* como Demetrio y Estratón no los llevaron consigo hacia Egipto cuando fueron invitados por Ptolomeo Soter. Tampoco los poseía Eudemo de Rodas, puesto que Andronico, que seguramente conocía de la existencia de tales escritos, se trasladó a Roma cuando supo que estaban en la biblioteca de Luculo. Para el estudioso natural de Rodas estos nuevos escritos significaron un notable hallazgo que llenaban el hueco de la lista de Alejandría delatado por el Περὶ ἐπιστημῶν. No habiendo encontrado título para éstos, algunos creen que los ubicó en su edición después de los escritos científico-naturales (τὰ μετὰ τὰ φυσικά), aunque podría haberlo deducido de su contenido o tomarlo de Teofrasto⁴¹.

La división neoplatónica se vio favorecida por aquel escrito *Sobre las ciencias*, aunque para Moraux⁴² en cierta organización

³⁸ Moraux (1951: 184).

³⁹ Arist., *Metaph.* E, 1, 1025b 18- 1026^a 32; K,7, 1064^a 10- b 14; de An. A, 1, 403b 11-16. Además otro pasaje confirma que esta división se encontraba ya en los llamados escritos exotéricos: *EN* 1140 2-3: πιστεύομεν δὲ περὶ αὐτῶν καὶ τοῖς ἑξωτερικοῖς λόγοις. Otros lugares sobre la división de las ciencias son: *Top.* 145^a 14-18, 157^a 10 (distinción entre ciencias teóricas, prácticas y poéticas); *EN* 1094^a 6-7, 1178b 20-21.

⁴⁰ Moraux (1951: 46).

⁴¹ Düring (2005: 591-592).

⁴² Moraux (1951: 185).

se delata el rasgo de su escuela, como es el caso de la disposición ascendente de los escritos de mineralogía, de botánica, de zoología y de psicología. Es un orden que va desde lo inorgánico hasta lo orgánico más elevado⁴³. Ahora bien, el *Sobre las ciencias* no es el único escrito que figura en la lista de Diógenes como independiente y que nosotros conocemos como parte integrante del cuerpo entero de la *Metaphysica*. Un caso paradigmático es el περὶ τοῦ ποσαχῶς λεγομένων ἢ κατὰ πρόσθεσιν α' (D.L. 36). Este escrito, que aparece tres veces citado en la *Metaphysica*⁴⁴ como περὶ τοῦ ποσαχῶς corresponde al libro Δ de esta obra⁴⁵. A veces, sin embargo, algunos vínculos entre ciertos títulos de la lista de Diógenes y el cuerpo de escritos de la *Metaphysica* han sido demasiado apresurados. Ello ocurrió efectivamente con el Περὶ ἐναντίων α' (D.L. 30) que Brandis vinculó directamente con el décimo libro de aquella obra, en donde el filósofo remite a un escrito llamado διαίρεσις τῶν ἐναντίων⁴⁶. Se ha observado que este título, que en Diógenes aparece tan sólo como περὶ τοῦ ποσαχῶς, no corresponde al libro décimo de la *Metaphysica* porque Alejandro de Afrodisias en su comentario a esta obra, y a este pasaje en particular, nos dice que Aristóteles menciona esta Ἐκλογὴν τῶν ἐναντίων en uno de los libros del tratado *Sobre el bien*. Esto indica que el escrito *Sobre los contrarios* estaba ya perdido en su época, motivo por el cual remite para explicar el tema al mencionado *Sobre el bien*, con el que él sí contaba, pero que está perdido para nosotros⁴⁷. El caso del Περὶ ἰδεῶν, así conocido por los neoplatónicos, pero que figura en la lista de Diógenes bajo el título Περὶ τῆς ἰδέας α' (D.L. 54), es un caso particular⁴⁸. La crítica a la doctrina de las ideas que

⁴³ Philp., *In Ph.*, 1.16-2.23.

⁴⁴ Arist., *Metaph.* E, 4, 1028^a 4-6; Z, 1, 1028^a 10-11; I, 1, 1052^a 15-16.

⁴⁵ Moraux (1951: 73).

⁴⁶ Arist., *Metaph.* 1004^a 2, 1054^a 30, 1061^a 15.

⁴⁷ Alex. Aphr., *In Metaph.*, 250, 17-20. Cfr. P. Moraux (1951: 52-53).

⁴⁸ El plural y el singular para la misma obra, el primero en los comentaristas y el segundo en Diógenes, no reviste poca importancia,

encontramos en *Metaph. A*, 9 es anterior, aunque en lo esencial idéntica, a la que encontramos en *Metaph. M*, 4, ya que en aquel pasaje Aristóteles habla en primera persona del plural, es decir como miembro de la escuela platónica. En *Metaph. M*, 4 repite literalmente lo que dice en *A*, 9, aunque se ha cuidado allí de sustituir la primera persona por la tercera del plural⁴⁹. Además, un texto tan oscuro como este último es aclarado extraordinariamente en el comentario a la *Metaphysica* de Alejandro⁵⁰, de lo que se deduce que el comentarista ha utilizado la obra perdida. Se trataba entonces de una obra enteramente dedicada a la teoría de las ideas que Aristóteles ha tenido apenas en cuenta cuando escribió el tratado de *Metaph. A*, 9⁵¹. Debemos pensar que es una obra fundamental, que también se ha intentado reconstruir, no sólo por el significativo contenido en el que la filosofía de Aristóteles seguramente da un paso esencial como un sistema al menos crítico de la teoría platónica de las ideas⁵², sino también porque pone en evidencia que algunos escritos del estagirita son aludidos por él mismo en textos que hoy encontramos en la *Metaphysica*⁵³. El caso del *Περὶ ἰδεῶν* lo comparte el *Protréptico*. En efecto, algunos pasajes de *Metaph. A* son comparados con los fragmentos del escrito exhortativo. Es claro que en ningún caso se trata de una paráfrasis, sino de un escueto resumen o acaso de una anotación hecha de memoria⁵⁴. Como sea, esto indica que los

puesto que se ha discutido desde antaño si el libro contaba con uno o dos libros.

⁴⁹ Berti (1962: 198).

⁵⁰ Alex. Aphr., *In Metaph.*, 79.4.

⁵¹ Moraux (1951: 91).

⁵² Düring (2005: 246).

⁵³ Podemos añadir además un título del apéndice de Hesiquio, *Περὶ τῆς τοῖς ἐν μαθήμασιν οὐσίας* (H. 160), probablemente correspondiente a los libros M y N de la *Metaph.* Cfr. Moraux (1951: 254).

⁵⁴ Reynolds-Wilson (1986: 12), donde se explica la dificultad que suponía desenrollar los antiguos rollos).

extractos conservados van decididamente más allá de lo que se dice en las obras que los aluden⁵⁵.

En lo que hace a la procedencia del catálogo de Diógenes, algunos prefieren un silencio prudente. Empero, las pruebas son suficientes para decir que su lista es anterior a aquella que probablemente ha confeccionado Andronico. De ahí que en el s. XX la mayoría de los estudiosos se la atribuyan a Hermipo⁵⁶. La atribución a este bibliotecario, discípulo de Calímaco, y que vivió en el s. II a. C., parte de las referencias que hace Diógenes a su obra, apoyadas en un par de testimonios de Ateneo⁵⁷ y en un escolio a la *Metaphysica* de Teofrasto⁵⁸. La atribución a Hermipo sugiere que la lista contiene las obras presentes en la biblioteca de Alejandría en aquel entonces. Sin embargo, después de haberse descartado a Andronico como el forjador de la lista, el problema de la atribución parece estar entre Aristón de Ceos y Hermipo. La mayoría de los eruditos que atribuyen el catálogo a Hermipo, entre ellos Heitz, Usener, Nietzsche, Susemihl, Zeller y Jaeger, están de acuerdo en admitir que el trabajo de aquél no sólo depende de la lista de obras que se encontraba en la biblioteca de Alejandría, sino también de las Πίνακες de Calímaco. Por eso, para resolver el problema de la mentada autoría se ha sugerido buscar el orden en que estaban agrupadas las obras de un mismo autor en el escrito monumental de este bibliotecario y compararlo con el que aparece en Diógenes a fin de confirmar o no si su lista procede efectivamente de Hermipo. Aunque no hay testimonio directo del principio de clasificación que adoptó Calímaco, sus Πίνακες han sido imitadas por los biógrafos

⁵⁵ Jaeger (2002: 87).

⁵⁶ Moraux (1951: 211-216).

⁵⁷ Ath. XIII 589c (Düring T 12c): ...ὡς φησιν Ἑρμιππος ἐν τῇ περὶ Ἀριστοτέλους πρώτῃ, ἐπιμελείας φάσκων τῆς δεούσης τετυχηκένοι ἐν ταῖς τοῦ φιλοσόφου διαθήκαις. Lo importante de este pasaje es que se menciona el testamento de Aristóteles que Hermipo ha tomado de la colección hecha por Aristón de Ceos (Cfr. D. L. V, 64); Ath. XV 609af (Düring T 17).

⁵⁸ Moraux (1951: 212).

posteriores⁵⁹. Son, sin embargo, muchos los motivos que invitan a pensar que la clasificación de obras que hacía un bibliotecario en un catálogo no podía ser más que alfabética. Esta clasificación era no sólo provechosa a los fines de la consulta, sino la única posible para personas que estaban dedicadas de oficio a la clasificación de obras en una biblioteca de dimensiones astronómicas. Si el autor de la lista de las obras de Aristóteles adopta, como se ha visto, otro sistema de clasificación, entonces este trabajo no puede vincularse al orden que imponía el método de Calímaco. Según ello Hermipo, que era alumno de éste, no ostentaría la autoría⁶⁰. La hipótesis, además, supone que Hermipo no tenía interés alguno por los estudios filosóficos, motivo por el cual le hubiera sido imposible confeccionar una lista que delata un serio conocimiento de la filosofía y de los textos de Aristóteles.

Esto último es revelador. La lista es evidentemente la obra de un hombre lo suficientemente instruido en filosofía como para clasificar racionalmente la producción del filósofo. El trabajo de conformación denota un conocimiento preciso de la filosofía aristotélica. Habiendo mostrado los eruditos que el autor de la lista (1) se ha valido necesariamente del principio del libro E de la *Metaph.*, (2) que tenía un buen conocimiento de las obras que ordenaba y (3) que no puede vinculárselo con el círculo de Alejandría, entonces se concluye que éste debe haber pertenecido a la escuela peripatética, o, al menos, habría estado vinculado con ella⁶¹. Este hecho lo confirmaría la misma lista, puesto que aparecen en ella una cantidad de escritos que sólo pueden haber pertenecido a la biblioteca de la escuela. La hipótesis no explica, sin embargo, la ausencia de los escritos teológicos en la lista. Los propios peripatéticos de este periodo quizás ya no contaban con los escritos esotéricos (que sólo Neleo había conservado), o no le dieron demasiada importancia, interesándose sobre todo en la

⁵⁹ Moraux (1951: 224) destaca aquí un significativo pasaje, Ath. IX 408f, que grafica esto. El mismo fue extractado por Rudolf Pfeiffer en su *Callimachus*.

⁶⁰ Moraux (1951: 233).

⁶¹ Moraux (1951: 239).

fácil lectura de los diálogos; quizás les importó más el buen estilo que la profundidad filosófica⁶². Ello lo confirma incluso un fragmento de Epicuro en el que se habla del Peripato como si fuera la escuela de Platón⁶³. Desde este punto de vista los tratados exotéricos de Aristóteles estarían estrechamente vinculados al platonismo. La escuela peripatética perdió su identidad, podríamos decir, cuando su enseñanza dependió de textos del maestro en los que aún ño se observaba su propio sesgo filosófico. Estas hipótesis que suponen definitivamente un platonismo acérrimo del joven Aristóteles prescinden para mí de la visión ecuánime que el problema amerita.

El autor del catálogo habría vivido al principio del periodo que va de Licón a Andronico. El sucesor de Licón es Aristón de Ceos, quien es para Diógenes el autor de algunos testamentos recogidos⁶⁴ y seguramente el autor de las listas de Aristóteles, Teofrasto y Estratón. Se entiende que no estén las de su antecesor, puesto que por aquel entonces no estaban aún agrupadas. Moraux cree que Diógenes ha extraído de Aristón de Ceos la información correspondiente a los testamentos de Aristóteles (V, 11), Teofrasto (V, 51), Estratón (V, 61) y de Licón (V, 69), junto con las obras de los tres primeros. Esto indicaría que el sucesor de Licón estuvo preocupado especialmente en la historia del Peripato. Para él es determinante el hecho de que Diógenes introduzca los susodichos testamentos con fórmulas análogas⁶⁵. A pesar de todas estas pruebas, Düring le devuelve la autoría de la biografía a Hermipo. Cree que éste encontró en la biblioteca de Alejandría un catálogo muy viejo de las obras de Aristóteles, incorporadas a su escrito sin cambios esenciales. Se trata de un inventario en el que faltaban obras citadas por escritores del s. III. Sin duda la biblioteca las poseía, aunque la

⁶² Moraux (1951: 241).

⁶³ Bignone (1936: 26-27).

⁶⁴ D. L. V 64: καὶ αἶδε μὲν εἰσιν αἱ φερόμεναι αὐτοῦ διαθηῆκαι, καθά ποῦ συνήγαγε καὶ Ἀρίστων ὁ οἰκεῖος. Se corrige esta última parte del texto por la enmienda de Zeller: Ἀρίστων ὁ Κεῖος.

⁶⁵ Moraux (1951: 244).

lista no las registraba. Habían sido adquiridas poco tiempo después de que la biblioteca estuviera definitivamente establecida, motivo por el cual la ausencia de las obras faltantes se explica si se asume que el inventario fue hecho antes de que la colección se completara. Para Düring la biografía pertenece efectivamente a Hermipo, como lo dice Diógenes, aunque ello no quita que aquél, el discípulo de Calímaco, haya extraído mucha información del escrito biográfico que publicó Aristón de Cæos, escrito que poseía la biblioteca de Alejandría. De este escrito no ha sobrevivido más que la mención de Diógenes: "συνήγαγε καὶ Ἀρίστων ὁ κείος". Debe suponerse entonces que Aristón hizo su trabajo sobre fuentes que estaban en el Peripato y sobre la base de la tradición oral, y que Hermipo ha extraído de éste algunos datos. El hecho de que muchas de las obras de Aristóteles estén ausentes en la lista y que sean citadas por escritores del s. III a. C. muestra que el catálogo no lo hizo Hermipo, sino que se encontraba en la biblioteca. De él no prescindió, al igual que de muchas otras fuentes, entre las que estaba la *Colección de Aristón de Ceos*. Las palabras de Diógenes son lo suficientemente claras como para concluir que esta colección sólo reunía los testamentos⁶⁶.

***Vita Hesychii* (Düring, *Biog. Trad.* pp. 79-93; Gigon TA 2)**

También conocida como *Vita Menagiana* o *Catálogo del anónimo*. La primera edición es de 1663 y está a cargo de Egide Ménage. Ya por aquel entonces se la había relacionado con Diógenes Laercio, puesto que forma parte de la primera edición londinense de éste. De su existencia fue informado Ménage por un abogado instruido, Phillippe Loyauté, que no dice, sin embargo, de dónde la obtuvo. Aparte de los manuscritos conocidos que ya mencionaré, se la ha encontrado también, según Tischendorf, en el monasterio de San Juan, en Patmos⁶⁷. Las dos ediciones anteriores a las de Moraux, Düring y Gigon son las de Flasch, *Hesychii Milesii Onomatologi quae supersunt*, Leipzig 1883, y V.

⁶⁶ Düring (1957: 67-69 y 462-465). Cfr. Düring (1956).

⁶⁷ Moraux (1951: 195).

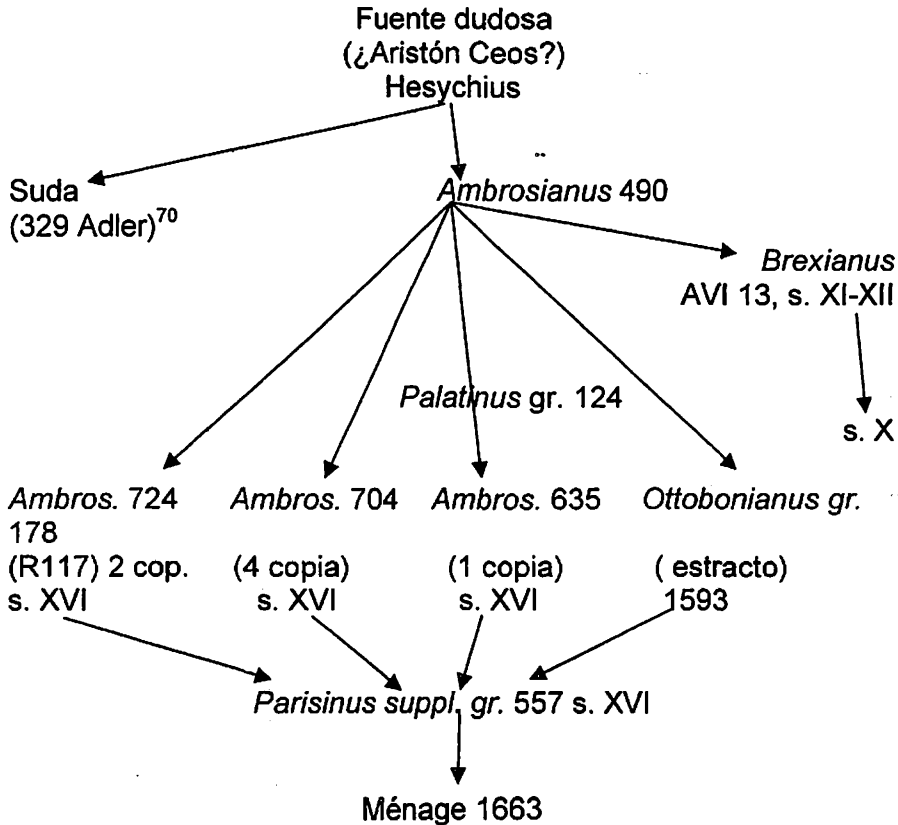
Rose, *Aristoteles q. f. librorum fragmenta*, Leipzig 1886. Dicha vida se corresponde textualmente con la de Suda, aunque éste no incluye el catálogo de obras. La fuente de Suda era un epitome del *Onomatólogo* de Hesiquio de Mileto. Sin embargo, hay común acuerdo entre los estudiosos del s. XIX y el s. XX en considerar al texto como la obra de un anónimo que extrae su información directamente del natural de Mileto, puesto que se trata de un extracto más completo que el de Suda⁶⁸. Son inciertas y desconocidas, por otro lado, las fuentes de Hesiquio.

Ménage ha usado seguramente un manuscrito llamado *Parisinus suppl. gr. 557*, del s. XVI, que es una descuidada copia del *Ambrosianus* 490, s. IX, considerado como una verdadera joya. El que menciona P. Moraux, *Ambrosianus* R117, es una de las siete copias de este escrito bajo la misma denominación y que proceden, desde luego, del manuscrito más antiguo: dos en *Ambrosianus* 724 (R 117 sup.), cuatro en *Ambrosianus* 704 (Q. 121 sup) y una en *Ambrosianus* 635 (P. 105 sup.). Es seguro que Ménage no ha utilizado el *Ambrosianus* 724 (R 117) porque reproduce con dos o tres excepciones, que podrían ser indicio de alguna contaminación, los numerosos errores que presenta el *Parisinus suppl. gr. 557*. Otro manuscrito de la *Bibliotheca Queriniana* en Brescia, el *Brixianus* A VI 13, del s. XI o XII, coincide con el *Ambrosianus* 490, con excepción de algún detalle. La variante εις εὐθύνας por πρὸς εὐθύνας aparece en *Palatinus gr. 124*, s. XV, el que contiene la *Vita* sin el catálogo. Evidentemente éste es una copia directa de aquél, no del *Ambrosianus* 490. Por último, el *Ottobonianus gr. 179*, escrito en 1593, presenta después de la *Vita Vulgata* un breve extracto de la *Vita Hesychii* que se corresponde exactamente con el *Ambrosianus* 490. Es muy posible, entonces, que todos los manuscritos conocidos hayan sido copiados directa o indirectamente de éste, el *Ambrosianus* 490⁶⁹.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Düring (1957: 80-81).

Presento a continuación un gráfico que nos aclara el panorama:



Si bien Düring constata que el *Parisinus suppl. gr. 557*, el que usó Ménage, es una copia descuidada del *Ambrosianus 490* o de alguna de las copias de éste del s. XVI, no nos dice si los errores proceden del copista que hizo el *Parisinus* o de aquellos que hicieron las copias ambrosianas. Queda aquí, entonces, un hueco, puesto que no se han colacionado nueve de los manuscritos que

⁷⁰ Düring (1957: 92)

Düring pone en cuestión⁷¹. De poder hacerlo se sabría de dónde procede la copia que usa Ménage y si está efectivamente vinculada con las copias ambrosianas. Entiendo que no se trata de un detalle nimio: poder comprobar de dónde procede el *Parisinus* determinaría con precisión el manuscrito desde el que arrastran todos sus errores, o acaso si es que los inaugura. Cerrado el problema, se estaría en mejores condiciones de investigar con un poco más de exactitud el complejo tema de la contaminación de las distintas *vitae*. Sin el trabajo de comparación pertinente la indeterminación no debería restringirse solamente a los códices ambrosianos. El resto podría jugar un papel importante.

La lista cuenta con un total de 197 títulos y se divide en tres partes: la primera, de 139 títulos, se asemeja más o menos a la de Diógenes; la segunda, de 48 títulos, contiene algunas obras que figuran en la primera parte, mientras que otras son nuevas; la tercera, de diez títulos, contiene los *pseudoepigrapha*. La lista, entonces, tendría 41 títulos más que la de Diógenes si descontamos estas últimas. Sin embargo, el problema de la diferencia de títulos es un poco más complejo considerando que la segunda parte del catálogo de Hesiquio (140-187) contiene algunos títulos que están repetidos en la primera parte y otros que aparecen por primera vez. Hay que destacar en primer lugar seis obras que no aparecen en Diógenes: Πέπλος (H. 105 = λ H. 169?), considerado inauténtico (es un escrito relativo a los héroes, a los mitos y a las leyendas); Ἀπορημάτων θείων α' (H. 107), corregido por Rose y Heitz en Ἀπορημάτων Ἡσιοδείων α' por encontrarse inmediatamente después de los Ἀπορημάτων Ὀμηρικῶν ζ' (H. 106) y por hallarse en el apéndice como Ἀπορήματα Ἡσιόδου ἐν α' (H. 104); Μεταφυσικά κ' (H. 111), en diez libros, cuyos ausentes serían según Jaeger α , δ , κ , λ ⁷²; Κύκλον ποιητῶν γ' (H. 115), probablemente una colección de problemas relativos a los poetas; Προτέρων ἀναλυτικῶν β' (H. 134), mientras que en Diógenes

⁷¹ Düring (1957: 80).

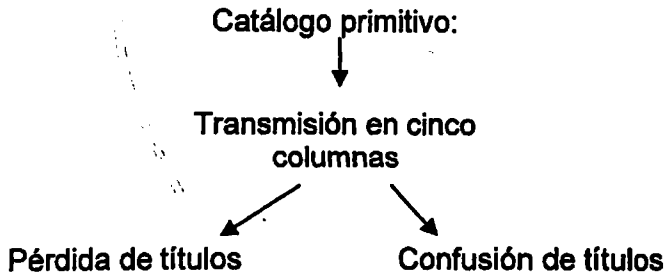
⁷² Jaeger (2002: 194-223).

aparecen los nueve libros (D.L. 4) (la lista de Hesiquio menciona además el libro θ en 46); y $\Sigma\upsilon\sigma\iota\tau\iota\kappa\acute{\omega}\nu$ $\pi\rho\omicron\beta\lambda\eta\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$ γ' (H. 136). Hay otros títulos que en Diógenes aparecen dos veces, mientras que en Hesiquio sólo una: DL 16, 66 =H. 15; DL 26, 40 =H. 25; DL 31, 32 =H. 28; DL 46, 47 =H 38; DL 43, 62 =H. 42; DL 52, 81 =H. 49; DL 77,80 =H. 89; DL 93,99 =H. 84; DL 97, 101 =H. 88; DL 131, 133,134 =H. 123.

Se nota por los datos precedentes que la lista de Hesiquio no ha sido copiada directamente de Diógenes, ya que presenta una serie de textos que están ausentes en la lista de éste. Habiéndose descubierto que en algún momento el catálogo de Diógenes fue copiado en cinco columnas de 35 títulos (y queda en la última un amplio espacio para las indicaciones esticométricas), gracias a que se han encontrado interpolaciones cada 35 o 36 títulos, se concluye entonces que la cuarta columna presentaba una laguna. Esto llega a comprobarse en el análisis de los títulos 37 y 38 de DL: el tratado *Sobre las pasiones* y la *Ética* ($\text{Ἠθικῶν } \alpha' \beta' \gamma' \delta' \epsilon'$). Su lugar según el orden correspondiente debería haber sido el principio de la tercera columna, antes de $\text{Πολιτικά } \beta'$ (DL 74). El desplazamiento, que tiene curiosamente 36 títulos por detrás (DL 1-36) y 35 por delante (DL 39-73), es causa de un olvido del escriba: después de haber copiado la lista se percató de la omisión de dos títulos entre las $\text{θέσεις } \pi\epsilon\rho\iota$ $\psi\upsilon\chi\eta\varsigma$ (DL 73) y los Πολιτικά (DL 74). Para enmendar su error le habría bastado copiar los dos títulos faltantes en la base de la segunda columna; prefirió, empero, disponerlos en forma horizontal, ocupando la primera y la segunda columnas. Quizás no tenía espacio suficiente. Una mano posterior al copista responsable de los desplazamientos se percató de este yerro y efectuó la corrección siguiendo un razonamiento muy cercano al que cientos de años después hizo P. Moraux: comprendió que dos títulos de materias similares estaban separados por 35 títulos ($\text{Περὶ παθῶν } \omicron\rho\gamma\eta\varsigma$ α' en la base de la primera columna, y $\text{Ἠθικῶν } \alpha' \beta' \gamma' \delta' \epsilon'$, en la base de la segunda); pero no se dio cuenta de que el desplazamiento de uno de los dos no debía ser a la izquierda sino a la derecha, en la

base de la segunda columna⁷³. Las interpolaciones (DL 37 y 38) han dado, por un lado, la razón para pensar que la lista estaba distribuida en columnas de 35 títulos; por el otro, cinco de los seis títulos que aparecen en Hesiquio y no en Diógenes (Πέπλον= H 105; Ἀπορημάτων θείων α' = H 107; Μεταφυσικά κ' = H 111; Κύκλον περί ποιητῶν = H 115 y Συσσητικῶν προβλημάτων γ' = H 136; se ha considerado que Προτέρων ἀναλυτικῶν β' -H 134- es una interpolación, de lo contrario β' -se encontraría en H 46, antes de θ⁷⁴), y que deberían ubicarse según su naturaleza entre los escritos teóricos matemáticos y los ὑπομνημαστικά que si están, muestran que la cuarta columna del catálogo que utiliza Diógenes presentaba una laguna. Ahora bien, aunque los escritos ὑπομνημαστικά podrían estar distribuidos entre los de su misma especie, no se entiende por qué motivo los escritos teológicos no aparecen inmediatamente después de los escritos matemáticos⁷⁵.

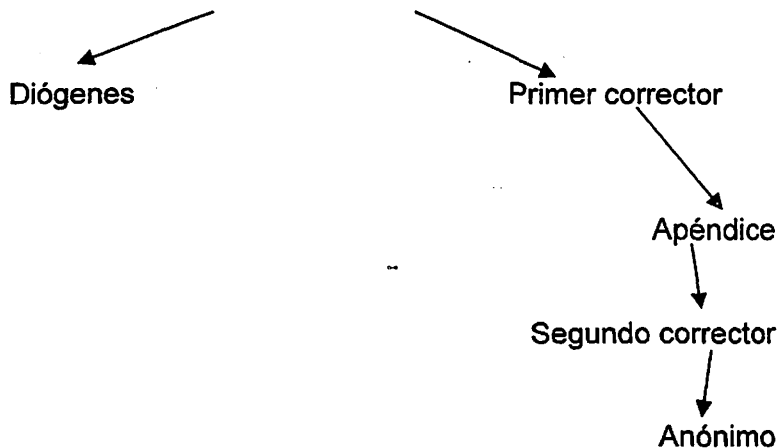
La ausencia de las cinco mencionadas obras en el catálogo de Diógenes hace pensar que no es la fuente del anónimo que transmite Hesiquio de Mileto. Ambos catálogos, sin embargo, proceden de un mismo modelo, aunque Diógenes contaba con una copia que tenía una laguna, mientras que el anónimo coteja una tradición sin pérdida de títulos, pero que cuenta con muchas correcciones intermedias, entre las que debemos considerar el agregado del apéndice.



⁷³ Moraux (1951: 186-193).

⁷⁴ Moraux (1951: 204).

⁷⁵ Moraux (1951: 205).



La especulación de Moraux, que supone una laguna en la lista de Diógenes, descarta la tradición transmitida por Estrabón y Plutarco, que puede ser comprobada, empero, a través de Cicerón. Sin embargo, este esquema de un modelo único da la posibilidad de pensar no ya en una laguna del texto que utilizó Diógenes sino en una modificación a la fuente, posterior a la edición de Andronico. Esto daría crédito a la tradición transmitida. Quizás, por lo menos en lo que hace a Μεταφυσικά κ' (H 111), la modificación se realizó al margen de la lista⁷⁶, para luego ser incorporada a ésta por una mano descuidada. Considero que la tradición inaugurada en la literatura antigua por un peripatético (Estrabón), lo cual es muy significativo, puede seguir teniendo vigencia hoy si se recorta el relato novelado por lo esencial: no todas las obras de Aristóteles llegaron a Alejandría cuando, tras la negativa de Teofrasto, Ptolomeo Soter importó el material y el conocimiento de Estratón y Demetrio. La interpolación es el último motivo para explicar su presencia. Antes hay que seguir las pistas de otras posibilidades.

La *Vita Hesychii* es, en definitiva, un epítome del *Onomatólogon* de Hesiquio de Mileto que transmite un anónimo

⁷⁶ Düring (1957: 90).

después de una serie de correcciones y adiciones, entre los que se encuentra el apéndice (*Appendix Hesychiana*). El mismo puede dividirse en cuatro partes: a: 140-147 (προβλήματα); b: 148-158 (es una selección de obras muy conocidas y publicadas por Andronico); c: 159-187 (probablemente un inventario incluido en el apéndice= Christ-Plezia); d: 188-197 (*pseudoepigrapha*). Si bien este apéndice ha sido añadido no antes del s. II de nuestra era⁷⁷, puede considerarse que dos de las cuatro partes son anteriores a Andronico, la primera y la tercera, mientras que la segunda y la cuarta remiten a un grupo de obras seguramente publicadas por aquél y a una serie de títulos espurios que pueden haber formado parte de su edición⁷⁸.

Analicemos la lista completa. Puede dividirse en tres grandes grupos. El primero contiene las obras públicamente conocidas en la antigüedad (H 1-24); el segundo contiene el resto de las obras ordenadas sistemáticamente (H 25-139); el tercero es un apéndice en el que se agregan algunas obras, otras se anexan sin cuidado y otras, la gran mayoría, parecen ser apócrifas. Si no se toma en cuenta el apéndice, puede observarse una gran coincidencia entre las listas de Diógenes y la del anónimo, aunque esto no permitiría afirmar, como ya lo vimos, que la lista del primero es el modelo de la fuente del segundo. En favor de esto puede argüirse que el orden de sucesión de las obras de ambas listas está muy lejos de ser idéntico, aunque *grosso modo* se encuentran bajo el mismo

⁷⁷ Moraux (1951: 203 y 208). Se sabe que los *physiognomica*, Φυσιογνωμικά α DL 109 y Φυσιογνωμικά β H 97, inicialmente no estaban constituidos en su forma actual, sino en dos libros, hasta la época de Adriano. Moraux se apoya en R. Foerster, *De Aristotelis quae feruntur physiognomicorum indole ac condicione*, para afirmar esto. El dato funciona como un *terminus post quem* para establecer la fecha del primer corrector de la lista. Ahora bien, este perspicaz corrector no habría permitido que algunos títulos que aparecen repetidos en el apéndice (corrobórese por ejemplo 111, 153, 154) se mantuvieran. Por esto la rectificación de algunos títulos es anterior a la edición del apéndice, siendo éste posterior al 30 d. C.

⁷⁸ Düring (1957: 91). Moraux (1951: 249-271 y 283-284).

orden sistemático. Nueve obras de la primera parte presentan el mismo orden que en Diógenes (H 1, 2, 3, 4, 5, 6, 13, 20, 24) y sólo tres en la segunda (H 27, 33, 34). En la primera parte, los primeros 24 títulos, aparecen tres obras aparentemente más completas que en la lista de Diógenes: H 3, *Περὶ φιλοσοφίας δ'* (DL 3), con un libro más (3 *pro δ legendum γ*); H 5, *Περὶ πολιτικῆς ἢ Γρῦλος γ'* (DL 5), con dos libros más (5 *pro γ legendum α*) y que parece a su vez delatar un error del copista (*pro Πολιτικῆς ABM legendum ῥητορικῆς* = DL *Περὶ ῥητορικῆς ἢ Γρῦλος α'*); H 24, *Περὶ φιλίας γ'* (DL 24), con dos libros más (24 *pro γ legendum α*). Tres de ellos, por el contrario, parecen estar completos en la lista de Diógenes: H 4, *Πολιτικόν α'* = DL 4 β' (con un libro más en Diógenes); H 20, *Περὶ τοῦ ἀγαθοῦ α'* = DL 20, γ' (con dos libros más en Diógenes); H 23, *Τὰ ἐκ τῶν νόμων Πλάτωνος* = DL 21, γ' (con dos libros más en Diógenes). Sólo tres de estos 24 títulos se repiten en el apéndice: H 18, *Περὶ παιδείας ἢ παιδευτικόν α'* (DL 19) en H 172 como *Περὶ παιδείας*, y H 16, *Περὶ βασιλείας α'* (DL 18) en H 171; mientras que H 12, *Ἐρωτικός α'* (DL 9) aparece completo, H 182, *Ἐρωτικός ς'*. Por otro lado, sólo dos títulos de estos primeros 24 figuran fuera de esta primera serie en Diógenes: H 21, *Περὶ ἀρχῶν ἢ φύσεως α'* en DL 41 como *Περὶ ἀρχῆς α'*⁷⁹ y H 19, *Συλλογισμῶν α'*, que se completa en H 54, *Συλλογισμῶν β'*, para representar exactamente a DL 56. En el lugar de estos dos títulos presenta la lista de Diógenes: DL 10, *Συμπόσιον α'*, que no está, por lo menos tal cual, en el anónimo; y DL 22, *Τὰ ἐκ τῆς πολιτείας α'β'*. El primero no está relacionado con el N° 161 del apéndice del anónimo (*Περὶ συσσιτίων ἢ συμποσίων*) sino con el N° 139 de Diógenes, y a través de éste con el N° 130 del anónimo (*Νόμων συστατικῶν*), *Νόμος συστατικὸς (συσσιτικὸς) α'*⁸⁰. El segundo es un extracto de la *República* de Platón, similar al que aparece del *Timeo* (DL 94= H 85).

⁷⁹ Moraux (1951: 201).

⁸⁰ Moraux (1951: 254).

La segunda parte de la lista (H 25-139) es la más rica en obras. Ya observamos que seis escritos del anónimo no aparecen en la lista de Diógenes. Uno de estos, sin embargo, debe ser considerado particularmente: H 134, Προτέρων Αναλυτικῶν β'. No está tal cual en la lista de Diógenes porque es una interpolación en la lista del anónimo; una mano descuidada ha incluido el título y uno de los libros sin percatarse de que la obra completa ya estaba anotada. Además de las obras que faltan en Diógenes mencionadas por Moraux tampoco se encuentra en su lista H 75, Τέχνης ποιητικῆς. En su lugar hay dos confusos títulos: DL 79, Τέχνη α'; DL 80, Ἄλλη τέχνη α' β' (79-81 *nihil pro certo de his afferri potest*). Podemos entender aquí quizás una corrupción en el manuscrito del que se vale Diógenes. Algo similar puede haber ocurrido en H 119, <Α>διατάκτων ι' β' (119 διατάκτων *per haplographiam* ABM)= DL 127, Ἄτακτα ι' β' (125-127 *ignoti*). Otro caso es el de una obra que aparece en el anónimo dividida y en Diógenes como una sola: H 51, Ὅρων βιβλίον α' γ' y H 52, Τοπικῶν ζ' = DL 55a, Ὅροι πρὸ τῶν τοπικῶν α' γ' y 55b, <Τοπικῶν α' > β' γ' δ' ε' ζ' ζ' (el título de Diógenes es el resultado de la fusión Ὅροι πρὸ τῶν τοπικῶν α' β' γ' δ' ε' ζ' ζ' y Τοπικῶν α' β' γ' δ' ε' ζ' ζ'). Un caso similar, aunque más complejo, se da en H 123, Πυθιονίκας βιβλίον α', ἐν ᾧ Μέναιχμον ἐνίκησεν; H 124, Περὶ μουσικῆς α' (DL 116; repetido en H 104); H 125, Ἐλέγχων σοφιστικῶν ἢ περὶ ἐριστικῶν. Los equivalentes en la lista de Diógenes serían: DL 132/2, Πυθιονίκαί μουσικῆς α'; DL 133, Πυθικός α'; DL 134, Πυθιονικῶν ἔλεγχοι α'. Es probable que la fuente del anónimo presentara una muy mala copia de estos tres títulos. Quizás el copista de algún manuscrito anterior a la fuente del anónimo haya querido evadirse de copiar Πυθιονίκαί y Πυθιονικῶν para μουσικῆς α' y ἔλεγχοι α' respectivamente. En lugar de ello prefirió copiar Πυθιονίκαί, lo cual está avalado por la lista de Diógenes, y desde aquí desprender los complementos:

Πυθιονίκαί (Πυθιονικῶν)
 μουσικῆς α'
 ἔλεγχοι α' (Ἐλέγχων α')

Πυθικός α'

Una mano posterior no se ha percatado de este recurso. Los resultados fueron varios. Primero cabe destacar la interpolación *Περὶ μουσικῆς α'* (H 124), título que ya se encontraba en H 104; la pérdida del título *Πυθικός α'*; y el intento de completar las dos obras que quedaban sin entender:

H123 *Πυθιονίκα*<ι><ς>(*Πυθιονικῶν*) < βιβλίον α', ἐν ᾧ Μέναιχμον ἐνίκησεν >

H124 < Περὶ > μουσικῆς α'

H125 ----- ἔλεγχος α' = <Ἐλέγχων>< σοφιστικῶν ἢ περὶ ἐριστικῶν >

< Πυθικός α' >

Esto explica que en 123 y 125 se lea *Πυθιονικῶν*: H 123, *Πυθιονίκα βιβλίον α'* ... (123 *legendum Πυθιονικῶν*); H 125 *Ἐλέγχων σοφιστικῶν ἢ περὶ ἐριστικῶν* (125 *hic titulus clare demonstrat quomodo compilerator vel corrector quidam laboraverit. Legendum Πυθιονικῶν ἐλέγχων α'*. *Verbo Πυθιονικῶν casu quodam deperdito scriba supplevit titulum sane notum sed huic loco alienum*). Lo mismo debe haber ocurrido en H 107, *Ἀπορημάτων <θειών α'>* (107 *θειών fortasse pro Ἡσιοδείων Rose*), y H 108, *Ποιητικόν α'*. El equivalente sería DL 119, <*Ἀπορήματα*> *ποιητικά α'* (119 <*Ἀπορήματα*> Bernays *ποιητικόν α'*, *ποιητικόν α'* Rose). Habiéndose restituido el título en el apéndice (H 143, *Ἀπορήματα Ἡσιόδου ἐν α'*), podemos especular lo siguiente: luego de *Ἀπορημάτων Ὀμηρικῶν ζ'* (H 106, DL 118) venían dos *Ἀπορήματα* (H 107, H 108). Con el mismo recurso económico que en el anterior caso el copista usó *Ἀπορήματα* una sola vez para los dos títulos:

H 107 *Ἀπορήματα <θειών> Ἡσιόδου*

H 108 ----- *ποιητικά α'*

Una posterior mano ha leído *θειών* en lugar de *Ἡσιόδου* (error paleográfico) y ha colocado *ποιητικά* como *Ποιητικόν* debajo de *Ἀπορήματα*. Por lo tanto, H 108, *Ποιητικόν α'*, equivale a DL 119,

< Ἀπορήματα > ποιητικά α΄; mientras que H 107, Ἀπορήματα < θείων > Ἡσιόδου (también en H 143), muestra que el manuscrito que utiliza la fuente del anónimo no es el mismo (o un descendiente) que utiliza Diógenes (aunque ello no quita que hallan tenido un modelo común, como ya anoté más arriba). A su vez, quien añadió la primera sección del apéndice (H 140-147) ha usado probablemente la misma fuente que la fuente del anónimo pero sin alguna de sus alteraciones. Lo que sí es seguro es que no estuvo relacionado con la fuente tradicional de Diógenes, puesto que ninguna de las ocho obras que añade está en la lista de éste.

El último caso de este estilo es el que aparece en H 30, Περὶ πάθους ὀργῆς α΄ (30 *legendum* Περὶ παθῶν α΄. Περὶ ὀργῆς α΄), equivalente a DL 37a, Περὶ παθῶν α΄ y DL 37b, <Περὶ> ὀργῆς. Düring en su edición de la vida de Aristóteles de Diógenes ha recurrido a dos extractos que le permiten dividir el título Περὶ πάθους ὀργῆς: 37a cfr. *Eth. Nic.* II4 ; 37b cfr. *Excerpta e libro Senecae De Ira* (fr. 80 Rose)⁸¹. En el pasaje de Aristóteles la ira es tomada como una pasión⁸². Es comprensible que un título suponga un estudio sobre las pasiones en general y el otro un estudio sobre una de las llamadas pasiones, la ira. Sin embargo, el mismo erudito ha preferido la lección Περὶ πάθους ὀργῆς (H 30) en su edición de la *Vita Hesychii*.

Otra de las diferencias entre ambas listas es la de los títulos completos e incompletos. El caso paradigmático es H 39, Ἠθικῶν κ΄; se trata seguramente de la *Ética Nicomaquea* en diez libros, la que aparece incompleta en DL 38, Ἠθικῶν α΄ β΄ γ΄ δ΄ ε΄. También aparecen incompletas en Diógenes en esta segunda parte: DL 60, Τοπικῶν πρὸς τοὺς ὄρους α΄ β΄, frente a H 59, τοπικῶν πρὸς τοὺς ὄρους ς΄; DL 82, Τέχνης τῆς Θεοδέκτου συναγωγῆς α΄, frente a H 74, Τέχνης τῆς Θεοδέκτου συναγωγῆς γ΄. Aparecen, por el

⁸¹ Düring (1957: 43).

⁸² Arist. *EN* II4 1105b 21: λέγω δὲ πάθη μὲν ἐπιθυμίαν ὀργὴν φόβον θάρσος φθόνον χαρὰν φιλίαν μῖσος πόθον ζῆλον ἔλεον, ὅλως οἷς ἔπεται ἡδονὴ ἢ λύπη.

contrario, algunas obras, incompletas en el anónimo, completas en Diógenes: H 71, Τεχνῶν συναγωγὴν α', frente a DL 77, Τεχνῶν συναγωγὴν α'β'; H 81, Περί φύσεως α', frente a DL 90, Περί φύσεως α'β'γ'; H 93, Περί ἀνατομῶν ζ', frente a DL 103, Ἀνατομῶν α'β'γ'δ'ε'ζ'ζ'.

Podrían rescatarse también, en esta misma parte de la lista, detalles como lecturas divergentes que remiten sin duda a la misma obra, o acaso el agregado o la omisión de alguna palabra. En fin, son muchos los datos que pueden seguir aportándose; mas he tratado de resaltar, con el mejor criterio posible, aquellos que permiten seguir el intento de recensión de la fuente primigenia de Diógenes y el anónimo que hacen los eruditos.

La última parte de la lista es el apéndice. Es a todas luces un agregado a la fuente primitiva, que, como vamos descubriendo, no es la misma que utilizó Diógenes. La que transmite el anónimo, incluso antes de que se anexe el apéndice, presenta ya modificaciones serias y algunas divergencias importantes, amén de la disposición ordinal casi totalmente distinta de las obras. Este detalle muestra que las listas fueron realizadas por manos diferentes aunque bajo el mismo criterio de orden y conocimiento de la filosofía aristotélica. La cercanía ordinal y no exacta de las obras es la que delata esto. Es para mí sumamente probable que la fuente primigenia fuera un catálogo sin el trabajo de un orden sistemático. Quizás pueda pensarse que el catálogo de obras de Aristón de Ceos no era sistemático, y que algunas manos avezadas lo ordenaron bajo ese concepto en Alejandría, seguramente Hermipo⁸³, quien se transformaría a la postre en la fuente de Diógenes; mientras que la misma fuente primigenia fue ordenada por otro sabio en alguna otra biblioteca (¿Hesiquio?), para luego transformarse en la fuente del anónimo.

Pero si tanto la lista de Diógenes como la del anónimo proceden en última instancia de una lista nacida en el Liceo, pero no ordenada sistemáticamente, entonces, ¿por qué algunos títulos del anónimo no están en Diógenes y por qué algunos títulos de

⁸³ Berti (1962: 124).

Diógenes no están en el anónimo (DL 10, 22, 32, 40, ¿48? < ¿H 19+54= DL 56?>, ¿80?, <¿H 75?>, ¿81? <¿H 197= pseud.?>, 88, 99, 100, 101) ? ¿Cómo se entiende en definitiva que ambas listas se diferencien por algunos títulos si proceden las dos de la misma fuente? ¿Podría ser que el encargado de ordenar por primera vez la lista primitiva, lista ordenada que a fin de cuentas sería la fuente del anónimo, considerara que algunas obras eran espurias, a diferencia de Hermipo, cuyo orden utilizó Diógenes? Lo mismo podría decirse, en el caso en que se acepte esto, de las obras anteriores a la edición de Andronico que están en Hesiquio y que faltan en Diógenes. Esto muestra que de la fuente peripatética desordenada (¿Aristón de Ceos?) surgieron varios ordenadores que utilizaron para tal fin el mismo sistema, pero que el azar hizo que la sucesión ordinal de obras en cada uno de ellos fuera distinta. A su vez estos ordenadores consideraron a algunas obras espurias, dejándolas fuera de la lista. Seguramente fueron muchas las listas que se copiaron en la antigüedad; algunas directamente desordenadas, muchas de algunos de los ordenadores que conocemos, algunas otras con un orden distinto y que se fueron perdiendo por diversos motivos.

Si bien el apéndice de Hesiquio es un buen ejemplo que muestra cómo algunas obras genuinas de Aristóteles fueron adosadas a la lista desde una fuente en la que seguramente algo tuvo que ver Andronico de Rodas, la segunda parte de la lista presenta, a mi entender, el verdadero problema. En efecto, H 111, Μεταφυσικά κ', no está en Diógenes. ¿Presentaba la fuente de éste una laguna en su lugar pertinente? ¿Conocía esta obra Aristón de Ceos?⁸⁴ ¿Eran estos los escritos que encontró Andronico de Rodas en Roma? Es muy probable que la fuente de Diógenes presentara realmente una laguna en la cuarta columna de la lista. En este caso Aristón habría conocido el mencionado escrito reunido en 10 libros, y las obras que en el s. I a. C. fueron reunidas por Luculo, Tiranión y Andronico, consideradas perdidas y a las que Cicerón llama *In commentariis*, podrían ser las que

⁸⁴ Moraux (1951: 278).

aparecen en el apéndice del anónimo: H 148-158. Podemos admitir, entonces, que muchos de los libros reunidos bajo el título *Μεταφυσικά κ'* fueron conocidos en la antigüedad, como se advierte rápidamente haciendo una inspección superficial de la lista. No ha faltado, a propósito, quien piense que el nombre *Μεταφυσικά* habría sido acuñado por Aristóteles o Eudemo de Rodas⁸⁵. Reiner se ha inspirado en el trabajo de Moraux, recogiendo algunos testimonios de la mayor importancia, para fundamentar que el nombre había sido impuesto por Eudemo (Asclepio, *In Metaph.* 4, 4-16; Ps. Alex. *In Metaph.* 515, 3-11)⁸⁶. De todo esto puede concluirse, creo yo, que la historia transmitida por Estrabón y Plutarco tiene un viso de realidad: algunas de las obras aristotélicas no llegaron a Alejandría. No se trataba exactamente de obras, sino de 'comentarios', como dice Cicerón. Estos son los últimos escritos reunidos en vistas de la edición. Entre ellos se encontraban cuatro tratados cerrados que fueron más tarde añadidos al cuerpo de la *Μεταφυσικά: α' δ' κ' λ'*. Estos últimos, los tratados teológicos, fueron el gran hallazgo y revolucionaron toda la filosofía del s. I a. C. Su edición prosperó, ya que en el catálogo de Ptolomeo encontramos el escrito en 14 libros, tal cual lo conocemos hoy en día.

Ya hemos dicho que la última parte de la lista, el apéndice, tiene a su vez cuatro subdivisiones. A1 (140-147): escritos de historia y crítica literaria; A2 (148-158): escritos teóricos que remiten seguramente a Andronico; B (159-186), en cuyo seno hay que ubicar un tercer grupo de A (A3: 171-178) mezclado por error en medio de esta lista alfabética; C (187-197), los *pseudoepigrapha*. A1, A2 y A3 han tenido como primer objetivo la intención de completar la versión con lagunas de Aristón. B es una lista alfabética que se ha añadido con el sólo objeto de extender el número de obras; la crítica ha considerado apócrifas a la mayoría.

⁸⁵ Reiner, *Die Entstehung und ursprüngliche Bedeutung des Names Metaphysik*, *Zeitschr. F. Philos. Forsch.* 8, 1954, 210-237. Citado y analizado por Düring (2005: 286-287).

⁸⁶ Aubenque (1981: 33).

C es, por último, un grupo de obras consideradas espurias, cuyo origen comparte con B⁸⁷. En A2 volvemos a encontrar Μεταφυσικά en dos títulos diferentes, cuya lectura ha restituido y unificado Moraux. En efecto, se han unido H 153 y H 154, Περί ῥητορικῆς y Τῆς μετὰ τὰ φυσικά i' respectivamente, cambiando ῥητορικῆς por θεωρητικῆς. De ello ha resultado Περί τῆς θεωρητικῆς τὰ μετὰ τὰ φυσικά⁸⁸. Düring no anota nada al respecto en su aparato crítico de su edición de la *Vita Hesychii*: Al parecer los manuscritos no presentan distintas lecciones en este punto. En A3, por otro lado, debemos destacar tres obras, H 171, H 172 y H 174, que aparecen repetidas en la primera y segunda parte de la lista: H 16, H 18 y H 39 (DL 18, 19, 38 respectivamente). Es curioso que en una lista de obras anexadas para completar las lagunas aparezcan tres obras repetidas. Respecto de este apéndice debe considerarse, en fin, que fue realizado teniendo en cuenta la versión que utilizó Diógenes, sólo en lo que concierne a A, por un hombre que no ignoraba la articulación de la lista. Luego fue añadida a la lista por alguien (no Hermipo) que es en definitiva la fuente desde donde procede la lista del anónimo. Se la anexó sin percatarse que lo hacía en una lista que no era la misma que la de Diógenes, de cuya comparación había surgido tal apéndice. Por eso, si anexamos este apéndice a la lista de Diógenes encontramos que tiene un lugar más útil y coherente. Ello no explica, sin embargo, la inclusión de los títulos H 171 y H 172⁸⁹. B y C han sido, por último, anexados un tiempo después de A, y provienen al parecer de la Φιλόσοφος ἱστορία de Porfirio⁹⁰.

El catálogo de Ptolomeo (Düring, *Biog. Trad.* pp. 213-246; Gigon TA 6)

⁸⁷ Moraux (1951: 267-287).

⁸⁸ Moraux (1951: 253).

⁸⁹ Moraux (1951: 284-287).

⁹⁰ Moraux (1951: 286); pero, Düring (1957: 91).

Ptolomeo es posterior al trabajo de reconstrucción, recopilación y edición de Andronico. Cuenta con un *corpus* que es más o menos el que se ha conservado hasta hoy.

En sus *Crónicas de algunos sabios* Ibn al-Qifti (1172-1248) ofrece una lista de obras de Aristóteles. En la *Historia de algunos médicos* Ibn Abi Useibi'a (muerto en 1236) la reproduce⁹¹. Ambas listas, acompañadas de la vida del filósofo, se remontan, a través de muchos intermediarios, a un tal Ptolemeo, identificado como 'el desconocido', el-Garib. La aparición de su nombre en la *Vita Marciana*⁹² indica que el estudioso que realizó este epitome utilizó su biografía⁹³. Aparece su nombre además en la *Vita Latina*⁹⁴. Ambas *vitae* dicen que Ptolomeo es un biógrafo que ha reproducido el testamento de Aristóteles y ofrecido una lista de sus escritos. Ya hemos dicho que es el mismo que menciona Elías, aunque lo haya confundido con el Filadelfo o la lectura de su texto esté corrupta.

De su lista nos interesa destacar el título 92, dentro de los *memoranda* o documentos privados: Βιβλία ὑπάρχοντα ἐν τῇ Ἀπελλικῶντος βιβλιοθήκῃ. Se trata de un escrito que da crédito a la historia del foso de Skepsis. Algunos eruditos piensan que la mencionada biblioteca sólo sumó ciertos papeles personales aportados por Neleo, aunque la tradición nos transmite, a veces moderadamente, como es el caso de Cicerón, a veces en forma algo fantástica, como en Estrabón y Plutarco, que el hallazgo fue muy importante.

⁹¹ Moraux (1951: 290).

⁹² *V. Marciana* 43, ed. Düring: καὶ τελευτῆ ἐκεῖσε διαθήκην ἔγγραφον καταλιπών, ἣ φέρεται παρὰ τε Ἀνδρονίκῳ καὶ Πτολεμαίῳ μετὰ τῶν πινάκων τῶν αὐτοῦ συγγραμάτων.

⁹³ Düring (1957: 115).

⁹⁴ *V. Latina* 46, ed. Düring: *Et mortuus est in Calchide dimittens testamentum scriptum quod fertur ab Andronico et Ptolomeo cum voluminibus suorum tractatum.*

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. (2002). *Ética a Nicómaco*. Edición bilingüe y traducción de María Araujo y Julián Marías. 8ª edic. Madrid.
- ARISTÓTELES. (2005). *Política*. Edición bilingüe y traducción de Julián Marías y María Araujo. 6ª edic. Madrid.
- AUBENQUE, P. (1981). *El Problema del Ser en Aristóteles*. Madrid.
- BERTI, E. (1962). *La filosofia del primo Aristotele*. Padova.
- BETSCHENIG-SKUTSCH. (1916). *Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch*. Wein-Leipzig.
- BIGNONE, E. (1936). *L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro*. Prima parte. Firenze.
- DÜRING, I. (1956). "Hermipus or Ariston?". En: *Classica et Medievalia* 17, pp.11-21.
- DÜRING, I. (1957). *Aristotle in the Ancient Biographical Tradition*. Götborg.
- DÜRING, I. (2005). *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*. Zweite Auflage unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1966. Heidelberg.
- GIGON, O. (ed) (1987). *Aristotelis Opera, ex recensione Immanuelis Bekkeri*. Edidit Academia Regia Borussica. Editio altera, addendit instruxit fragmentorum collectionem retractavit Olof Gigon. Volumen Tertium, *Librorum Deperditorum Fragmenta*, collegit et annotationibus instruxit Olof Gigon. Walter de Gruyter : Berolini et Novi Eboraci 1987.
- GIGON, O. (1959). "Cicero und Aristoteles". En: *Hermes. Zeitschrift für Klassische Philologie*. 87 Band/Heft 2, pp. 143-162.
- JAEGER, W. (ed) (1957). *Aristotelis Metaphysica*. Oxonii e Typ. Clar.
- JAEGER, W. (2002). *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*. 7ª reimp. México.
- KAEGI, A. (1944). *Griechische Schulgrammatik*. Berlin.
- LIDDELL-SCOTT. (1996). *Greek-English Lexicon*. Oxford.
- MENGE-GÜTHLING. (1913). *Griechisch-Deutsches Wörterbuch*. Berlin.

- MINIO-PALUELLO. (ed) (1966). *Aristotelis Categoriae et Liber de interpretatione*. Oxonii e Typ. Clar.
- MORAU, P. (1951). *Les listes Anciennes des Ouvrages d'Aristote*. Louvain.
- NUYENS, F. (1948). *L'évolution de la psychologie d'Aristote*. Louvain.
- REALE, G. (1992). *Introducción a Aristóteles*. Barcelona.
- REGENBOGEN. (1950). *Pinax*. En : *RE XX*, col. 1443.
- REYNOLDS-WILSON. (1986). *Copistas y Filólogos*. Madrid.
- ROSS, W. D. (ed) (1978). *Aristotelis Analytica priora et posteriora*. Oxonii e Typ. Clar.
- ROSS, W. D. (ed) (1955). *Aristotelis Fragmenta Selecta*. Oxonii e Typ. Clar.
- SMYTH, H. (1984). *Greek Grammar*. Harvard.
- STRABO. (1961). *The Geography*. London.
- TOVAR, A. (1943). "Para la formación de la *Vita Marciana* de Aristóteles: sobre un nuevo fragmento en el Códice Matritense 4676 (Olim. N 9)". En: *Emerita II*, pp. 180-200.

Reseñas

Frédérique Biville et Daniel Vallat (ed.). *Onomastique et intertextualité dans la littérature latine.* Lyon, Collection de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée 41. Série linguistique et philologie 5. Actes de la journée d'étude tenue à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée - Jean Pouilloux (Université Lumière – Lyon 2 - CNRS), 2009, 335 pp.

Esta obra consiste en las actas de una jornada en torno a la onomástica y la intertextualidad en la literatura latina el 14 de marzo de 2005 en la Maison de l'Orient et de la Méditerranée - Jean Pouilloux (Université Lumière – Lyon 2 - CNRS). El libro, por lo tanto, no es un manual sobre el tema, sino una recopilación de trabajos monográficos sobre cómo el estudio de los nombres de los personajes resulta particularmente revelador de los diferentes fenómenos de intertextualidad.

El libro se divide en tres partes. La primera, "Aproximaciones transversales", consta de dos trabajos. El primero es "Onomástica e intertextualidad" de Frédérique Biville (Université Lumière – Lyon 2). Este valioso artículo da el marco teórico de todo el producto de la jornada. Presenta a la onomástica como un soporte privilegiado de la intertextualidad, fenómeno especialmente central en la literatura latina. Distingue después, para orientar la investigación, entre dos perspectivas. Primero presenta el enfoque onomasiológico, esto es, el que estudia, a partir de un individuo real o ficcional, los diferentes nombres que se le adjudican y la trama de alusiones y relaciones que de ahí se desprenden. En segundo lugar, muestra el enfoque semasiológico, que rastrea la historia de un determinado nombre, desde su etimología hasta sus diferentes apariciones en los textos. La autora expone, además, los distintos niveles en los cuales se pueden dar estos fenómenos de intertextualidad.

El segundo trabajo de la primera parte es un ejemplo amplio y paradigmático del uso de estos enfoques: "La metáfora onomástica de Plauto a Juvenal", de Daniel Vallat (Université Lumière – Lyon 2). Aquí el autor parte de definir la metáfora onomástica, es decir, el recurso consistente en utilizar el nombre propio de un personaje muy conocido para calificar a otro de

características similares (por ejemplo, llamar Caribdis a alguien muy destructivo). Luego rastrea su uso en autores significativos de la literatura latina y ensaya conclusiones sobre el valor literario y retórico de este recurso.

La segunda parte, "Teatro y poesía clásica", que es también la más extensa, presenta diferentes monografías:

- Matías López -López (Universitat de Lleida, España) "Etimologías abiertas en Plauto". Este artículo da ejemplos de cómo el comediógrafo no sólo utilizaba la etimología de los nombres propios para terminar de caracterizar a sus personajes, sino que además lograba a veces que las interpretaciones onomásticas presentaran diferentes niveles posibles de análisis. El autor del trabajo se propone seguir desentrañando este complejo juego de alusiones.

- Jean-Christophe Jolivet (Université Charles de Gaulle-Lille 3) "Cuestiones de onomástica homérica en la poesía del siglo de Augusto". Los poetas de la corte de Augusto se complacían en demostrar su erudición haciendo alusiones a cuestiones de onomástica homérica tratadas por la crítica helenística, tales como la identificación en sus textos de personajes no suficientemente identificados en la épica y el aporte de posibles etimologías.

- Emmanuel Plantade (Université Lumière – Lyon 2) "Heu ... Theseu! El nombre propio y su doble (Catulo 64, 50-250 y Ovidio Her. 10)." El autor analiza, en textos paralelos que reproducen las quejas de Ariadna abandonada, qué uso hacen tanto Catulo como Ovidio del nombre de Teseo. En el caso de Catulo, se trata del juego entre las diferentes formas causales del sustantivo *Theseus* y la interjección *ehu*; en Ovidio se vuelve significativo, además, el lugar que ocupa cada forma en el verso.

- Christian Nicolas (Université Jean Moulin-Lyon 3) "La firma disimulada del poeta de *Heroides*" Era una práctica usual en los poetas latinos hacerse presente de alguna manera en el texto de su propia obra para 'firmarla'. Este artículo presenta los diferentes recursos mediante los cuales

Ovidio logra aparecer de alguna manera en la cartas ficticias de las heroínas mitológicas, ya sea filtrando las letras de su nombre en el texto, como un criptograma, insertando alusiones al nombre de Corina o referencias a su propia obra, por ejemplo.

- Olivier Thévenaz (Université de Lausanna - Suisse) "Auctoris nomina Sapphus: Recuperación de nombres y creación de una *persona* literaria en *Heroides* XV de Ovidio". El artículo analiza los diferentes recursos mediante los cuales se construye el personaje de Safo como 'autora' de esta carta, como la alusión a los nombres de personajes relacionados y otros fenómenos de intertextualidad. Se destacan también las relaciones de este texto con la producción de Ovidio, significativamente con la escrita en el exilio, y las consecuencias que estas relaciones tienen en el problema de la autoría de la epístola.

- Daniel Vallat (Université Lumière – Lyon 2) "La onomástica del género bucólico". Los nombres propios de los personajes de Teócrito fueron parcialmente reutilizados por Virgilio en *Bucólicas* y los de esta obra, a su vez, en los poetas latinos posteriores. Tanto la continuidad de algunos nombres como la progresiva incorporación de otros son un elemento fundamental en la configuración del género bucólico como tal.

La tercera parte, "Erudición en la antigüedad tardía", presenta dos artículos. "*Servius, interpres nominum Vergilianorum: (ad Aen. 1)*" es el trabajo de Michèle Béjouis-Vallat (Université Lumière – Lyon 2). El comentario de Servio al primer canto de la Eneida consiste, en alguna medida, en un estudio onomástico. El contenido es de una riqueza y erudición tal que no sólo resiste en gran medida a la mirada desde la crítica textual contemporánea, sino que además resulta muy enriquecedor.

En "De Mutinus Titinus a Priapo", de Marie-Karine Lhommé (Université Lumière – Lyon 2), la autora rastrea las breves alusiones a este dios menor que han sobrevivido en la literatura latina, tratando así de definir su función. Registra también las transformaciones que fue sufriendo su nombre, con las diferentes etimologías posibles

El libro incluye además índices de autores, obras y nombres citados.

La obra resulta de utilidad dispar, ya que los trabajos resultan desparejos en sus enfoques, intereses, profundidad y contenido, si bien no en su calidad. Algunos autores han sido muy tratados, otros no. Hay direcciones posibles de análisis, presentadas en el artículo que abre la obra, que no han sido desarrolladas. Si bien cubren un campo lo suficientemente amplio como para dejar vislumbrar las posibilidades de estudio en cada época, no llegan ni pretenden llegar a un balance general sobre el uso literario de los nombres propios en la literatura latina. Es decir, de ningún modo agotan el tema y dan un marco teórico y numerosos ejemplos de cómo trabajar seriamente en esa dirección. Esto nos resulta particularmente útil a los investigadores latinoamericanos, para confirmar y corregir tanto métodos como resultados a veces intuitivos de nuestros estudios.

Susana Aguirre de Zárate
Universidad Nacional de Cuyo

Pseudo Calístenes. *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia.* Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual. Barcelona, RBA Libros, 2008, 183 pp.

Esta obra, que ya figuraba en el catálogo de la Biblioteca Clásica Gredos en edición de 1977, aparece nuevamente a cargo de García Gual, con algunas diferencias.

Lo que justifica la reseña de esta nueva publicación es el hecho de que, aunque el texto de la traducción y sus notas aclaratorias -muy oportunas y necesarias- son iguales, existe una diferencia notable en los paratextos editoriales.

La edición de 1977 incluía: un epígrafe de André Malraux; un prólogo; una nota bibliográfica con información sobre: a) ediciones y traducciones, b) estudios sobre Alejandro en la historia y la leyenda y c) sobre la influencia del texto en la literatura medieval; un apéndice con el texto de la "Carta de Alejandro de Macedonia a su maestro Aristóteles acerca de su expedición y el país de la India"; un índice de nombres; un índice general.

La nueva edición consta de una introducción general y un índice.

A simple vista se advierte que las diferencias tienen injerencia en la recepción de la obra, pues los destinatarios previstos para la nueva edición no son especialistas, aunque sí lectores cultos, curiosos y aficionados al mundo antiguo o a sus personajes más notables.

Por otra parte, el lector esperable para la edición de 1977 tampoco era exclusivamente el especialista, pero sí una persona con un entrenamiento en la lectura lo suficientemente solvente como para sacar provecho del nutrido paratexto que se le ofrecía. No hay que pensar necesariamente en un especialista en lenguas clásicas, pues este podría acceder al texto original y seguramente también consultar ediciones críticas en otros idiomas.

¿La simplificación del diseño editorial se ha debido a razones económicas? Podría aceptarse esa hipótesis si consideramos el número de páginas de una y otra, pues la edición de 1977 constaba de doscientas cincuenta y ocho páginas, setenta y cuatro más que la de 2008.

Me parece más interesante, como invitación a la reflexión, considerar la posibilidad de que hayan cambiado las características del lector culto esperable, el alcance de su capacidad de lectura. Pero ello supera los límites de esta reseña.

El prólogo de 1977, después de consideraciones generales acerca del contenido de la obra prologada en relación con las fuentes antiguas acerca de Alejandro Magno, y su notable difusión y fama, sigue especialmente los pasos de R. Merkelbach en su estudio publicado en 1954, *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*, para considerar el problema de las fuentes y composición de la obra. Se detiene a continuación en el fenómeno de la transmisión del texto del Pseudo Calístenes y finaliza su exposición precisando sobre en qué manuscrito se ha basado la traducción, consciente de que parece ser la primera que se hace en castellano directamente del original griego.

La introducción de 2008 coincide en la referencia inicial a las fuentes antiguas acerca de Alejandro, pero con un detallado catálogo de esos autores y títulos, que en la edición de 1977 se mencionaban de un modo general e incompleto. La comparación con esas fuentes le permite ubicar la *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia* en relación con la novela. Esto no es extraño, pues García Gual ha publicado numerosos escritos acerca de esa especie narrativa desde que apareció la edición de 1977, entre los cuales *Apología de la novela histórica* (2002) e *Historia, novela y tragedia* (2006) resultan especialmente esclarecedores. En especial porque García Gual se extiende esta vez en una cita de Hegel tomada de sus *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal*, que destaca "la impronta inolvidable que el joven monarca macedonio dejó en la marcha de la Historia Universal" (2008: XI). En la edición de 1977 también mencionaba el traductor a Hegel y a Lukács por su tesis de que "la novela es una épica decadente, un epigono degenerado y prosaico de la epopeya antigua" (1977: 11).

En el apartado "Fama y difusión", que aparece con el mismo título en ambas ediciones, también hay un cambio en el enfoque. En la edición de 1977 menciona las numerosas traducciones del texto: al armenio, georgiano, persa, sirio, árabe, turco, etíope,

copto y hebreo. Señala también la difusión de esta historia en Oriente: la India, Java y las Célebes. En relación con Occidente considera las traducciones al latín y las versiones medievales. Cierra el apartado con una reflexión acerca de la personalidad de Alejandro, "insondablemente más compleja que la de su imagen novelesca" (1977: 14), que se transmitió a la posteridad como prototipo del conquistador.

En la edición de 2008, este apartado, además de considerar la difusión por Oriente y Occidente, menciona sus numerosas traducciones, de cuyo elevado número también hablaba en 1977, y que permite afirmar que fue "el texto traducido a más lenguas (unas treinta) después de la Biblia" (2008: XXII).

Agrega la referencia a una versión neogriega popular que circuló en forma oral durante la dominación turca, y las biografías y las ficciones históricas escritas acerca de la vida de Alejandro. Menciona de ellas las que cuentan con versiones en castellano, entre las que incluye la biografía *Alejandro Magno* escrita por R. Caratini y las novelas de Mary Renault, Gisbert Haefs y Valerio Manfredi. No habla de las versiones cinematográficas, que a menudo motivan en los espectadores el deseo de confirmar la información que ofrece la película que acaban de ver, o ampliarla.

Como cierre de esta reseña, creo oportuno citar un pasaje del capítulo "El rey Alejandro y los árboles proféticos", incluido en *Historia, novela y tragedia*:

"En esa memoria popular, donde los datos históricos se sumergen y cristalizan en formas fantasiosas, se sumerge el personaje histórico para resurgir como protagonista de una saga mítica, como un ejemplo eterno del héroe, rodeado de una atmósfera transhistórica. Alejandro, recreado por la leyenda, es un explorador de los últimos confines, el invicto guerrero derrotado sólo por la muerte azarosa, el mártir de la condición heroica en su más alto grado, el rey soberbio que, tras alcanzar los máximos triunfos, fue abatido por la muerte en plena juventud; es el héroe que quiso ser dios, como Heracles y Dioniso, pero que encontró en la gloria su destino último y cumplió brillantemente su sino mortal de breve vida. (2006: 151)"

María Guadalupe Barandica
Universidad Nacional de Cuyo

Séneca. *Fedra*. Ed. Bil. Introd., trad. y notas de Lía Galán. Col. Griegos y Latinos. Bs. As., Losada, 2007. 199 pp.

En una reseña anterior, sobre las *Geórgicas* de Virgilio, destacué la labor comenzada por la Editorial Losada. Desde hace unos pocos años, Losada publica una colección de obras, algunas en ediciones bilingües, de autores griegos y latinos. Lo loable en esta ocasión es la continuidad que se le ha dado a esta colección. Un hito más en este recorrido es la publicación de la tragedia *Fedra* de Séneca, a cargo de la Dra. Lía Galán, quien se desempeña como profesora titular del área de Latín en la Universidad Nacional de La Plata.

La publicación consta de una Introducción, de una Bibliografía y de los textos de la tragedia *Fedra* en latín y en español.

El estudio introductorio comienza con una sección titulada "Vida y obras de Séneca". Allí, la profesora Lía Galán realiza un recorrido por la vida y obra de Séneca, y luego prosigue con una división genérica de la obra del cordobés, aspecto que no se trata en ediciones como la de Belles Lettres o Loeb, ediciones que sólo están enfocadas en las tragedias. Sin embargo, Lía Galán efectúa un breve y preciso comentario sobre los manuscritos en que se conservan los *Diálogos* y la datación del tratado *Cuestiones Naturales* y de la sátira, *Transformación en calabaza del divino Claudio*.

Posteriormente, se adentra en las tragedias dando una explicación detallada acerca de las dos ramas de manuscritos en que aquellas se conservan y las diferencias, como por ejemplo, el cambio de título de la tragedia publicada: en el Códice Etrusco, se titula *Fedra*, pero en el Parisino su título es *Hipólito*. Agrega, además, un conciso comentario sobre la adjudicación de las tragedias de Séneca.

La Introducción prosigue acertadamente con el planteamiento de una clave hermenéutica: la relación entre filosofía estoica y tragedia, aclarando que deben interpretarse teniendo presente la función educativa que impregnó la tragedia en Roma. Función que no menoscaba la faceta estética de las tragedias, aunque así, en opinión de la doctora, se haya empeñado en demostrarlo el

Romanticismo. Sin olvidar que el género dramático es fundamentalmente representación, finaliza, adecuadamente, haciendo un comentario sobre la tragedia praetexta y las condiciones de representación de las obras teatrales en Roma.

El apartado que sigue, "Fedra", abre una sección primordial de análisis de la obra. Las observaciones hechas en este segmento ayudarán al lector a comprender la singularidad del escritor romano. Así, comienza con una aclaración de los términos mito y tragedia. Aclaración fundamental que pone de manifiesto el carácter de la edición: no sólo está destinada a una persona erudita, interesada en el texto latino, sino también, a estudiantes universitarios para los cuales la definición de conceptos relacionados con el autor y su contexto es de valiosa importancia al momento del estudio.

El mito es, un constituyente fundamental del orden sagrado y del rito. La tragedia por su parte, está definida siguiendo la línea aristotélica. Habiendo aclarado estos términos la doctora se adentra en el mito de Hipólito y Fedra presentado en la tragedia de Séneca, para lo cual parte de la única tragedia conservada con dicho tema y anterior a la del presente volumen: *Hipólito* de Eurípides. Con esta obra establece dos diferencias esenciales: en primer lugar, la eliminación en *Fedra* de las divinidades que abren y cierran la obra (Afrodita y Ártemis); y en segundo lugar, la configuración de la protagonista. Lo destacable aquí es el planteamiento de una clave interpretativa para la tragedia: el conflicto en *Fedra* atañe al orden humano, es decir, los personajes "sufren las consecuencias de sus acciones, enlazadas por un encadenamiento de causas gobernadas por la providencia.", según declara la doctora. Sin embargo, Lía Galán manifiesta que las figuras de los personajes centrales de la tragedia no experimentan verdaderas transformaciones en términos de lo relatado en sus mitos. Sí, en cambio, el personaje de Teseo, héroe y salvador de Atenas, quien es objeto de cierto menoscabo en Roma (Virgilio lo ubica en el Tártaro y Séneca pone énfasis en sus matanzas y en el destino fatal de las mujeres que lo han amado).

En el análisis posterior de *Fedra*, los puntos a resaltar son:

- La distinción de tres personajes centrales: Fedra, Hipólito y Teseo con sus respectivas tragedias.
- Las influencias estoicas en la tragedia: el programa de vida agreste que Hipólito sostiene en el comienzo, caracterizado por la severidad y la aspereza.
- La aplicación de la categoría para los modelos humanos de Rosenmeyer: "ejemplo a imitar" y "ejemplo a evitar". Fedra es la figura que corresponde a este segundo caso, e Hipólito, al primero.
- El sesgo político que toma la tragedia cuando Fedra ansía entregar el cetro a Hipólito. Esto pone de manifiesto la reflexión de Séneca acerca del hombre en relación con el Estado.
- La monstruosidad de Fedra y Teseo, provocada por un delito. En el personaje femenino, la violación de castidad conyugal; y en el personaje masculino, el abandono del gobierno en manos femeninas y el crédito que otorga a las acusaciones de Fedra respecto de Hipólito.

Se hace necesario valorar en su conjunto esta última sección, ya que ella constituye el eje fundamental de este estudio preliminar. Si bien la presente edición contiene sólo una tragedia, el análisis de que es objeto logra que se pueda interpretar profundamente la obra. Lía Galán capta el sentido profundo de esta tragedia y lo expone claramente en estas páginas a fin de que los lectores aprehendamos el verdadero mensaje de Séneca.

Los dos apartados restantes de esta Introducción se titulan "Aspectos formales de la tragedia" y "Observaciones". Por un lado, el primero advierte sobre la evolución de la obra dramática, en Roma, hacia la división en actos -correspondientes a los episodios de la tragedia griega ática- alternados con los coros. Dicha estructura es la que presenta *Fedra*: cinco actos y cuatro coros. Asimismo se realizan aclaraciones importantes en cuanto a la métrica de las tragedias, destacando que el metro utilizado por Séneca para los diálogos es una sucesión de espondeos y yambos alternados; y para las partes corales el dímeter anapéstico, el asclepiadeo menor y el endecasílabo sáfico. Por otro lado, el segundo apartado tiene como objeto indicar al lector

que se ha seguido la edición de Zwierlein (Oxford, 1986) para la traducción.

Las últimas observaciones están vinculadas a la traducción de la obra. La prof. Lía Galán respeta la extensión y forma del verso latino, pero no indica una formulación métrica en el español equivalente a los metros latinos empleados por Séneca. Este respeto por la forma métrica da lugar a la confrontación textual de cada texto con la indicación de versos respectiva. Esto constituye una ventaja a la hora del cotejo entre texto latino y texto español, frente a otras ediciones como la de Iberia o Loeb, en las que la edición no es bilingüe o el texto en prosa no posee indicación de versos y esto dificulta la comparación textual. Otra ventaja de esta edición es la abundancia de notas a pie de página hechas al texto español que tienen por objeto aclarar cuestiones de índole histórica, geográfica, mitológica o literaria.

En resumen, la presente edición de Losada reúne numerosas ventajas que la configuran como una publicación de alto nivel de la obra trágica. Gracias a esta tarea hermenéutica de Lía Galán, aprehendemos -insisto en el término- la riqueza intelectual, filosófica y literaria del pensador cordobés, y comprendemos que por ella se perpetúa a través de los siglos.

María José Gassull
Universidad Nacional de Cuyo

Lidia Gambon. *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides.* Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2009, 290 pp.

El libro es, de acuerdo con la expresión de la misma autora, el resultado de la tesis doctoral realizada en la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, Argentina) durante 2007, bajo la dirección de la doctora Viviana Gastaldi.

Gambon parte de la sociología de la institución doméstica de Grecia en el periodo clásico e intenta recuperar las metáforas estructurales dominantes en las tragedias de Eurípides, las que revelan un imaginario elocuente y significativo.

Basándose en el enfoque de Bordelois que entiende a la lengua como un "ser" que reclama ser aprehendido en las imágenes que transmiten sus palabras, la autora acepta el desafío de abordar el tema de la construcción poética del imaginario del *oikos* en Eurípides, asumiendo la tarea de recuperar en lo posible el código, es decir, el sistema de ideas y convenciones que están en correlación con el texto dramático y que se descubre en sus palabras.

Para la recuperación del código mencionado Gambon se afirma en la tradición filológica, aunque en ocasiones disienta con ella. Basa el tema de investigación en la concepción del género trágico estudiado desde las teorías estructuralistas y postestructuralistas que afirman la relación teatro sociedad en el siglo V a.C. Especialmente la escuela antropológica francesa propone una lectura desde el contexto histórico para recuperar la "cultura de *performance*" que dio origen al género, un género poblado de paradojas llamado a cumplir un rol paidéutico en la *polis*, cuyas estructuras políticas y sociales sometía a una permanente indagación crítica. Esta concepción de la tragedia como un discurso cívico enraizado en el mito, un espectáculo que enfoca viejas historias como expresión de un mundo en conflicto y que permite exponer tensiones y contradicciones en la sociedad de la *polis*, atraviesa la lectura de los dramas de Eurípides que constituyen el corpus de análisis. La investigación se centra en el espacio doméstico del *oikos*, factor esencial para el entendimiento

de la sociedad ateniense y, por ende, una presencia importante en la tragedia.

En este *oikos* representado en la tragedia interactúan sus miembros, unidos por lazos de *philia* y protagonistas de hechos temibles y dignos de compasión. Entre ellos se recrean conflictos que son expresión de la 'disrupción' de las relaciones del *oikos*. Paradójicamente la tragedia como *performance* pública, toma sus temas del ámbito privado y tratando de afirmar el orden cultural griego, da entrada a personajes que en el *oikos* simbolizan los peligros de la intrusión del "Otro", los que, sin embargo, provocan la más profunda empatía. Esto que es válido para la tragedia en general, lo es en particular para la obra de Eurípides.

Los conceptos mencionados de alteridad y diferencia, vertebradores de la semántica del *oikos*, están incluidos en el imaginario del periodo clásico. Éste, en efecto, incluye al *kyrios*, el varón ciudadano que encarna "lo Mismo", opuesto a "lo Otro", mujeres, niños y esclavos. En cuanto al concepto de imaginario social, la autora reconoce como referentes a Castoriadis, Baczko y Colombo.

Gambon considera que la originalidad de su propuesta radica en focalizar el funcionamiento del *oikos* a partir del esquema identidad/alteridad que responde al imaginario del periodo clásico y que permite incluir en el espacio doméstico a la totalidad de los miembros en interacción. En este esquema familiar, el rol de la mujer se considera fundamental ya sea como legitimación de las estructuras del poder de la sociedad ateniense, afirmando la necesidad de control por parte del varón, o bien como una interpretación de los caracteres femeninos como formas de exploración de la conducta masculina. Al respecto la autora no está de acuerdo en reducir la complejidad de los caracteres dramáticos y, en el caso de las mujeres, a corporizar cualidades masculinas invertidas, y tampoco en considerar que la función de la tragedia sea únicamente validar, a través de la negativa, la ideología dominante, ya que ello sería negar la riqueza y complejidad de la alteridad en la tragedia, cosa más perceptible en un autor como Eurípides.

El drama euripideo ofrece un amplio rango de caracteres que cubre todos los estatutos, dioses y reyes, ciudadanos y esclavos, griegos y bárbaros, atenienses y no atenienses, ancianos y niños. Consecuentemente presenta varios modelos de masculinidad y femineidad, varias figuras del "Otro" que se interrelacionan en el espacio privado que escenifica. Más que afirmar la preeminencia de unos sobre otros, la tragedia expone los problemas y tensiones que surgen de la interacción entre ellos.

Por otra parte, en el *mythos*, tal como lo entiende Aristóteles, los personajes que interactúan están signados por su complejidad y ambigüedad. La crisis trágica se sustancia en la liminaridad que anula las jerarquías y disuelve las diferencias. El drama euripideo obliga a considerar la estrecha relación del poeta con el contexto cultural de su época profundamente influenciada por la sofística. Este movimiento introdujo en Atenas conceptualizaciones que permitieron revertir las dicotomías, deconstruir los imaginarios que el mismo teatro había contribuido a consolidar, entre ellos figuras de la alteridad como mujeres y esclavos.

Eurípides produce un mundo dramático distintivo, en relación con un imaginario peculiar que responde a metáforas estructurales de la institución doméstica. Dos dominios básicos, el biológico y el económico, conforman dichas metáforas estructurales en el drama. Las metáforas vinculadas al dominio económico se conectan con la institución del matrimonio, ya que la mujer es un bien de cambio que pasa de un hombre (de un *oikos*) a otro; su fertilidad conviene a la riqueza, en tanto que la esterilidad contribuye a la pobreza. La ruptura del vínculo matrimonial, desde la perspectiva femenina, es vista como un contrabando. Esta dinámica sufrió cambios significativos en la sociedad de la *polis* y la reelaboración del mito heroico en Eurípides posibilita que las tensiones resultantes sean expuestas en el escenario trágico. Por otra parte, el siglo V a.C. es también escenario de cambios que se trasuntan en la tragedia, cuya finalidad es paidéutica y propone una aproximación a la normalidad a través de la patología. En este sentido, desde el dominio biológico, la imagen de *nosos* en la tragedia de Eurípides está influida por la ciencia y la medicina contemporáneas, que

incluyen en la noción de *nosos* la enfermedad fisiológica y las perturbaciones psíquicas y emotivas, pero además subyace la idea presente desde la poesía griega arcaica de la enfermedad entendida como disfunción de una unidad orgánica.

Una vez expuestos los marcos que sustentan su investigación, la autora fundamenta la elección del corpus de su trabajo explicando que el número de obras seleccionadas se debe un criterio de exhaustividad y de vinculación cronológica y temática, ya que en todas ellas es central el tema del *oikos* en paz y su 'disrupción'. En todas las obras elegidas conjugan, además de las presencias femeninas, la marginalidad de hijos y esclavos (especialmente nodrizas) en relación con el esquema identitario del *oikos*.

La inclusión de obras fragmentarias obedece al mismo criterio, ya que los fragmentos conservados permiten relacionarlos con las obras completas.

En el primer capítulo la autora define el concepto de *oikos* en principio como un sistema organizado de diferencias entre el *kyrios* y los "Otros" sobre los que aquél ejerce su poder. Las relaciones entre los miembros se estructuran en torno a una red de deberes y obligaciones recíprocas, de modo que cada uno de ellos es un *philos* con respecto al otro, cosa que no implica necesariamente una relación de parentesco, sino que califica a los que están ligados por la lógica de la reciprocidad, entre ellos los esposos. En estas relaciones antagónicas entre identidad/alteridad, las figuras se nuclean en torno a dos ejes contradictorios también: igualdad y jerarquía, cooperación y conflicto. A pesar de ello el *oikos* reafirma su existencia a través de esos lazos con los "Otros". Las tensiones resultantes son expuestas por la tragedia.

Las figuras de la alteridad que emergen como componentes nodales de la sociología del *oikos* y que inspiran el tratamiento del mito en los dramas de Eurípides, contribuyen a apreciar la ambivalencia que subyace en la aparente pureza de la polaridad identidad/alteridad. Una de las figuras más importantes es la de la mujer. La crítica coincide en que si bien su estatuto jurídico es claro en el sentido de que es considerada menor de por vida, sin

embargo en el plano religioso pertenece a la sociedad por su capacidad de conferir legitimidad y asegurar la continuidad de la existencia del *oikos* y la *polis*. De todos modos la categoría "mujer" es problemática, ya que uno de sus roles, el de esposa, supone que sea un elemento móvil al dejar el *oikos* paterno para residir en el de su esposo y en consecuencia es una extranjera para la sociedad clásica. Esta posición contradice la teoría que la considera una guardiana del hogar. Por otra parte hay que considerar también que el matrimonio es considerado un intercambio comercial. A ello hay que agregar otros modelos de alteridad: la esposa adúltera, la infértil, la concubina, la cautiva de guerra. Todo ello remite a la mujer al estatuto de "Otro". Sólo la maternidad asegura la integración de la esposa al nuevo *oikos*.

Una figura de alteridad que recientemente ha recibido atención es la del *nothos* (hijo ilegítimo), también la de los *amphimetros* (hijos del mismo padre pero distinta madre). En cuanto a la posición de los esclavos, cobran notoriedad en la tragedia las figuras de las nodrizas y pedagogos, cuya ambigüedad con respecto al lazo de la *philia* resulta acentuada en Eurípides por la cercanía emocional entre ama y nodriza.

Hechas las consideraciones acerca de la semántica del *oikos*, Gambon se aboca al análisis de *Medea*.

La obra escenifica la caída de dos *oikoi*: el de Corinto y el de Jasón. La sucesión de crímenes problematizan la estructura misma del matrimonio. En efecto, por un lado éste se afirma en relaciones jerárquicas a la par que en relaciones de obligaciones recíprocas entre los esposos, y por otra parte la integración de la esposa como un "Otro" pone de manifiesto el conflicto hogar natal/conyugal; a esto se agrega la situación incierta de los hijos, *amphimetros*. Pero, al mismo tiempo, Medea encarna al "Otro", capaz de los más terribles crímenes, y a la esposa ejemplar. Hay un planteo de los alcances de una crisis que nace y se profundiza a partir del quiebre de las obligaciones de reciprocidad entre quienes son *philoí*. Desde el inicio de la tragedia, *nosos* será la imagen de esa crisis que la nodriza describe y se inscribe en el espacio simbólico del *lechos*.

El conflicto de identidad en el *oikos* de Jasón se expresa en varios aspectos. Está la posición de Medea quien, si bien es una *xenos* en su nuevo hogar, ha roto con el suyo natal y paradójicamente se ha integrado al de su esposo. Éste, a su vez, ha invertido la firmeza de su lugar en el matrimonio, como *kyrios*, pues él, y no la esposa que es el elemento social móvil, es quien abandona el hogar. Además no sólo Medea llega a Corinto como extranjera, sino que lo hace con Jasón, también extranjero. Sin embargo él es heleno y puede afirmar un nuevo *oikos*, mientras que la marginalidad de Medea como mujer exiliada, hechicera y bárbara resulta sobredeterminada. Otro aspecto es la ambigüedad de la situación de los hijos. Si bien el *oikos* de Jasón es fértil, no tiene identidad por su relación con Medea (un griego con una bárbara). La situación de los hijos, *nothoi*, se agravaría por la llegada de hijos legítimos al nuevo hogar de Jasón.

Por otra parte, la vulnerabilidad del *oikos* de Jasón se conjuga con la de la casa de Corinto que, careciendo de herederos, ha debido dar entrada a un extranjero, Jasón, a fin de preservar su estirpe.

La imagen de la crisis doméstica en Medea se expresa como la *nosos* mencionada como *diagnosis* y *prognosis* por la nodriza. Este personaje, aunque es un "Otro" ya que es una posesión de la casa, está integrado al *oikos* por su estrecha relación con su ama. Es ella la que expresa la lealtad de Medea y la patología del *oikos* por la distorsión de los lazos de *philia* por parte de Jasón, quien ha faltado en este sentido también a sus deberes con sus propios hijos. La imagen de *nosos* se expresa también a través de la mención del comportamiento de Medea, que se mantiene en un silencio patológico, insensible a las súplicas y rechazando todo alimento. Esta actitud permite a la nodriza hacer una *prognosis* de la catástrofe de la casa de Jasón.

La sucesión de episodios de la tragedia, iniciada con la aparición de Medea en escena, puede analizarse como la confrontación entre dos mundos disociados: el de las mujeres, incluidas la corintias del coro, y el de los hombres; sobre ambos Medea se impone por el poder de su *logos*. El discurso de Medea dirigido a las mujeres consta de partes bien marcadas y logra la

adhesión de sus interlocutoras haciendo hincapié en una *philia* genérica, en la equiparación de las mujeres con las esclavas, en el matrimonio como una transacción comercial de la que las mujeres no tienen escapatoria. Apela, en fin, a las desventajas de la "otredad". El canto del coro expresa un *topos* recurrente, el del dolor por la falta de la casa paterna adonde Medea pueda volver.

La confrontación de Medea con el mundo masculino introduce otro aspecto nodal del matrimonio: el tema de la descendencia. En él se reafirma la naturaleza jerárquica de la relación matrimonial basada en el sistema patriarcal. De allí la importancia de la descendencia, expresada con la metáfora de la fertilidad asociada al imaginario biológico: "el germen más dulce". A propósito de este tema, Medea se enfrenta a tres modelos de *kyrioi*: por un lado Creonte y Jasón se valen del argumento de la *philoteknia* para marginar a Medea del espacio político y doméstico; por otro lado, Egeo surge como figura salvadora que, a diferencia de los dos primeros, ofrece a Medea un hogar seguro. Los críticos están de acuerdo en señalar que los encuentros con estos personajes contribuyen a la determinación final de Medea de matar a sus hijos. Por otra parte esta decisión, que se plasma como "hecho que debe hacerse" y como una necesidad que reafirma el desarrollo de la tragedia, pone de manifiesto la *philoteknia* de una madre que sólo la entiende en términos de posesión de la descendencia.

La centralidad del conflicto matrimonial en Medea se afirma discursivamente y se refuerza performativamente por una serie de encuentros entre los esposos. El primero de ellos expone, de acuerdo con Vernant, la incomunicación de los esposos basada en dos modos de entender el valor de la *charis*. Para Medea se funda en la fe conyugal que ella ha mantenido y que Jasón ha violado a pesar de que ella le ha dado hijos (única disculpa posible para la traición). Para Jasón, en cambio, el matrimonio es una ganancia, *onesis*. La identificación de *charis* con *onesis* a través de un lenguaje en el que se destaca el valor económico, refleja la distorsión conceptual de un orador que pretende ignorar las obligaciones recíprocas utilizando las técnicas sofisticadas de volver fuerte el argumento débil. El último encuentro, con insultos, afirma

el desencuentro del primero. Pero el segundo se caracteriza por la actitud de Medea de mostrarse sumisa, como buena esposa helena. En esta parte de aparente restauración de la *homophrosyne* entre los esposos, comienza el camino agonal de Medea, la lucha con ella misma. La crítica ha hecho hincapié en la masculinización de Medea sobre todo en el sentido de que se niega a ser objeto de burlas o de ultrajes por parte de sus enemigos. Sin embargo su decisión es producto de una lucha en la que en ningún momento deja de tener en cuenta la impiedad del horroroso crimen que ha de cometer, ni el dolor de madre que le habrá de provocar.

Los regalos a la hija de Creonte son también significativos por su carácter religioso, ya que acompañan la súplica. Son además símbolos de la economía doméstica (el metal y el tejido) y poseen connotaciones de riqueza. Su valor radica también en el hecho de que Medea los ha heredado de su abuelo con lo que expresan su nobleza de estirpe. Estos dones son utilizados por Medea para restaurar la *homophrosyne*. Su intención dolosa hará que la prosperidad de ese *oikos* se invierta en destrucción.

Con la destrucción de su casa, a Jasón le espera lo peor, nadie lo reivindicará como antepasado heroico; la fama que surge por la memoria del *genos* y la riqueza proporcionada por su nuevo matrimonio le son negadas por la doble venganza de Medea.

La tragedia sobreenfatiza la problemática familiar, ahonda en aspectos nodales del matrimonio y en 'disrupción' de relaciones familiares que se revelan como *nosos* desde el comienzo. La utopía del anhelo masculino de un *oikos* fértil y próspero se torna en la más absoluta *eremia*.

Si bien Eurípides nos enfrenta a un personaje que representa los peligros de la intrusión de lo otro marginal en el *oikos*, encuentra también el pretexto de profundizar en la problemática del matrimonio, como vínculo creador de obligaciones recíprocas y Medea es la mujer en quien mejor se comprende la experiencia femenina de la esposa como extranjera.

En el análisis de *Hipólito* Gambon enfatiza dos tópicos vinculados sobre todo por la fuerza de un imaginario biológico y económico. En la primera parte domina un imaginario ligado a

nosos, que se manifiesta a través del amor como enfermedad y en la metáfora del *pharmakon* que la complementa. En la segunda parte domina el imaginario económico que evidencia la vulnerabilidad a la adulteración de la identidad de los miembros del *oikos*. Esta vulnerabilidad se relaciona con la dicotomía central de la obra, apariencia/realidad, perceptible en las figuras de la alteridad encarnadas en la esposa y en el hijo bastardo.

El *oikos* de Trozen es desde el comienzo paradójico. Teseo y Fedra son exiliados en el palacio de Trozen, cada uno de ellos es un "Otro" en el ámbito familiar. También Hipólito lo es en su condición de hijo bastardo, condición que es sobredeterminada por su genealogía como hijo de una amazona y también de un padre bastardo. Además su afición al culto de Artemisa lo acerca a lo salvaje y lo aleja de lo doméstico y cívico. En simetría con Hipólito, Fedra también está ligada a genealogías transgresoras que evocan la traición femenina a la fidelidad del matrimonio. Por otra parte, la ausencia de Teseo del ámbito familiar favorece la dislocación del *oikos* por la cercanía de una Fedra enferma por su *eros* y la anciana nodriza solícita y responsable de la destrucción de Fedra, de Hipólito y del mismo Teseo. La marginalidad de la vieja aya es sobreemfatizada en la obra por su doble condición de mujer y esclava. Ella por su condición de aya confidente tiene acceso a secretos que los demás miembros del *oikos* desconocen. Llevada por su voluntad de usar su *pharmakon*, conduce a la destrucción de la casa. Aunque su condición es la de un "Otro", su libertad de palabra y de acción no resultan ajenas a su condición genérica y están vinculadas a los riesgos que implica una alteridad emplazada en el mismo interior del *oikos*.

La autora se refiere también a las estatuas de Artemisa y de Afrodita que están emplazadas a la entrada del palacio de Trozen. La importancia de ambas divinidades es central ya que simbolizan los extremos de esterilidad e hiperfertilidad que representan las tendencias de los personajes a la *parthenia* y al adulterio, inclinando peligrosamente el *oikos* hacia los extremos.

La enfermedad de Fedra producida por *eros* no es novedad en la literatura griega, sí lo es el esfuerzo de Fedra por ocultar primero su pasión con el silencio y el delirio (que es ya síntoma

femenino de enfermedad, según los tratados hipocráticos) luego con la *sophrosyne* (destacada en su discurso sobre la *eukleia*, que Gambon considera evasivo en su análisis lingüístico) y por último con la muerte. En este punto, el discurso de la anciana nodriza invierte los valores que la misma Fedra sostiene, al invitar a su ama a no desdeñar el mandato de Afrodita so pena de caer en *hybris* y hacer uso de un *pharmakon* salvador. También este *pharmakon*, asociado a la magia, es al mismo tiempo un remedio y un veneno.

En cuanto a Hipólito, furioso por la revelación de la nodriza del secreto de su señora, pronuncia un discurso extremadamente misógino y en contra del matrimonio. Los imaginarios de esta diatriba descansan en la alteridad de la mujer y se entronca en la tradición poética arcaica. A esto Hipólito agrega la metáfora pecuniaria que asimila la mujer a un falso metal, con lo que refuerza la natural asociación entre adulterio e ilegitimidad de descendencia. Como contrapartida opone su deseo de "comprar la simiente" para evitar los riesgos de tener trato con mujeres, asegurarse el trato comercial con los dioses y tener hijos semejantes a sus padres: un imaginario biológico y económico que traduce la *hybris* del personaje. El discurso de Hipólito denuncia los peligros que comporta la mujer en tanto "Otro" y propone soluciones utópicas para contrarrestarlo, aunque con ello colabore a potenciar y actualizar los riesgos de esa "otredad".

En el *agon* entre Teseo y su hijo, el padre acusa a Hipólito de ser moneda falsa, recurriendo también como lo había hecho el joven, al imaginario económico. La discusión es importante para la autora porque puede verse la intención de construir la completa disociación entre el mundo paterno y el filial. La muerte del joven es la expresión más acabada de la marginalidad porque se construye en un espacio indiferenciado donde se confunden lo bestial y lo humano, lo cívico y lo salvaje, la tierra y el mar. Todo ello confirma, a los ojos de Gambon, la condición de *apolis* del joven.

En síntesis, según la autora del trabajo, *Hipólito* presenta, como ningún otro drama, la amenaza a la identidad del *oikos* al exponer como partícipes de un mismo espacio a un hijo ilegítimo,

a una esposa atormentada por su *eros* y excepcionalmente a una esclava, todos partícipes de la condición de "Otro", mientras el *kyrios* ausente no acierta con la previsión de un *oikouros* confiable. Los miembros de esta casa, además, dominados por la divinidad, se muestran escindidos entre la identidad que muestran y la que en realidad tienen, contradicción que recupera el imaginario económico del *oikos*.

En el cuarto capítulo, Gambon se aboca al análisis de *Andrómaca*. La tragedia coloca en el centro del conflicto un mundo que enfrenta a víctimas y victimarios en el trasfondo de relaciones de posguerra, y un conflicto familiar enraizado en la propia institución matrimonial. Debido a que el matrimonio tenía en Grecia las características de un proceso social, más que un estado legal, los límites con el concubinato no estaban bien precisados. La obra reafirma los riesgos de esta falta de diferenciación al exponer la convivencia de una esclava de guerra en el hogar conyugal. A esto se suma el hecho de la existencia de un hijo, única descendencia de los Eácidas. La expresión dramática de la 'disrupción' del *oikos* gira en torno a la experiencia femenina del concubinato y su estrecha relación con el problema de la progenie. Por otra parte la presencia de Andrómaca en el palacio del hijo de Aquiles incluye la rivalidad de la mujeres a un ciclo de *eris* y destrucción que conforma la guerra de Troya y que reconoce su origen en el pasado de Ptía, en las bodas de Tetis y Peleo. Las tensiones en el *oikos* de Neoptólemo, originadas en la convivencia de esposa y concubina, remiten a los mundos de Troya y Grecia. La relación del mundo épico y realidad contemporánea es inherente al género, pero en *Andrómaca* estos aspectos se articulan a un imaginario biológico, conectado a la metáfora de la enfermedad y de la infertilidad, y a un imaginario económico en el que las relaciones, cuya 'disrupción' muestra la tragedia, son simbolizadas en transacciones materiales que no garantizan la continuidad y prosperidad del *oikos*.

En esta casa entran en conflicto Andrómaca, fiel a la memoria de Héctor, esclava de guerra y concubina de Neoptólemo a quien le ha dado un hijo, que es doblemente *nothos* (hijo de una esclava y bastardo). A ella se enfrenta Hermíone, temerosa de ser

desechada por su esposo quien la tacha de ser estéril. En este personaje se expresa también el conflicto entre la lealtad al hogar paterno y el rechazo al conyugal. Por todo ello, el *oikos* de Neoptólemo está poblado de "Otros" que amenazan su identidad. La ausencia del *kyrios* permite además la irrupción de extraños en la casa, como la de Menelao y la de Orestes.

Para reforzar la idea de una casa enraizada en una repetida cadena de *eris*, están como signo el templo y el altar de Tetis.

Coincidiendo con un desarrollo marcadamente retórico, el imaginario económico domina la primera parte de la obra. Centrado en el mundo femenino, este imaginario subraya el modo en que las relaciones de espartanos, tesalios y troyanos se afianzan en el *oikos* de Ptía en términos de propiedades y posesiones, y la doble *kyrieia* de la esposa 'reifica' las relaciones con otros miembros de la casa. El imaginario biológico ligado al tópico de la infecundidad demuestra que ni la fecundidad de Andrómaca ni la promesa de nuevas alianzas permiten contrarrestar el final de la casa de Neoptólemo.

Gambon por último incluye en el corpus de su trabajo obras fragmentarias como *Cretenses* y *Estenebea* porque amplian el conocimiento de los tópicos y motivos dramáticos de Eurípides. Ambas tragedias plantean, por lo que se puede conocer de su trama, la interrelación de figuras de la alteridad y en el caso de *Cretenses*, la problematización de la descendencia nacida de un adulterio.

En las obras de Eurípides estudiadas el imaginario trágico del *oikos* se ha articulado en torno al esquema identidad/alteridad y pese a que cada uno de los dramas aportó una temática distinta y una complejidad propia, existe entre ellos una notable homogeneidad que surge de la reincidencia en el teatro euripideo de mujeres (esposas fieles y adúlteras y concubinas) integradas a espacios familiares conflictivos en los que confluyen hijos bastardos, esclavos, nodrizas, por los que el poeta mostró especial interés.

La visión de Eurípides, ubicada en medio de convulsiones políticas y sociales, rescata un imaginario particularmente heleno

y esencialmente político, aunque el género presente una naturaleza paradójica.

La metáfora, en consonancia con la categorización conceptual de la cultura, no es sólo un fenómeno lingüístico, sino que está inmersa en las redes imaginarias con que construye su comprensión de la realidad. Por otra parte, como el de imaginario social, el concepto de metáfora estructural afirma el postulado de la interdisciplinariedad para abordar la obra literaria, ya que el drama requiere para su comprensión, también la comprensión del mundo contextual.

Liliana Sardi
Universidad Nacional de Cuyo

Aurora López y Andrés Pociña (eds.). *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX.* Granada, Universidad de Granada, 2009, 713 pp.

El libro constituye un homenaje a la profesora Beatriz Rabaza, catedrática de latín en la Universidad Nacional de Rosario. Las primeras páginas, a cargo de los profesores Francisco González Lodeiro, Darío Mariorana, Aldo Rubén Pricco, Aurora López y Andrés Pociña, nos sirven para conocer a esta profesora y entender por qué se han congregado sesenta y tres estudiosos procedentes de América y Europa para colaborar con un trabajo en este libro. Beatriz Rabaza, renovadora incansable de los estudios clásicos, amplió el horizonte de estas disciplinas al extender su proyección a países como Brasil, Canadá, Venezuela y España. Estableció una sólida relación académica entre la Universidad de Granada y la de Rosario a través de la investigación conjunta. Dirigió un equipo de investigación que todavía continúa trabajando. Pero lo que más destacan estas primeras páginas es su integridad como persona, su actitud comprometida ante la vida difícil que tuvo que afrontar y su profundo sentido de la amistad.

Los trabajos aquí publicados presentan obras de proyección de textos de la cultura grecolatina referidos principalmente a obras de teatro del siglo XX. Trataremos de clasificarlos según en qué personaje se centran, si son comentarios que se refieren a otro tipo de expresión como es el cine o la música, o si se refieren a algún dramaturgo en especial. Solo comentaremos algunos debido a la exigencia de brevedad que nos impone la estructura de una reseña.

Trabajos sobre personajes femeninos:

En "Mujeres que danzan en el aire" María Isabel Barranco (Universidad Nacional de Rosario) analiza el tema de la "pendaison" en las mujeres, desde las doce esclavas de Odiseo a famosas figuras míticas femeninas que murieron de la misma manera. Es el caso de Yocasta, Antígona, Fedra. Menciona algunos autores que se han dedicado a este tema como Eva

Cantarella, Nicole Loraux. Finalmente se centra en la escritora contemporánea canadiense Margaret Atwood y su obra *Penélope y las doce criadas* (Navarra, 2005). Realiza un análisis interesante de cómo la autora utiliza los personajes clásicos y los sitúa en un contexto desacralizado muy lejano de la sociedad heroica que planteaba la *Odisea* de Homero.

En "Reflexos das *Medéias* clássicas no teatro brasileiro contemporaneo", Zélia de Almeida Cardoso (Universidade de Sao Paulo) enfatiza el gusto que tradicionalmente hubo en Brasil por el teatro clásico desde el siglo XVIII. La autora menciona numerosas obras que desde entonces se llevaron al escenario hasta la actualidad. Afirma que el periodo 1991 hasta el final del 2000 fue prolífico en representaciones de obras clásicas. Posteriormente analiza una obra del autor Agostinho Olavo Rodrigues, *Alem do rio*, subtitulada *Medea*, compuesta especialmente para el teatro experimental negro y publicada en la antología de teatro negro-brasileiro organizada por Abalias do Nascimento (Rio de Janeiro, 1961). La *Medea* de este autor es una hechicera africana esclavizada que se convierte en amante de su señor, Jasao, traficante de esclavos y, de este modo, traiciona a su raza. El texto está ambientado en una isla y los diálogos se entercalan con cantos y danzas de origen africano. El argumento, fiel a Eurípides, se actualiza a través de sus personajes. Las danzas, músicas y el despliegue de actores y bailarines, detalladamente indicados por el autor en sus instrucciones didascálicas, logran configurar un ambiente exótico y pintoresco.

Otro trabajo centrado en este tema es "Hans Limbach: cuando *Phädra* se convierte en reina de las Amazonas" de Birgit Linda Emberger (Universidad de Granada). El artículo se centra en la obra de *Fëdra* del autor suizo H. Limbach y realiza un análisis comparativo con *Hipólito* de Eurípides, *Phaedra* de Séneca y la *IV Heroïda* de Ovidio, además de obras posteriores como *Phèdre* de Jean Racine (1677), *Phaedra and Hippolitus* de Edmund Smith (1707), así como las tres obras alemanas: *Hippolyt* de Oswald Marbach (1846), *Phädra. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen* de George Conrad (1864) y *Phädra. Melodrama in einem Aufzuge* del mismo autor (1870). Birgit Emberger demuestra que en la *Phädra*

de Limbach aparecen escenas enteras de sus predecesores y que este autor se ha inspirado en sus modelos para perfilar los sentimientos y actitudes de los personajes. Sin embargo, innova en pasajes claves: el amor de Phädra por su hijastro es anterior al casamiento con Teseo, además es Teseo quien ejecuta a su propio hijo y Phädra ante esa muerte injusta proclama la verdad, pero a diferencia de la mayoría de las Fedras anteriores, no se suicida, sino que goza con el sufrimiento de Teseo y luego lo mata, más que por cumplir su papel de reina de las Amazonas, lo hace para salvar a Chryseia, su mejor amiga.

El artículo resulta interesante porque la autora realiza una lectura entre líneas para relevar las numerosas correspondencias con las versiones grecorromanas, francesa, inglesa y alemanas y al mismo tiempo destacar la capacidad ecléctica de Limbach que supo combinar estilos literarios como la corriente expresionista de ese momento, el simbolismo con el que traza los detalles cargados de significación, el romanticismo relacionado con el mundo de los sueños, así como la estructura fuertemente marcada por los modelos clásicos alemanes.

"La "otra" Antígona de Jean Anouilh", de María del Carmen García Sola (Universidad de Granada) contiene una introducción que nos ubica en el marco histórico donde se gestó la obra de Anouilh. La crisis producida por la Segunda Guerra Mundial trajo como consecuencia un cambio ideológico en lo cultural y científico que influyó también en el teatro. Desde esta nueva perspectiva, recurrir a los mitos, dada su versatilidad, fue una manera de ofrecer una respuesta a ese complejo presente. Anouilh se inscribe en esta corriente de regreso a los clásicos y entre las figuras míticas que recupera está la de Antígona. Su obra, inspirada en un acto individual de resistencia de un joven francés contra los jefes colaboracionistas, presenta una Antígona juvenil amparada en los fuertes recuerdos de su infancia que se niega a aceptar las leyes del mundo adulto. Los personajes de Anouilh descienden del pedestal de la heroicidad y se muestran más humanos, determinados por un presente marcado por la decadencia.

En "Una reescritura feminista de Fedra: *Lagartijas, gaviotas y mariposas* de María José Ragué", Aurora López (Universidad de Granada) nos presenta a María José Ragué Arias (1941) no solo como autora de numerosos estudios sobre el teatro antiguo, sino también como crítica teatral y como docente de la Historia del Arte Dramático. Como dramaturga escribió piezas en castellano y catalán. Algunas de ellas como *Clitemnestra* (1986) y *Ritual per a Medea* (1989) conservan las situaciones y personajes de los modelos griegos, pero *Lagartijas, gaviotas y mariposas. Lectura moderna del mito de Fedra* (1991) es una recreación del mito ambientado en la actualidad. En el análisis de esta última obra se destaca que la Fedra de Ragué se constituye en el arquetipo de la emancipación femenina apropiado para expresar su ideología sobre las mujeres que deben sobrevivir en una sociedad machista. Los personajes masculinos se mueven entre los límites de sus mezquindades burguesas y los femeninos le sirven a la autora para representar su apostolado feminista. La Fedra de Ragué, a diferencia del mito clásico, no siente remordimientos por sus relaciones con el hijastro, tampoco se suicida, sino que decide comenzar una nueva vida y recuperar, como las gaviotas, su libertad.

En "A *Antígona* de António Pedro: libertades de uma glosa" Carlos Morais (Universidade de Aveiro) explica cómo, aprovechando la intemporal manifestación de libertad que manifiesta la obra de Sófocles, el dramaturgo portugués la empleó para despertar la conciencia crítica y comprometida de los espectadores. En su obra se reconocen los personajes sofocleanos: Creón, el clásico tirano; Ismene, que representa el pensamiento y comportamiento de los ciudadanos que, a pesar de no estar de acuerdo, no actúan por temor; Antígona, cuya condición femenina no es un impedimento, actúa según su deber y su conciencia. Inscrito en la línea de Pirandello, escribe un prólogo expositivo, didascálico y metateatral. Sus personajes, a medida que discuten sobre la escenificación y la acción, van presentando a los actores que interpretarán el drama. Por encima del argumento tradicional y bajo las máscaras griegas, António

Pedro pronuncia su rebeldía contra el estado totalitario de su época.

En "Exilio afectivo de Antígona na *Perdicão* de Hélia Correia" Carmen Soares (Universidade de Coimbra) analiza los diálogos del drama de Hélia Coreia *Perdicão*. *Exercícios sobre Antígona* y muestra cómo la escritora ha logrado darle a la heroína una nueva interpretación personal y actual. Antígona, a diferencia de la obra clásica, permanece en el escenario durante toda la representación. Esto es posible porque la protagonista aparece desdoblada en dos personajes, la Antígona viva y su fantasma. Transgrediendo las leyes de unidad de espacio y tiempo, la autora propone dos espacios y dos tiempos que, en términos del texto impreso, se traducen en una disposición de dos columnas para dos discursos paralelos. Hay un espacio para los vivos y uno para los muertos en donde las acciones se desenvuelven simultáneamente. Los comentarios que los muertos hacen a propósito de la acción de los vivos ponen de manifiesto la falsedad con la que se mueven todos, ya sea por la apariencia o por el temor. Si bien la autora utiliza los mismos personajes de Sófocles, cada uno de ellos termina resolviéndose en el drama con una dimensión completamente diferente.

Trabajos sobre personajes masculinos

En "*Agamenón vuelve a Áulide*", Teresa Amado (Universidade de Santiago de Compostela) presenta el drama gallego de Manuel Lourenzo *Agamenón en Áulide* (1991) y lo relaciona con el antecedente directo que es *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. La acción se desarrolla poco después de la toma de Troya en Áulide, de donde los caudillos griegos partieron diez años atrás. Ahora es Agamenón ante un testigo mudo, Casandra, a quien se dirige, pero en realidad habla consigo mismo. El rey recuerda su reciente pasado de gloria, pero a su mente sobrevienen las imágenes de un pasado más remoto que se relaciona con su hija y el sacrificio de ésta. La versión de Lourenzo es más cruda, porque hace que sea el mismo Agamenón quien la ejecute. Luego el rey se proyecta hacia el futuro al que deberá enfrentarse y asumir las consecuencias. Transformado por sus culpas, entierra sus armas y vestimentas porque el pasado de gloria ha perdido sentido.

Lourenzo a través de esta obra denuncia la locura de la guerra cuyos efectos devastadores alcanzan a los vencidos pero también a los vencedores.

En "Los reyes en su laberinto", Ana María González de Tobia (Universidad Nacional de La Plata), antes de abordar el drama poético de Cortázar, *Los reyes*, hace hincapié en el valor místico religioso que implica el símbolo del laberinto en todas sus variantes y desde los más remotos orígenes y lugares. Su significado se relaciona con la *katábasis*, esto es, un descenso al mundo de los muertos, y con el periplo del héroe como etapa de iniciación. Cortázar recrea el mito del Minotauro con una visión personal. Minos y Teseo son presentados como héroes convencionales cuyo objetivo primordial es el poder. Ariadna es el lazo entre el exterior e interior que le otorga el hilo a Teseo no para que éste mate al monstruo, sino para que su hermano mate al héroe y así reunirse pueda con ella. Finalmente el Minotauro, lejos de personificar la bestialidad, es el poeta, el único ser libre y por eso debe eliminarse, porque representa un peligro para el orden establecido.

"De Teseos y Minotauros: *El jardín de piedra*" de Guillermo Montilla Santillán" es un estudio de Lilliana Pégolo, Julieta Cardigni, Florencia Meardi, Cristian Ramírez y Ulises Romero (Universidad de Buenos Aires). El dramaturgo Montilla Santillán utiliza el mito del Minotauro en su pieza *El jardín de piedra*, que se sitúa en un ingenio azucarero de fines del siglo XIX. El comienzo *in media res* presenta a los tres jóvenes protagonistas planeando la muerte de su tío, don Francisco de Orvantes, a quien llaman "Minotauro" y que representa la suprema autoridad del ingenio. Su hermana, Solange, adopta el rol de Pasífae por su relación incestuosa con Orvantes. En el transcurso de la obra, señalan los autores del trabajo, se observa que ninguno de los sobrinos es Teseo, sino que constituyen un tributo para la bestia que neutraliza todo peligro que atente contra su dominio. Finalmente Teseo aparece en la figura de la peonada que se rebela contra el patrón.

En "La reivindicación del héroe en Fernando Savater: *El último desembarco, una comedia homérica*", Lucía Romero

Mariscal (Universidad de Almería) destaca que, tras el humor y el tono desenfadado, se encuentra un planteo profundamente ético. El autor presenta un Ulises que regresa a Ítaca y que debe enfrentarse con la realidad de una ciudad y de una familia que desconoce después de veinte años de ausencia. La crisis de la concepción heroica se manifiesta en el diálogo que sostienen padre e hijo. Desde el título de la pieza hasta el argumento planteado en un único acto, el héroe se encuentra en la disyuntiva de elegir entre volver al mar y a su antigua libertad o quedarse definitivamente en su isla y recuperar su identidad. Elige esto último y en esta decisión revela Savater la verdadera dimensión ética del personaje.

Cláudia A. Afonso Teixeira (Universidade de Évora), autora de "*Um Édipo, mitodrama fantasmático em um acto* de Armando Nascimento Rosa: A face "censurada" da mito" considera que Armando Nascimento Rosa es uno de los más jóvenes y creativos representantes de la escritura dramática contemporánea de Portugal. El título, *Um Édipo, mitodrama fantasmático em um acto* (2003), adelanta al lector la particularidad de la obra respecto de su longitud (un acto) y los personajes (representaciones espectrales de los personajes tradicionales de la saga de los Labdácidas). Los temas centrales en las tragedias de Sófocles, como la relación incestuosa, el asesinato de Layo, el exilio de Edipo, pasan a un segundo plano en la obra del joven dramaturgo. La presencia alternativa de los diferentes espectros convocados por Tiresias va agregando contenidos que no han sido tratados en las tragedias sofocleas, pero que pertenecen a la leyenda y sirven para completar el pasado de cada uno de ellos y, de este modo, poder realizar un camino de autoconocimiento. En el ambiente infernal donde se congregan los personajes, los parámetros sociales y morales se desdibujan y la figura de Edipo presenta nuevas facetas nunca antes planteadas.

Trabajos sobre proyecciones en la música

"El cántico de las Sibilas en *De temporum fine comoedia* de Carl Orff" de María Delia Buisel de Sequeiros (Universidad Nacional de la Plata); "El canto de Orfeo en Latinoamérica: *Orfeu da conceição* de Vinicius de Moraes (1956) y *La casa sin sosiego*

de Griselda Gambaro y Gerardo Gambini (1992)" de Elisabeth Caballero de Del Sastre (Universidad de Buenos Aires).

Trabajos sobre proyecciones en el cine

"Un' idea un po'per Aria: *L'Edipo Re* di Pasolini" de Francesco de Martino (Università di Foggia); "La retórica dramática clásica en *Doce hombres sin piedad* de Reginald Rose" de Matías López López (Universidad de Lleida); "La transposition filmique de la tragédie chez Pasolini" de Duarte Mimoso-Ruiz (Université de Toulouse. Le Mirail); "El debate de Antígona en *El diablo en el cuerpo* de Marco Bellocchio" de Juan Tobías Nápoli (Universidad Nacional de La Plata); "Las tragedias de Eurípides mediante el cineasta griego M. Cacoyannis" de Francisco Salvador Ventura (Universidad de Granada).

Trabajos sobre proyecciones en la televisión

"Amor es un algo sin nombre...Tradición Aristotélica y culebrón venezolano" de Mariano Nava Contreras (Universidad de Los Andes-Mérida).

Trabajos sobre directores teatrales contemporáneos

"El director vanguardista Károlos Kun en su aventura escénica con el drama antiguo" de Virginia López Recio (Instituto Cervantes de Atenas).

Trabajos sobre traducciones

"Humor y recepción en *Miles gloriosus* de Plauto: criterios de traducción para una puesta en escena contemporánea" de Aldo Rubén Prico (Universidad Nacional de Rosario); "La nueva dramaturgia clásica: *Aquel aire infinito* de Lluïsa Cunillé" de José Vicente Bañuls-Carmen Morenilla Talens (Universitat de València).

Con este artículo es posible cerrar la reseña, pues Lluïsa Cunillé en *Aquel aire infinito* (inédita) presenta dos actores, ÉL y ELLA, que, a medida que transcurre el drama, van asumiendo diferentes personalidades procedentes de las sagas griegas. En el argumento de esta pieza encontramos la idea que prevaleció en casi todos los trabajos presentados en este libro. Ésta es: el mito, elemento esencial del drama grecolatino, es materia maleable que permite su continua reactualización. Desde sus orígenes más remotos hasta la actualidad e independientemente de las fronteras, el mito ha conservado su vigencia como instrumento de

expresión. La reelaboración de los mitos ofrecía las mismas posibilidades a los dramaturgos antiguos que a los que les sucedieron hasta la actualidad.

María Cristina Silventi
Universidad Nacional de Cuyo

Noticias

V COLOQUIO INTERNACIONAL "MITO Y PERFORMANCE. DE GRECIA A LA MODERNIDAD".

En la ciudad de La Plata se ha celebrado el V Coloquio Internacional "Mito y Performance. De Grecia a la Modernidad", organizado por el Centro de Estudios de Lenguas Clásicas, Área Filología Griega, perteneciente a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata. Entre el 16 y 19 de junio de 2009, estudiosos de numerosas universidades argentinas y extranjeras se reunieron en el Centro Cultural "Dardo Rocha" para renovar, con el encuentro y el diálogo, el entusiasmo que habita en quienes estudian a los clásicos.

En coincidencia con el desarrollo del Coloquio, el Centro Cultural fue sede de la "Semana de la Astronomía", de modo que las conferencias y la lectura de ponencias en las varias comisiones de trabajo estuvieron enmarcadas en un espacio de reflexión sobre el cosmos, como si los viejos maestros griegos apadrinaran la convocatoria.

Además de las conferencias y sesiones plenarias, se ofrecieron seminarios y comisiones para lectura y discusión de ponencias que, a la manera de los anteriores coloquios, estuvieron también dedicadas a Roma.

Las conferencias y sesiones plenarias, de variada e interesante temática, fueron: "Apollo the Player: Myths of Performance" (Richard Martin, Stanford University); "El eclipse de Homero" (Constantino Baikouzis, Observatorio Astronómico de La Plata, UNLP); "Astronomía y literatura. Dos aspectos complementarios del conocimiento humano" (Facultad de Ciencias Astronómicas y Geofísicas de la UNLP); "La falsedad como vehículo de la verdad a propósito del mito en Platón" (María Isabel Santa Cruz, UBA); "A função dos gêneros líricos na constituição do "gênero filosófico" (María das Graças de Morães Augusto, Universidade Federal do Rio de Janeiro); "Eurípides e o espectáculo da violência" (María de Fátima de Souza e Silva, Universidade de Coimbra); "El mito de Orfeo y la discusión por él

lenguaje en Eurípides" (Juan Tobías Nápoli, UNLP); "Súplica, lamento y encomio: la performance del mito en Homero" (Graciela Zecchin de Fasano, UNLP); "Performing Myth through Word and Image. The Gigantomachy in Euripides' *Ion*" (Lucia Athanassaki, University of Crete); "Poesía e espectáculo no *Filoctetes* de Sófocles" (Fernando Brandão Dos Santos, Universidade Estadual Paulista); "La presencia del mito en la novela griega" (Lourdes Rojas Álvarez, UNAM); "O espaço feminino n' As Traquinias" (Filomena Hirata, Universidade de São Paulo); "Mito y representación en la tragedia de Séneca" (Lía Galán, UNLP); "Mythe et performance sur la scène attique: Praxithéa, Erethée, leurs filles et l'étiologie de l'autochtonie" (Claude Calame, Université de Lausanne y École des Hautes Études en Sciences Sociales); "Figuras míticas del silencio" (Giuseppina Grammatico Amari, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile); "O herói atleta: mito e religião nos jogos helênicos" (Fábio Lessa, Universidade Federal do Rio de Janeiro); "Las Agrionias y el mito de las Miníades. Razones de un ritual" (Alberto Bernabé Pajares, Universidad Complutense de Madrid); "Reperforming Helen: the Palinode of Stesichorus" (Ewin Bowie, Oxford University)

Entre el miércoles 17 y el viernes 19 fue posible asistir a los siguientes seminarios: "Mitología y simbolismo: el recorrido mítico del héroe", por Manuel Antonio alvarado Murillo (Universidad de Costa Rica); "El escenario teatral en imágenes: una aproximación a las representaciones dramáticas en Grecia a través de su cerámica pintada", por Cora Dukelsky (UBA); "El ver y los ojos en la obra de Esquilo", por María Emilia Flores de Tejada (Universidad Nacional de San Juan); "La rebelión de las mujeres: la imagen del lecho en la tragedia eurípidea", por Elsa Rodríguez Cidre (UBA); "Las metáforas en la obra de Sófocles", por María Inés Saravia de Grossi (UNLP).

La noche del jueves 18, se ofreció una cena para los participantes en el Coloquio, con la grata actuación de una cantante local, y el mapa celeste de esa noche para cada comensal, provisto por Constantino Baikouzis.

En relación con la celebración de la Semana de la Astronomía se ofreció también la contemplación guiada del cielo platense.

Para quienes no hayan podido asistir al Quinto Coloquio queda el consuelo de esperar la publicación de las conferencias, tan oportuna y de excelente calidad, fruto de su dedicada editora, la Dra. González de Tobia y el diligente equipo que la acompaña.

María Guadalupe Barandica
Universidad Nacional de Cuyo