

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção I

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu
Fialho & José Luís Brandão
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

HVMANITAS SVPPLEMENTVM • ESTUDOS MONOGRÁFICOS

ISSN: 2182-8814

Apresentação: esta série destina-se a publicar estudos de fundo sobre um leque variado de temas e perspectivas de abordagem (literatura, cultura, história antiga, arqueologia, história da arte, filosofia, língua e linguística), mantendo embora como denominador comum os Estudos Clássicos e sua projeção na Idade Média, Renascimento e receção na atualidade.

Breve nota curricular sobre os coordenadores do volume

Maria de Fátima Sousa e Silva é Professora Catedrática do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra. Desenvolveu, como tese de doutoramento, um estudo sobre a Comédia Grega Antiga (*Crítica do teatro na Comédia Grega Antiga*), e, desde então, tem prosseguido com investigação nessa área. Publicou já traduções comentadas de nove comédias de Aristóphanes, além de um volume com a tradução das peças e dos fragmentos mais significativos de Menandro. Tem desenvolvido vários estudos de receção, sobretudo a propósito de autores portugueses.

Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho. Concluiu a Agregação - em 1995. É Professora Catedrática na Universidade de Coimbra desde 1998. Publicou 42 artigos em revistas especializadas e 12 trabalhos em actas de eventos, possui 46 capítulos de livros e 26 livros publicados. Participou em 65 eventos no estrangeiro e 7 em Portugal. Orientou 6 teses de doutoramento, orientou 6 dissertações de mestrado e co-orientou 3 nas áreas de Línguas e Literaturas, Filosofia, Ética e Religião, Outras Humanidades e História e Arqueologia. Recebeu 1 prémio e/ou homenagem. Entre 2007 e 2013 participou em 3 projectos de investigação, sendo que coordenou 2 destes. Actualmente participa em 3 projectos de investigação (coordenação até 2014), sendo que coordena 1 destes. Nas suas actividades profissionais interagiu com 31 colaboradores em co-autorias de trabalhos científicos.

José Luís Lopes Brandão, professor associado do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, dedica-se ao estudo da língua, cultura e literatura latina (epigrama, romance latino, biografia, historiografia), bem como da história de Roma. Entre os autores que tem estudado salientam-se Marcial, Suetónio, a *História Augusta* e Plutarco, sobre os quais publicou diversos estudos e traduções. Trabalha na coordenação de volumes sobre a história de Roma. No que respeita ao teatro clássico, tem desenvolvido actividade relacionada com a tradução e produção dramática (actor, encenador e consultor), no grupo de teatro *Thíasos*, e actualmente dirige a FESTEIA – associação promotora.

SÉRIE HUMANITAS SUPPLEMENTUM
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

ESTRUTURAS EDITORIAIS
SÉRIE HUMANITAS SUPPLEMENTUM
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

ISSN: 2182-8814

DIRETOR PRINCIPAL
MAIN EDITOR

Delfim Leão
Universidade de Coimbra

ASSISTENTES EDITORIAIS
EDITORIAL ASSISTANTS

João Pedro Gomes
Marina Gelin Fernandes
Universidade de Coimbra

COMISSÃO CIENTÍFICA
EDITORIAL BOARD

Aurelio Pérez Jiménez
Universidad de Málaga

Francisco de S. José Oliveira
Universidade de Coimbra

Isabel Velázquez Soriano
Universidad Complutense de Madrid

Joaquim Pinheiro
Universidade da Madeira

José Augusto Bernardes
Universidade de Coimbra

José Ramos
Universidade de Lisboa

Maria Helena da Cruz Coelho
Universidade de Coimbra

Mark Beck
University of South Carolina

Santiago López Moreda
Universidad de Extremadura

Virgílio Hipólito Correia
Museu Monográfico de Conímbriga

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas Teatro Greco-Latino e sua recepção I

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu Fialho
& José Luís Brandão (coords.)**

Universidade de Coimbra

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

SÉRIE HUMANITAS SUPPLEMENTUM
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

TÍTULO TITLE

O LIVRO DO TEMPO: ESCRITAS E REESCRITAS. TEATRO GRECO-LATINO E SUA RECEPÇÃO I
THE BOOK OF TIME: WRITING AND REWRITING. GREEK-LATIN THEATRE AND ITS RECEPTION I

COORD. Eds.

Maria de Fátima Sousa e Silva, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho & José Luís Lopes Brandão

EDITORES PUBLISHERS

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

www.uc.pt/imprensa_uc

Contacto Contact
imprensa@uc.pt

Vendas online Online Sales
<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Coordenação Editorial Editorial Coordination
Imprensa da Universidade de Coimbra

Conceção Gráfica Graphics
Rodolfo Lopes, Nelson Ferreira

Infografia Infographics
Nelson Ferreira

Impressão Printed by
Simões & Linhares, Lda.

ISSN
2182-8814

ISBN
978-989-26-1277-5

ISBN Digital
978-989-26-1278-2

DOI
<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1278-2>

Depósito Legal Legal Deposit
421826/17

Annablume Editora * Comunicação

www.annablume.com.br

Contacto Contact
@annablume.com.br

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
www.fct.pt
POCI/2010



Projeto UID/ELT/00196/2013 -
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade
de Coimbra

© Dezembro 2016

Annablume Editora * São Paulo
Imprensa da Universidade de Coimbra
Classica Digitalia Universtitatis Conimbrigenis
<http://classicadigitalia.uc.pt>
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
da Universidade de Coimbra

A ortografia dos textos é da inteira responsabilidade dos autores.

Trabalho publicado ao abrigo da Licença This work is licensed under
Creative Commons CC-BY (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pt/legalcode>)

O LIVRO DO TEMPO: ESCRITAS E REESCRITAS. TEATRO GRECO-LATINO E SUA RECEPÇÃO I
THE BOOK OF TIME: WRITING AND REWRITING. GREEK-LATIN THEATRE AND ITS RECEPTION I

COORD. EDS.

Maria de Fátima Sousa e Silva, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho & José Luís Lopes Brandão

FILIAÇÃO AFFILIATION

Universidade de Coimbra

RESUMO – Estes dois volumes reúnem um conjunto de estudos sobre teatro grego e latino (I) e sua recepção (II). Da Antiguidade são considerados, além da análise de diversos textos concretos, aspectos relacionados com a evolução dos géneros trágico e cómico, com os seus agentes e com a função cívica que deles se espera. Os estudos de recepção (II) abrangem colaboradores de um âmbito geográfico alargado e incluem inúmeros estudos de caso, sobretudo no âmbito da literatura e do teatro do mundo latino e ibero-americano.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro greco-latino, encenação, criação literária, recepção.

ABSTRACT

These two volumes collect several studies about Greek and Latin theatre (I) and its reception (II). From Antiquity, beside the analysis of specific texts, are considered aspects related with the evolution of the tragic and comic genres, their agents and their civic function. The reception studies (II) put together collaborators from a large geography and include a big number of case studies, mainly considering literature and theatre from the latin and iberoamerican world.

KEYWORDS

Greek-Latin theatre, performance, text, reception.

COORDENADORES

Maria de Fátima Sousa e Silva é Professora Catedrática do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra. Desenvolveu, como tese de doutoramento, um estudo sobre a Comédia Grega Antiga (*Crítica do Teatro na Comédia Grega Antiga*), e, desde então, tem prosseguido com investigação nessa área. Publicou já traduções comentadas de nove comédias de Aristófanes, além de um volume com a tradução das peças e dos fragmentos mais significativos de Menandro. Tem desenvolvido vários estudos de recepção, sobretudo a propósito de autores portugueses.

Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho. Concluiu a Agregação - em 1995. É Professora Catedrática na Universidade de Coimbra desde 1998. Publicou 42 artigos em revistas especializadas e 12 trabalhos em actas de eventos, possui 46 capítulos de livros e 26 livros publicados. Participou em 65 eventos no estrangeiro e 7 em Portugal. Orientou 6 teses de doutoramento, orientou 6 dissertações de mestrado e co-orientou 3 nas áreas de Línguas e Literaturas, Filosofia, Ética e Religião, Outras Humanidades e História e Arqueologia. Recebeu 1 prémio e/ou homenagem. Entre 2007 e 2013 participou em 3 projectos de investigação, sendo que coordenou 2 destes. Actualmente participa em 3 projectos de investigação (coordenação até 2014), sendo que coordena 1 destes. Nas suas actividades profissionais interagiu com 31 colaboradores em co-autorias de trabalhos científicos.

José Luís Lopes Brandão, professor associado do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, dedica-se ao estudo da língua, cultura e literatura latina (epigrama, romance latino, biografia, historiografia), bem como da história de Roma. Entre os autores que tem estudado salientam-se Marcial, Suetónio, a *História Augusta* e Plutarco, sobre os quais publicou diversos estudos e traduções. Trabalha na coordenação de volumes sobre a história de Roma. No que respeita ao teatro clássico, tem desenvolvido actividade relacionada com a tradução e produção dramática (actor, encenador e consultor), no grupo de teatro *Thíasos*, e actualmente dirige a FESTEIA – associação promotora.

EDITORS

Maria de Fátima Sousa e Silva is Full Professor of the Institute of Classical Studies, University of Coimbra. Her PHD was about Ancient Greek Comedy (*Critics of Theatre in Ancient Greek Comedy*); from then, she went on researching in this same subject. She published Portuguese translations with a commentary of nine of Aristophanic plays, as well as of plays and the most significant fragments by Menander. She also has been developing several reception studies, mainly about Portuguese authors.

Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho. Agregation: 1995. Full Professor of Classics at the University of Coimbra since 1998. She published 42 papers in scientific reviews, 12 papers in Proceedings, 46 book chapters, 26 books. Participacion in 65 congresses abroad and 7 in Portugal. Supervision of 6 PhD theses, 6 Master theses, joint supervision of 3 theses in the domain of Languages and Literatures, Philosophy, Ethics and Religion, Other Humanities, History, Archeology. She received a prize. 2007-2013: she participated in 3 research projects (coordination until 2014). At present time she participates in 3 research projects (coordination of 1). In her professional activities she interacted with 31 collaborators in joint authorships of scientific productions.

José Luís Lopes Brandão, Associated Professor of the Institute of Classical Studies, University of Coimbra, and researcher in the Centre of Classical and Humanistic Studies, works on Latin language, culture and literature (epigram, Roman novel, biography, historiography), as well as Roman history. Among his preferences are Martial, Suetonius, *Historia Augusta*, and Plutarch, to whom he dedicated several studies and translations. He has been coordinating volumes about Roman history. In relation to classical theatre, he works on translation and performance (as actor, director and expert), in the group *Thiasos*, and now directs the FESTEIA - a promoting association.

(Página deixada propositadamente em branco.)

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| APRESENTAÇÃO (Foreword) | 15 |
| TEATRO GREGO | |
| EGISTO: UN HÉROE TRÁGICO FRUSTRADO (Aegisthus: a tragic frustrated hero) José Vte. Bañuls Oller, Andrea Navarro Noguera | 17 |
| TEATRO, MITO Y POLÍTICA. LA CONSTRUCCIÓN IMAGINARIA DEL TIRANO EN EL MUNDO GRIEGO (Theater, Myth and Politics. The imaginary construction of the tyrant in the Greek world) Cecilia Ames | 31 |
| ETNICIDADE E POESIA TRÁGICA: O <i>CICLOPE</i> DE EURÍPIDES (Ethnicity and tragic poetry: Euripides' <i>Cyclops</i>) Fábio de Souza Lessa | 47 |
| O VELHO E A PÓLIS EM EURÍPIDES (Old men and the polis in Euripides) Maria do Céu Fialho | 59 |
| O LIVRO DO TEMPO NA <i>ALCESTE</i> DE EURÍPIDES: A NARRATIVA PASSADA E SUAS REESCRITAS (The book of time in Euripides' <i>Alcestis</i> : past narrative and the ways it is rewritten) Delfim F. Leão | 77 |
| MOTIVOS DE UM AMOR DESGRAÇADO: A IDADE DE FEDRA E A BELEZA DE HIPÓLITO (Causes of an unhappy love: Phaedra's age and Hippolytus' beauty) Andrés Pociña | 89 |
| EURIPIDE E L' ARCO DI ERACLE (Euripides and Heracles' bow) Giorgio Ieranò | 103 |
| CARACTERIZACIÓN DE HELENA EN LA TRAGEDIA HOMÓNIMA DE EURÍPIDES Y TRADICIÓN POSTERIOR DEL PERSONAJE (Characterization of Helen in the homonymous tragedy of Euripides and her reception) Francisca Gómez Seijo | 121 |
| EL ANCIANO SIRVIENTE DE <i>FENICIAS</i> (The old servant in <i>Phoinissae</i>) Carmen Morenilla | 143 |

| | |
|--|-----|
| ÁGAVE “A MITAD DE CAMINO ENTRE EL INFIERNO Y EL CIELO”. DE LA FIESTA ILUSORIA AL DOLOR DEL HORRENDO ABISMO DE LA VIDA (Agave «between hell and sky». From the illusory celebration to suffering in life's terrible depth) María Cecilia Colombani | 157 |
| EURÍPIDES Y LA TRADICIÓN DEL TEATRO (Euripides and the theatrical tradition) Juan Tobías Nápoli | 169 |
| UN NUEVO PAPIRO DE EURÍPIDES (A new papyrus of Euripides) P. J. Finglass | 183 |
| A TRAGÉDIA CRISTÃ <i>CHRISTOS PASCHON</i> : DIÁLOGO COM EURÍPIDES (The Christian tragedy <i>Christos Paschon</i> : a dialogue with Euripides) Paula Barata Dias | 197 |
| REFLEXIONES EN TORNO AL ACTOR GRIEGO TRÁGICO COMO SISTEMA SIGNIFICANTE (Reflections about Greek tragic actor as a significant system) Carolina Reznik | 211 |
| DIONISO E LA “FUGA DAL TEMPO”: RIFLESSIONI SUL LIBRO NELLE <i>RANE</i> DI ARISTOFANE (Dionysus and the “escape from time”: reflecting about the book in Aristophanes’ <i>Frogs</i>) Francesco De Martino | 225 |
| COMEDIA VS. TRAGEDIA: EL FRAGMENTO 189 K.-A. DE ANTÍFANES Y LA BANALIZACIÓN DEL GÉNERO TRÁGICO (Comedy vs. tragedy: The fragment 189 K.-A. of Antiphanes and the banalization of tragic genre) Vivian Lorena Navarro Martínez | 245 |
| O <i>TOPOS</i> DO VOYEURISMO NO TEATRO CLÁSSICO E NOS MITOS GREGOS E DO PRÓXIMO ORIENTE (The <i>topos</i> of voyeurism in Classical theatre and in Greek and Oriental myths) Joana Bárbara Fonseca | 257 |
| TEATRO LATINO | |
| USI DELL’IRONIA NELL’ <i>AMPHITRUO</i> DI PLAUTO (Uses of irony in Plautus’ <i>Amphitruo</i>) Renato Raffaelli | 269 |
| O <i>POENULUS</i> DE PLAUTO E O SEU TEMPO (Plautus’ <i>Poenulus</i> and its time) José Luís L. Brandão | 285 |
| ACTUALIDAD Y FANTASÍA EN LA GEOGRAFÍA GRIEGA DE PLAUTO (Topicality and fantasy in Plautus’ Greek geography) Román Bravo Díaz | 303 |

| | |
|--|-----|
| LA FIGURA DE HIPÓLITO EN LA <i>FEDRA</i> DE SÉNECA (The character of Hippolytus in Seneca's <i>Phaedra</i>) C. Arias Abellán | 317 |
| SÊNECA, EPICTETO, MEDEIA E A DISSOLUÇÃO DO TRÁGICO (Seneca, Epictetus, Medea and the dissolution of the tragic) Aldo Lopes Dinucci | 331 |
| INDEX | 341 |
| AUTORES | 371 |

(Página deixada propositadamente em branco.)

TEATRO GREGO

(Página deixada propositadamente em branco.)

APRESENTAÇÃO

Os dois volumes subordinados ao título *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção* pretendem ser um contributo para a multiplicidade de estudos sobre a matéria que têm chamado, sobretudo desde há alguns anos, a atenção da comunidade académica internacional. Talvez a sua maior novidade resida na natureza múltipla da equipa que lhe deu forma e no âmbito, sobretudo latino e ibero-americano, da sua análise. Estes volumes são o resultado da reunião de esforços que vem a ser feita nas duas margens do Atlântico para promover a análise de uma produção teatral que, dentro da sua especificidade, partilha também muitos elementos em comum.

O primeiro volume reúne um conjunto de 22 estudos, que promovem não apenas a análise de textos específicos, de tragédia e comédia greco-latina, em perspectivas filológicas, literárias, dramáticas, cénicas, como ainda avaliam questões relacionadas com o funcionamento do mundo teatral no que diz respeito aos seus agentes - poetas, actores e público.

Por sua vez o segundo volume compõe-se de 31 capítulos, dedicados à recepção. No seu conjunto, estão nas preocupações dos colaboradores questões relacionadas com a reescrita e reposição em cena dos textos antigos, considerando a distância, espacial e temporal, que os afasta dos actuais auditórios. Mas sobretudo dominam, no conjunto, estudos de caso, focados nas reescritas de diversos temas e mitos, com incidência particular na contemporaneidade. Para maior comodidade, este bloco de estudos de recepção foi dividido em rubricas de acordo com a proveniência dos autores e textos estudados: recepção em Portugal, Espanha, América Latina, Itália, França, Reino Unido e, por fim, um exemplo do cinema americano.

Para maior facilidade de consulta de um material que se expande por muitos séculos e por uma geografia de fronteiras muito amplas, os estudos são acompanhados de um índice de autores e obras citados.

Os Coordenadores,
Maria de Fátima Silva
Maria do Céu Fialho
José Luís Brandão

(Página deixada propositadamente em branco.)

EGISTO: UN HÉROE TRÁGICO FRUSTRADO¹ (Aegisthus: a tragic frustrated hero)

JÓSE VTE. BAÑULS OLLER (Jose.V.Banuls@uv.es)
ANDREA NAVARRO NOGUERA (andrea.navarro@uv.es)
Universidad de Valencia, España

RESUMEN - Egisto, necesario en el argumento, pero innecesario en la acción, al final de *Agamenón* irrumpe bruscamente en escena y pretende ser reconocido como héroe de la tragedia, pero su pretensión se realiza no de forma dramática, a través de la acción, sino sólo a través de la palabra, por lo que es ineficaz y sólo subraya su irrelevancia en la acción, necesaria para que el personaje de Clitemnestra cumpla su función en la obra y en la trilogía.

PALABRAS CLAVE - Tragedia, Egisto, potencial trágico no desarrollado.

ABSTRACT - Aegisthus, necessary in the argument, but unnecessary in action at the end of *Agamemnon* burst abruptly on stage and aims to be recognized as a hero of the tragedy, but his claim is made not dramatically, through action, but only through of the word, so it is ineffective and only underlines its irrelevance in action, necessary for the character of Clytemnestra fulfill its role in the work and in the trilogy.

KEYWORDS - Tragedy, Aegisthus, tragic potential undeveloped.

Aquello que de una forma más plena define al griego, en particular desde la óptica del s. V ateniense, es el objetivo último que persigue la *paideia* griega en su conjunto; y hasta tal punto es así que es con ello con lo que define Tucídides al ateniense que dará nombre al s. V, a Pericles, en 1.139. 4: καὶ παριόντες ἄλλοι τε πολλοὶ ἔλεγον ἐπ' ἀμφοτέρα γιγνόμενοι ταῖς γνώμαις καὶ ὡς χρὴ πολεμεῖν καὶ ὡς μὴ ἐμπόδιον εἶναι τὸ ψήφισμα εἰρήνης, ἀλλὰ καθελεῖν, καὶ παρελθὼν Περικλῆς ὁ Ξανθίππου, ἀνὴρ κατ' ἐκείνον τὸν χρόνον πρῶτος Ἀθηναίων, λέγειν τε καὶ πράσσειν δυνατώτατος, παρήνει τοιάδε². Pero en el ejercicio del *logos*, entendido éste como el pensamiento articulado en el discurso con una finalidad determinada y su correlato en la acción, puede generarse unos pensamientos que trasciendan lo humano y consiguientemente unas acciones que vayan más allá de

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2015-63836-P de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

² "Se adelantaron primero a hablar otros muchos, cuyas opiniones estaban divididas, diciendo ya que la guerra era necesaria, ya que el decreto no fuera obstáculo para la paz, sino que lo derogasen; hasta que adelantándose Pericles, hijo de Jantipo, el primero de los atenienses en aquel tiempo y el más capaz en el uso de la palabra y en la acción, les aconsejó lo siguiente".

los límites que están reservados a los mortales, como con gran cuidado expone el mensajero al hablar de Ayante en la tragedia homónima de Sófocles, explicando de paso a aquellos de los espectadores a los que la acción dramática no les haya bastado, las razones del destino de Ayante. El mensajero que refiere las palabras de Calcante en las que aporta dos ejemplos de la desmesura de Ayante, 764-775, para explicar las razones de la ira de Atenea, las enmarca con las siguientes consideraciones, 760s. y 776s.: ὅστις ἄνθρωπον φύσιν | βλαστῶν ἔπειτα μὴ κατ' ἄνθρωπον φρονῆ. (...) τοιοῖσδέ τοι λόγοισιν ἀστεργῆ θεᾶς | ἐκτίσαστ' ὀργήν, οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονῶν³. Es ésta, el binomio conformado por λέγειν τε καὶ πράσσειν, el pensamiento articulado en el discurso y materializado en la acción como un todo, tal como aparece expresado en el pasaje de Tucídides, una de las perspectivas más productivas desde las que se puede contemplar a los personajes de las tragedias y evaluar si sus pensamientos y consiguientemente sus acciones se ajustan a lo humano, ese pensamiento y acción que el coro del *Edipo Rey* de Sófocles pide sean preservadas de la degradación que comenzaba a socavar los cimientos de la *polis* ateniense en 863-871:

| | | |
|--|--------|-----|
| εἶ μοι ξυνείη φέροντι μοῖρα τὰν | στρ. α | |
| εὔσεπτον ἀγνεῖαν λόγων | | |
| ἔργων τε πάντων, ὧν νόμοι πρόκεινται | | 865 |
| ὑψίποδες, τούρανίαν | | |
| δι' αἰθέρα † τεκνωθέντες, ὧν Ὀλυμπος | | |
| πατήρ μόνος, οὐδέ νιν | | |
| θνατὰ φύσις ἀνέρων | | |
| ἔτικτεν οὐδὲ μὴ ποτε λάθα κατακοιμάσῃ | | 870 |
| μέγας ἐν τούτοις θεὸς οὐδὲ γηράσκει ⁴ . | | |

Pero no sólo el pensamiento y la acción, también hay que hablar de un componente en pugna con el pensamiento y en ocasiones incluso ajeno a él, como son las pasiones y los sentimientos, que entran en juego cuando se trata de traspasar los límites que el simple mortal tiene asignados, aunque éste sea un héroe en el sentido griego del término; es en esos casos, cuando la acción trágica, aquella que confiere al personaje tal condición, se sufre conscientemente, como es el caso bien conocido de la Medea de Eurípides, que se ve arrastrada por la situación creada por la traición de la que Jasón le ha hecho objeto, a la terrible tesitura de liberar

³ “Quien habiendo nacido humano en lo que hace a su naturaleza, después no como humano piensa (...) con tales razones se granjeó la enconada ira de la diosa, al no ajustar sus pensamientos a lo humano”.

⁴ “Coro - Ojalá fuese mi destino guardar | la venerable pureza de las palabras | y acciones todas cuyas leyes establecidas son | sublimes, en el celeste | firmamento nacidas, de las que el Olimpo | es su único padre, a ellas ninguna | mortal naturaleza de los hombre | las engendró, ni nunca el olvido las hará dormir. | Grande en ellas (es) el dios, y no envejece”.

a sus hijos de un destino indigno de ellos, un destino mucho peor que la muerte. Pero aunque arrastrada a esa situación, su acción es plenamente consciente e incluso calculada en ese agón tan célebre en el que debate sobre qué hacer. El dolor y el sufrimiento de Medea, su pugna consigo misma, nos sitúan ante la grandeza trágica de una madre que en un gesto sublime de amor, presa de un dolor indecible, se ve obligada a dar muerte a sus propios hijos. Es éste un género de amor que eleva a un ser humano a una grandeza sobrehumana y, como tal, en ocasiones no bien entendida, a la vez que lo sume en el más profundo de los sufrimientos, sobre todo si éste queda con vida, como es el caso de Medea. Pero el amor materno, aunque está también tras la acción de Clitemnestra, no es el motivo principal que dirige su acción; se trata más bien de una motivación tras la que se ocultan otros pensamientos y sentimientos, que hallan cumplida explicación en la pugna que atraviesa toda la *Orestíada* entre la primacía de la línea patrilineal y la matrilineal en la comunidad, la reafirmación del carácter no femenino del ordenamiento político griego, que llega incluso a proyectarse desde el plano humano al divino en la pugna en torno al oráculo de Delfos bien expuesta por la Pitia en el prólogo de las *Euménides*. Esa y no otra es la motivación profunda, inconfesable, la que ruge en lo más hondo de los seres que discurren por esta trilogía. El sacrificio de Ifigenia, un sacrificio inevitable, si damos crédito a las palabras de la Electra de Sófocles no desmentidas por Clitemnestra en el agón entre madre e hija, para que la expedición pudiera moverse de Áulide, para no quedar allí varada eternamente. Electra, la de Sófocles, como reconoce ella misma, refiere los hechos, *según ha oído*, 566, y concluye que su hermana fue llevada al sacrificio porque los expedicionarios, bloqueados en Áulide, no podían hacer otra cosa, 573s.: ὧδ' ἦν τὰ κείνης θύματ' οὐ γὰρ ἦν λύσις | ἄλλη στρατῶ πρὸς οἶκον οὐδ' εἰς Ἴλιον⁵.

Si algún sentimiento aflora en la Clitemnestra de Esquilo, éste es hacia el poder, y para ello, para llevarlo a su cumplimiento, necesita a Egisto, que ha devenido en un medio necesario para lo que de forma abierta sería imposible: el poder en manos de una mujer. Al considerar como motivo de la muerte de Agamenón el sacrificio de Ifigenia en aras de la prosecución de la expedición no debemos perder de vista la pugna por la primacía en la línea de sucesión en el poder entre dos vías, la matrilineal y la patrilineal. En este asunto no debemos olvidar que el padre, en tanto que es el que ha dado la vida a sus hijos, está legitimado para arrebatarla, derecho sobre los hijos que también se arroga la Medea eurípidea, como ha señalado A. Iriarte 2002: 138-145. Esta alienación del lugar que la sociedad griega le asigna así como su instrumentalización aún cobra más fuerza en la sutil alusión en boca de ella a las Casandras y a las Criseidas como motivación del magnicidio.

⁵ “Así fue el sacrificio de aquella: no había otra solución para el ejército, ni regresar a casa ni proseguir hacia Troya”.

En *Agamenón*, tragedia que abre la única trilogía que hasta nosotros ha llegado, la presencia de Agamenón, aunque físicamente ausente, se deja sentir a través de las noticias y rumores que sobre las vicisitudes de los expedicionarios van llegando, cargando paulatinamente la atmósfera de oscuros presentimientos y vagos temores, unos temores que dominan el ambiente desde el comienzo mismo de esta tragedia en la forma de desasosiego, un desasosiego creciente que va enturbiando el ambiente a partir de las palabras del vigía y que el coro va a ir modulando en un crescendo en el que va tomando forma aquello que lo motiva, y que desembocará en el *μέριμνα* del v. 460. Como señala De Romilly (2011: 61 s.), “La notice placée par P. Mazon en tête de son édition de *l’Agamemnon* commence par ces mots: «*Agamemnon* est le drame de l’angoisse. L’angoisse y va croissant de scène en scène». Il conviendrait d’ajouter que c’est surtout le chœur qui l’exprime”. La presencia de Egisto, por el contrario, aunque presente físicamente en Argos, únicamente a través de Clitemnestra se deja sentir, pero de una Clitemnestra que lo eclipsa por completo. Dominadora, activa y, por tanto, a los ojos de los griegos, extraña como mujer y, en consecuencia, viril, rasgos éstos que contrastan con fuerza con lo que se espera de ella por su condición de mujer, así es como nos será mostrada a lo largo de toda la tragedia de Esquilo, así el centinela está apostado sobre el tejado de palacio, “pues así lo manda el corazón de una mujer de varonil resolución que aguarda”. 10 s.: ὦδε γὰρ κρατεῖ | γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ. Su poder, su autoridad, cuando comienza la tragedia, se extiende sobre todo Argos y es ella la que ha dado las órdenes cuya ejecución el coro observa entre preocupado y expectante. El contenido de los versos 83ss, en los que el coro, al percatarse de los sacrificios que por doquier se están ofreciendo, interpela a Clitemnestra preguntando por qué motivo ha dado ordenes para que se lleven a cabo, y la posibilidad de que Clitemnestra no esté realmente presente, posibilidad admitida por gran parte de la crítica⁶, nos puede dar una idea de la magnitud de su poder y de cómo éste era omnipresente en todo Argos. P. Judet de la Combe, desde la autoridad y los conocimientos que su condición de helenista y hombre de teatro le confieren, después de señalar que desde la perspectiva de la dramaturgia moderna ambas cosas son posibles, poniendo además como ejemplos la puesta en escena de Peter Stein, en la que Clitemnestra entra en escena y procede a realizar los sacrificios en silencio⁷, y la de Ariane Mnouchkine, en la que el coro se dirige a una Clitemnestra ausente, puntualiza: “La répétition de l’adresse à Clytemnestre,

⁶ Wilamowitz 1914: 164, y Bogner 1940: 10, opinan que Clitemnestra se encuentra ya en escena; pero Wilamowitz cambió más tarde de opinión. Creen que no está en escena, entre otros, Fraenkel 1950: ad loc., y Kranz que considera que, aunque no sea acorde a nuestra sensibilidad dramática, se debe aceptar la no presencia de Clitemnestra, 1919: 301: “Daß sie das erstemal noch nicht erscheint, ist nur für modernes Empfinden befremdlich.”

⁷ Aunque aquí, en la puesta en escena de Stein, hay no poco de posicionamiento personal implícito en el marco de una polémica filológica y dramática no resuelta.

qui sera alors présente, au début du premier épisode, et les différences très nettes de langage et de contenu entre les deux interpellations soulignent clairement le contraste entre la réflexion lyrique qui s'ouvre ici et le dialogue parlé. Le Chœur, dans ces vers, ne parle pas comme on le fait à un personnage royal présent. Son langage est familier.” Judet de la Combe (2015: ad loc.)

Dos presencias, pues, dominan la escena, la de Agamenón ausente y la de Clitemnestra presente, pero de un modo en el que no es necesario que lo estén físicamente. Este hecho ya nos aporta una de las claves para comprender el porqué del irrelevante protagonismo de Egisto en toda la obra, un Egisto argumentalmente imprescindible, pero dramáticamente irrelevante. La clave de ello se encuentra en la singular naturaleza de Clitemnestra, aunque no tan singular si la consideramos en el conjunto de la saga mítica a la que pertenece, una Clitemnestra que, como escribe Montserrat Jufresa (1997: 68): “reúne los dos aspectos, de inteligencia y poder político, que el orden democrático de la polis no puede tolerar en una mujer, ya que los considera una amenaza para su propia existencia.”

El tratamiento y el desarrollo que en la *Orestíada* lleva a cabo Esquilo de este antiguo material mítico tiene una base sólida en la misma saga, en particular en el carácter de las mujeres que forman parte de ella. Nos hallamos ante una saga de mujeres fuertes⁸, de mujeres que pasan a la acción cuando

⁸ La primera mujer de esta saga plagada de mujeres es Hipodamia, esposa de Pélope y madre de Atreo y Tiestes, que instigados por ella dan muerte a Crísipo, hermano de ambos. Enterado de ello Pélope tras maldecirlos los destierra. Hallan refugio en Micenas. Muerto Pélope surge una disputa entre Tiestes y Atreo por el poder, origen de los males que se van a ir abatiendo sobre los miembros de esta saga. Tiestes propone que suceda a Pélope aquel que posea un cordero de oro. Atreo, que poseía uno, acepta sin saber que Aérope, su esposa, se lo había entregado a su amante, que no era otro que Tiestes, su cuñado; a ello se refiere Casandra precisamente en el v. 1193 del *Agamenón* de Esquilo. Pero Atreo propone a Tiestes una prueba, que le ha sido sugerida por Hermes a través de un sueño: si el sol se ocultaba por oriente él, Atreo, sucedería a Pélope. Tiestes acepta, y el sol ese día por voluntad de Zeus invierte su curso y se oculta por oriente. Atreo, pues, sucede a Pélope, y la primera disposición como soberano es desterrar a Tiestes. Y Atreo al conocer la traición de que había sido objeto por parte de su esposa con el asunto del cordero de oro, dispone que sea arrojada al mar y hace regresar a su hermano Tiestes, al que da de comer en el banquete de bienvenida a los tres hijos de aquel. Cuando se entera Tiestes de lo que ha comido horrorizado huye y por medio de un oráculo se le hace saber que sólo un hijo engendrado en su propia hija Pelopia podría vengar la sangre vertida. Y Tiestes oculto por la oscuridad se unió a su propia hija. Ésta, no obstante, logró arrebatar la espada a su agresor. Sólo Tiestes sabía quién era el padre del niño. Pelopia expuso el hijo tenido de esta unión en el monte, donde fue criado por una cabra, razón por la cual recibió el nombre de Egisto. Pasado el tiempo, Atreo desposó a Pelopia y al enterarse de la existencia del muchacho, lo hizo buscar y traer a su lado educándolo como hijo suyo. Cuando estuvo en edad Pelopia le dio la espada que arrebatará a su anónimo padre. Atreo pidió a Egisto, al que había educado como si fuera su propio hijo, que matase a Tiestes. Egisto accedió y en el momento en que iba a descargar el golpe Tiestes reconoció la espada. Al conocer la verdad Pelopia se dio muerte con esa espada y Egisto mató a Atreo, cumpliéndose con ello el oráculo. Tiestes pasó a ocupar el trono y los hijos de Atreo, Agamenón, y Menelao, tuvieron que huir siendo acogidos en Esparta. Pero Agamenón que había dado muerte a Tántalo, hijo de Tiestes, y a sus hijos, fue obligado a

las circunstancias así lo exigen, pero también de mujeres que sufren un destino desgraciado. El estásimo segundo de *Coéforas*, 699-746, se extiende en el espacio temporal en el que Orestes da muerte a Egisto, y al igual que en otras tragedias, así, p. ej., en *Siete contra Tebas*, cuando se desarrolla la acción decisiva, el coro ofrece a través de su canto una visión de conjunto de la saga, aquí por un momento parece aflorar la posible relevancia que en el seno de este antiguo material mítico tenía en sus orígenes la muerte de Egisto, esto es, hasta qué punto quedan restos de la preeminencia de la disputa dinástica en el material mítico empleado por Esquilo, sobre el que superpone un canto de reafirmación del carácter no femenino del ordenamiento político griego dando forma dramática a la pugna, que atraviesa toda la *Orestíada*, entre la primacía en la sucesión en la comunidad de la línea patrilineal y la matrilineal. En su canto el coro desarrolla el asunto del vellocino de oro, en el que se puede fijar el punto de origen de la disputa entre las dos líneas de la familia de los Pelópidas. La materia que desarrolla es significativa, sobre todo en qué focaliza el relato, ya que compara el adulterio de la mujer de Atreo, y con él sus consecuencias, como la alteración del curso del cosmos, con el adulterio de la mujer de Agamenón, y sus consecuencias funestas, con una implícita alteración del orden natural de las cosas. En origen lo que esta saga plantea es una disputa dinástica centrada en dos hombres, Atreo y Tiestes, pero en la que las mujeres intervienen de una forma notable, unas lo hacen de forma activa, Hipodamia y Aérope, otra de forma pasiva, Pelopia y, más tarde, también Ifigenia, y de forma pasiva primero y activa después, Clitemnestra y también Electra. Esquilo ha hecho que converjan en su Clitemnestra esos rasgos que caracterizan a las mujeres de esta saga con el fin de encarnar en ella de una forma genérica la naturaleza perversa del linaje femenino. En ese contexto el oscurecimiento de Egisto y su instrumentalización son inevitables.

Al comienzo del *Agamenón* se nos ofrece a través del vigía y, sobre todo, del coro información sobre Agamenón y las circunstancias en las que inicia y lleva a cabo la empresa contra Troya, y sobre el estado de cosas que se vive en Argos; al final del *Agamenón* se nos da información sobre Egisto a través de él mismo, de su discusión con el coro y de la intervención subsiguiente de Clitemnestra, pero se trata de una información verbal que en nada se concreta desde el punto de vista dramático, reduciéndose a una pretensión de todo punto inesperada

desposar a la viuda, y ésta era precisamente Clitemnestra, hija del rey de Esparta, que puso a su disposición un ejército con el que recobró el trono. Este hecho es relevante ya que pone de manifiesto que la fuerza que da a Agamenón el poder procede realmente de Clitemnestra. Egisto tramó la muerte de Agamenón y en el plan estaba la seducción de Clitemnestra y su complicidad, lo que fue posible gracias a las circunstancias creadas por el propio Agamenón. Cuando Egisto dio muerte a Agamenón, desposó a Clitemnestra y reinó en Argos durante siete años, como nos informa la *Odisea*, hasta que Orestes dio muerte a ambos.

e intempestiva por parte del propio Egisto de revestirse del ropaje de héroe trágico esquileo como si realmente de una mascarada se tratara. Inesperada e intempestiva irrupción en escena de Egisto, ya que “La pièce aurait pu s’achever avec le dialogue lyrique du Chœur et Clytemnestre, qui aurait ainsi servi d’exodos (final, avant la «sortie» des acteurs). L’entrée, totalement inattendue, d’un nouveau personnage crée une scène supplémentaire, «en plus», dont le ton et le langage tranchent brutalement avec le reste du drame, qui reste comme sans conclusion”, puntualiza P. Judet de La Combe en su comentario al *Agamenón* de Esquilo (2015: 258s), lo que ya había señalado con más detalle unos años antes⁹. Pero más que quedar sin conclusión lo que indirectamente aporta es una visión de conjunto del estado de cosas que se vivirán en el Argos de *Coéforas*, el Argos sobre el que ya no planea la sombra del retorno de Agamenón. Este final enlaza perfectamente, aunque de una forma un tanto abrupta, las dos tragedias, *Agamenón* y *Coéforas*.

A pesar de todo, este inesperado final constituye en sí mismo un magnífico prólogo a las *Coéforas*, ya que a través de él se proyecta una imagen fiel del estado de cosas que en esencia se va a vivir en ella. Pero no deja de ser un bosquejo, una descripción somera de un carácter, el de Egisto, que se desarrolla fundamentalmente a través de la palabra, no de la acción. Difiere del comienzo del *Agamenón* en que aquí el personaje caracterizado está presente y es él el que habla. Con todo, la pobreza en la acción despoja a esta parte de lo específicamente dramático, pues, como concluye Aristóteles¹⁰ en referencia a los personajes de las tragedias, éstos *no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben en conjunto los caracteres a través de sus acciones*. Pero Egisto, cuando todo ha concluido, cuando Agamenón ha caído muerto y también Casandra, ahora a través de la palabra pretende revestirse de los rasgos caracterológicos de unas acciones en las que dramáticamente su papel ha sido nulo. Con todo, a pesar de todo ello, Egisto se perfila aquí, a través de la palabra, con los rasgos fundamentales que hubieran podido dar como resultado un héroe trágico esquileo del tipo de su Layo, su Edipo y de Eteocles y Polinices, unos héroes trágicos conscientes de lo que hacen, si bien su grado de consciencia se encuentra alterado de algún modo por una tendencia propia de su linaje que les inclina a ir contra un destino que conocen¹¹. También Egisto afirma que él ha hecho todo de forma consciente, incluso que ha sido él el que ha urdido la trama en la que ha caído Agamenón, algo que el coro en las que son sus primeras palabras corrobora, 1612-1614:

Χο. Αἴγισθ', ὑβρίζοντ' ἐν κακοῖσιν οὐ σέβω.

⁹ 2001, vol. II: 715-770. Sobre este final cf. también Albini 1981: 217-219.

¹⁰ Arist. *Po.* 1450 a 20: οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἥθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἥθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις.

¹¹ Cf. Bañuls & Crespo 2007: 17-71, y Bañuls & Morenilla 2008: 73-87.

σὺ δ' ἄνδρα τόνδε φῆς ἐκὼν κατακτανεῖν,
μῶνος δ' ἔποικτον τόνδε βουλευῆσαι φόνον¹².

Y así es, pues Egisto se ha jactado de haber urdido y llevado a cabo la muerte de Agamenón, 1604: κἀγὼ δίκαιος τοῦδε τοῦ φόνου ῥαφεύς¹³, de alegrarse de verlo atrapado en las redes de la justicia, 1610s.: οὕτω καλὸν δὴ καὶ τὸ κατθανεῖν ἐμοί, ἰδόντα τοῦτον τῆς δίκης ἐν ἔρκεσιν¹⁴. Incluso la historia que bosqueja, su propia historia, se ha dado también con el que será el héroe trágico de las dos tragedias que completan la trilogía, pues a Orestes, como él mismo le espeta a su madre en *Coéforas* 913, ésta lo parió para arrojarlo al infortunio, τεκοῦσα γὰρ μ'ἔρριψας ἐς τὸ δυστυχές, entregándolo cuando aún era un niño a un huésped, 914: οὔτοι σ'ἀπέρριψ' ἐς δόμους δορυξένους.

A Egisto sus palabras y su posicionamiento ante los hechos le habilitan plenamente, aunque de una forma un tanto precipitada y esquemática, para asumir el protagonismo en una tragedia de Esquilo, incluso manteniendo una de sus constantes personales, la de tener escasa presencia física en escena, como también es el caso del Jerjes de *Persas*, pero no un héroe del tipo de Agamenón o de Orestes, como ya hemos indicado. Ambos, Egisto y Jerjes conocen el destino que pesa sobre ellos; a Egisto –y aquí cabe introducir el pasaje inicial de *Odisea* 1. 28-43, por su singularidad dentro de una de las obras de gran trascendencia en la cultura griega– le fue anunciado por Zeus, que le envió a Hermes para que le advirtiera de que no pretendiera a la mujer del Atrida ni le diera muerte ya que Orestes cuando fuera en edad lo mataría; sobre Jerjes pesa un oráculo de Bacis¹⁵, que late con fuerza en las palabras premonitorias de Artábano en el Consejo convocado por Jerjes (Heródoto 7. 10 e), previo a la campaña helénica. Artábano, entre las objeciones planteadas a su rey, le recuerda el peligro a que estuvieron expuestos los ejércitos persas en la campaña contra los escitas, en la que también se tendieron sobre las aguas puentes. Pero lo que distancia a Agamenón y a Orestes de Egisto es que los primeros asumen un destino conocido que se ajusta a los designios divinos, si bien Agamenón, como buen héroe esquileo, abriga en el fondo de su corazón la esperanza de poder salir bien librado de la empresa, una empresa que supone la aceptación de unas acciones que superan los límites que un simple mortal tiene asignados. Una empresa que lleva aparejada un destino que es aceptado por el propio Agamenón al

¹² “Corifeo - Egisto, por aquel que es presa de desmesura en las desgracias no siento respeto: tú a este hombre afirmas, deseando hacerlo, haberle dado muerte, y tú solo este doloroso asesinato haber maquinado”.

¹³ “Y yo soy el justo urdidor de esta muerte”.

¹⁴ “Así hermoso incluso el morir es para mí, al ver a éste en las redes de la justicia”.

¹⁵ El oráculo de Bacis contrario a los persas lo hallamos recogido por Heródoto en 8.77, 8. 96, 9. 43.

encabezar la expedición contra Troya, una aceptación ratificada y sellada con sangre en las costas de Áulide con el sacrificio de su propia hija, destino que en el caso de Orestes adquiere la forma de un mandato de Apolo, y en ambos casos, en el de Agamenón y en el de Orestes, van más allá de los límites de un mortal. La situación de ambos es paradójica y las palabras de los Dioscuros sobre la muerte de Clitemnestra en el v. 1244 de la *Electra* de Eurípides hablan de ello al hacer referencia a la acción de Orestes y al destino de Clitemnestra: δίκαια μὲν νῦν ἤδ' ἔχει, σὺ δ' οὐχὶ δρᾶς¹⁶. Una paradoja, como paradójica es la situación que afronta Agamenón en Áulide, una paradoja tras la que se vislumbra la incapacidad del ser humano para alcanzar una comprensión plena del principio que rige el cosmos, incapacidad que palpita con fuerza al comienzo del himno a Zeus en el *Agamenón*, 160-162: Ζεύς, ὅστις ποτ' ἔστιν, εἰ τόδ' αὐ-| τῷ φίλον κεκλημένῳ,| τοῦτό νιν προσεννέπω¹⁷.

Con la asunción de esa misión, de ese destino, Agamenón y con él los que le secundan pasan de víctimas de una agresión, la transgresión de la hospitalidad por parte de Paris y el rapto de Helena, a agresores, pues la acción que han asumido va más allá de los límites que los simples mortales tienen fijados, a través de una escalada de violencia que se inaugura con el sacrificio sangriento, el de Ifigenia y la asimilación de la expedición a una cacería, en la que no se limitan a dar caza a la presa –la toma de Troya y el rescate de Helena al que se habían comprometido ante Tindareo– sino que van mucho más allá al borrar toda posibilidad de vida futura al impedir que los fetos nazcan, ésa es la imagen que proyectan las palabras del heraldo en 525-528 sobre cómo se ha llevado a cabo la toma y saco de Troya. Y al hacerlo así la misión asumida por Agamenón y los expedicionarios va mucho más allá de sus límites, ya que rompen el curso de las cosas, como subraya De Santis (2003: 114-126).

Egisto es un héroe trágico frustrado ya que siendo imprescindible en la trama –Clitemnestra precisa de su cobertura–, es irrelevante en la acción, pues ella misma, Clitemnestra, no sólo es capaz de llevarla a término, sino que es ella la que tiene que hacerlo, pues así lo exige el replanteamiento que de este antiguo material mítico realiza Esquilo. Pero Esquilo no hace más que activar, poner en primer término una serie de elementos ya presentes en esta saga. Ante todo hay que considerar que las mujeres de esta saga son muy capaces de tales actos, como con total claridad se proyecta incluso hasta la *Electra* de Eurípides, en un contexto de una cierta metateatralidad, como ya se ha señalado¹⁸, donde la incapacidad de Orestes es tal que la misma Electra le ha de empujar la mano para que aseste el golpe a su madre.

¹⁶ “Justo lo que ahora ella tiene, pero no lo que tú has hecho”.

¹⁷ “¡Zeus, quienquiera que sea! Si así le place ser llamado, así le invoco”.

¹⁸ Cf. Bañuls & Crespo 2003:103-118.

Pero en principio el protagonismo de Egisto y el de Agamenón no parecen muy diferentes. En la tragedia que lleva su nombre, el de Agamenón se limita a llegar, jactarse de lo que ha hecho y ser muerto. Él es el objeto trágico, aquél que sirve para transgredir los límites que el mortal tiene asignados. Pero Agamenón no llega solo, llega acompañado de Casandra, motivación que de forma un tanto sutil será esgrimida por Clitemnestra, como veremos, y sobre todo con él llegan sus acciones pasadas: la muerte de Ifigenia, la forma en que se ha llevado a cabo la campaña y sobre todo la toma y saco de Troya, en la que no se ha respetado nada. Todo ello de cara a los dioses y a los hombres le hace acreedor de un destino nada apetecible, aún cuando él mismo ha sido un instrumento necesario en manos del destino para que el plan de Zeus llegue a su cumplimiento, pero ha sido un destino aceptado por el propio Agamenón al encabezar la expedición contra Troya, una aceptación ratificada y sellada en las costas de Áulide con el sacrificio de su propia hija. Que la toma y el saco despiadado de Troya ha sido cosa decidida por el destino es incuestionable, y es el propio Calcante, al interpretar el prodigio de las aves de presa que devoran los fetos que una liebre preñada lleva en su vientre, el que vaticina lo siguiente, 126-130,

χρόνω μὲν ἀγρεῖ Πριάμου πόλιν ἄδε κέλευθος,
πάντα δὲ πύργων
κτῆνη πρόσθε τὰ δημοπληθέα
Μοῖρα λαπάξει πρὸς τὸ βίαιον.¹⁹

130

Pero en ocasiones el ser elegido por el destino como instrumento necesario es un honor de muy dudosa naturaleza y poco o nada apetecible, sobre todo si se tienen en cuenta las consecuencias que de él se derivan para el simple mortal. Y esto no es exclusivo del mundo griego, ya en el Nuevo Testamento se advierte de ello. Pero, aun siendo así, cabe parafrasear la advertencia evangélica *¡ay de aquel que lo lleve a término!*, como podemos leer en Mateo 18. 7: Οὐαὶ τῷ κόσμῳ ἀπὸ τῶν σκανδάλων· ἀνάγκη γὰρ ἔλθειν τὰ σκάνδαλα, πλὴν οὐαὶ τῷ ἀνθρώπῳ δι' οὗ τὸ σκάνδαλον ἔρχεται²⁰, y también en Lucas 17. 1: εἶπεν δὲ πρὸς τοὺς μαθητὰς αὐτοῦ· ἀνένδεκτόν ἐστιν τοῦ τὰ σκάνδαλα μὴ ἔλθειν, οὐαὶ δὲ δι' οὗ ἔρχεται²¹.

Pero a diferencia de Agamenón, si damos crédito a lo que el mismísimo Zeus proclama en la que pasa por ser la primera declaración de principios éticos de la Antigüedad, aquel pasaje que hace que parezca que allí va a comenzar una

¹⁹ “Con el tiempo tomará la ciudad de Príamo esta presa, y todos los bienes atesorados por el pueblo en sus torres el Destino saqueará con violencia”.

²⁰ “¡Ay del mundo por los escándalos! pues necesario es que se produzcan escándalos, pero ¡ay del ser humano por el que el escándalo venga!”.

²¹ “Y dijo a sus discípulos: inevitable es que haya escándalos, pero ¡ay de aquél por quien venga!”.

Orestíada, nos estamos refiriendo a *Odisea* 1. 28-43, Egisto conocía el destino que le aguardaba si desoía las advertencias que Zeus le había hecho llegar a través de Hermes:

τοῖσι δὲ μύθων ἤρχε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε
 μνήσατο γὰρ κατὰ θυμὸν ἀμύμονος Αἰγίσθοιο,
 τὸν ῥ' Ἀγαμεμνονίδης τηλεκλυτὸς ἔκταν' Ὀρέστης 30
 τοῦ ὄ γ' ἐπιμνησθεῖς ἔπε' ἀθανάτοισι μετηύδα·
 «ὦ πόποι, οἶον δὴ νυ θεοὺς βροτοὶ αἰτιῶνται.
 ἔξ ἡμέων γὰρ φασι κάκ' ἔμμεναι· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ
 σφῆσιν ἀτασθαλίησιν ὑπὲρ μόρον ἄλγε' ἔχουσιν,
 ὡς καὶ νῦν Αἰγίσθος ὑπὲρ μόρον Ἀτρεΐδαο 35
 γῆμ' ἄλοχον μνηστήν, τὸν δ' ἔκτανε νοστήσαντα,
 εἰδὼς αἰπὺν ὄλεθρον, ἐπεὶ πρό οἱ εἶπομεν ἡμεῖς,
 Ἑρμείαν πέμψαντες, ἐὔσκοπον Ἀργεῖφόντην,
 μήτ' αὐτὸν κτείνειν μήτε μνάσθαι ἄκοιτιν·
 ἐκ γὰρ Ὀρέσταιο τίσις ἔσσειται Ἀτρεΐδαο, 40
 ὀππότ' ἂν ἠβήσῃ τε καὶ ἦς ἰμείρεται αἴης.
 ὡς ἔφαθ' Ἑρμείας, ἀλλ' οὐ φρένας Αἰγίσθοιο
 πεῖθ' ἀγαθὰ φρονέων· νῦν δ' ἀθρόα πάντ' ἀπέτεισε.»²²

Agamenón ha asumido un destino que le viene grande, y por ello se hace acreedor de la muerte, pero también Clitemnestra se erige en brazo ejecutor de la justicia y del destino de Agamenón. De su propia boca lo podemos escuchar en 1431-1433, en el momento en el que los cuerpos sin vida de Agamenón y Casandra son expuestos a la contemplación de los espectadores: Κλ. καὶ τήνδ' ἀκούεις ὀρκίων ἐμῶν θέμιν·| μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην,| Ἄτην Ἑρινὺν θ', αἴσι τόνδ' ἔσφαζ' ἐγώ²³. Y de modo similar a como ha presentado Agamenón su relación con el destino que pesaba sobre los troyanos, es Clitemnestra, con su propia mano, la ejecutora del destino final de Agamenón, algo de lo que ella misma se ha jactado, 1404s: οὗτος ἐστὶν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς | πόσις, νεκρὸς δὲ

²² “A éstos comenzó a hablarles el padre de dioses y hombres,| pues se acordaba en su ánimo del irreprochable Egisto,| al que el hijo de Agamenón el famoso Orestes dio muerte;| y de él acordándose a los inmortales se dirigió:“¡Ay! en verdad ¡cómo a los dioses los mortales hacen responsables!| pues de nosotros afirman que los males proceden, y ellos mismos | por su propia ofuscación por pretender pasar por encima del destino sufrimientos tienen,| como también ahora Egisto, por encima del destino, casó con la esposa legítima del Atrida y a él dio muerte tras su regreso,| conocedor de la cruel muerte, puesto que nosotros le advertimos,| enviándole a Hermes, el buen vigía Argifonte,| que no lo matara ni pretendiera a la esposa:| pues de Orestes Atrida castigo tendría | cuando fuese en edad y añorase su tierra. | Así habló Hermes, pero la mente de Egisto | no persuadió aun queriéndole bien; ahora todo junto lo ha pagado”.

²³ “Estás oyendo la ley sagrada de mis juramentos: ¡por la Justicia, cumplida con mi propia hija, por Ate y la Erinia, en cuyo honor he degollado a éste yo!”

τῆσδε δεξιᾶς χερός, | ἔργον δικαίας τέκτονος. τάδ' ὦδ' ἔχει²⁴. En todo esto Egisto es necesario, su existencia, pero no su acción.

Y en las palabras que siguen, 1438-1447, en las que señala los cuerpos sin vida de Agamenón y Casandra, Clitemnestra esgrime como argumento la ofensa al lecho por parte de su esposo, al que designa con el apelativo de “felicidad de las Criseidas al pie de Troya”, Χρυσηίδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἰλίῳ (1439). Y es que Agamenón no ha regresado solo, ha venido acompañado de Casandra. A este respecto los antecedentes de Agamenón nada bueno presagian, más bien contribuyen a reforzar este postrer argumento esgrimido por Clitemnestra para dar muerte a su esposo, nos referimos a la disputa en torno a Criseida y a Briseida, presente en la mayor parte del poema épico, proyectada por el propio Agamenón hacia Clitemnestra, como podemos escuchar en sus propias palabras en *Iliada* 1.112-115: ἐπεὶ πολὺ βούλομαι αὐτήν | οἴκοι ἔχειν· καὶ γάρ ῥα Κλυταιμνήστρης προβέβουλα | κουριδῆς ἀλόχου, ἐπεὶ οὐ ἔθεν ἔστι χερείων, | οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, οὐτ' ἄρ φρένας οὔτέ τι ἔργα²⁵. Esta comparación, además, presagia la muerte de la concubina, no importa si ésta se llama Criseida, Briseida o Casandra, ya que Agamenón en sus palabras presenta resumidos como en un índice no pocos de los tópicos que encontramos en los epitafios dedicados a las jóvenes esposas muertas. Este mismo argumento esbozado sutilmente por la Clitemnestra de Esquilo será esgrimido abiertamente por la de Eurípides en su *Electra*, en 1030-1034: ἐπὶ τοῖσδε τοίνυν καίπερ ἠδικημένη | οὐκ ἠγγιώμην οὐδ' ἄν ἔκτανον πόσιν· | ἀλλ' ἦλθ' ἔχων μοι μαινάδ' ἔνθεον κόρην | λέκτροις τ' ἐπεισέφρηκε, καὶ νύμφα δύο | ἐν τοῖσιν αὐτοῖς δώμασιν κατεῖχ' ὁμοῦ²⁶.

Egisto, pues, es necesario en toda la trama, pero sólo su existencia, no su presencia y menos aún su acción, ya que ésta es asumida por Clitemnestra, una mujer digno miembro de una saga plagada de mujeres potencialmente peligrosas para el ordenamiento político griego, de las que es necesario guardarse. Estos temores hacia las mujeres, necesarias para el mantenimiento de la comunidad, ya que sólo con el concurso de ellas se puede procrear ciudadanos, pero siempre temidas, late tras todo el imaginario colectivo griego y lo encontramos plasmado en los tópicos de las oraciones fúnebres por los caídos en combate y en el friso del Partenón en Atenas, en el combate de Teseo contra las amazonas; el Partenón en el que se encuentra la divinidad poliádica ateniense, Atenea, la antimujer, revestida con toda la panoplia hoplita y definida en negativo por lo que define a

²⁴ “¡Éste es Agamenón, mi esposo, cadáver por ésta mi mano diestra, obra de un justo hacedor! Esto así es”.

²⁵ “Pues mi firme voluntad es tenerla en casa (en referencia a Criseida), pues la prefiero antes que a Clitemnestra, mi legítima esposa, porque no es inferior a ella ni en figura ni en porte ni en inteligencia ni en las habilidades propias de las mujeres”.

²⁶ “Por estas cosas, en efecto (se refiere al sacrificio de Ifigenia), aunque ofendida, no me enfurecí ni habría matado a mi esposo. Pero me vino con una enloquecida muchacha posesiva y la introdujo en el lecho, y dos novias en esta misma casa éramos a la vez”.

la mujer en el mundo griego, ya que es la *Parthenos*, la siempre virgen, nacida sin el concurso de mujer en el seno de su propio padre Zeus. Con Egisto Esquilo advierte a la comunidad política ateniense que el peligro más que en la mujer, que lo hay y mucho, se encuentra en la debilidad de los hombres, de hombres como su Egisto, ése que irrumpe al final de *Agamenón*, cuando todo ha sido llevado a término, con la pretensión de ser lo que no es, en una disociación de la palabra de la acción, algo que no es posible y menos aún aceptable. La expresión empleada por Tucídides para definir a Pericles muestra con ese τε καὶ esa no posible disociación: λέγειν τε καὶ πράσσειν. Y si en la vida real no es posible, aún lo es menos en el drama, como advierte Aristóteles.

BIBLIOGRAFÍA

- Albini, U. (1981), “Egisto nel finale dell’*Agamemnone*”, in Schmidt, E. (ed.), *Aischylos & Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung*. Berlin, Akademie-Verl.: 217-219.
- Bañuls, J. Vte., Crespo, P. (2003), “Electra, la tejedora de destinos”, in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *L’ordim de la llar*. Bari, Levante Editori: 103-118.
- Bañuls J. Vte., Morenilla, C. (2008), “Rasgos esquileos en la caracterización de algunos personajes sofocleos”, *CFC (eg)* 18: 73-87.
- Bogner, H. von (1940), “Der *Agamemnon* des Aischylos. Ein Beitrag zur Deutung”, *NJAB*: 1-18.
- Fraenkel, E. (1950), *Aeschylus Agamemnon*. Oxford: Oxford University Press.
- Iriarte, A. (2002), *De amazonas a ciudadanas. Pretexto ginecocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid: Akal.
- Judet de La Combe, P. (2015), *Eschyle, Agamemnon*. Paris: Les Belles Lettres.
- Judet de La Combe, P. (2001), *L’Agamemnon d’Eschyle: commentaire des dialogues*. I-II. Villeneuve-d’Ascq: Pr. Universitaires du Septentrion.
- Jufresa, M. (1997), “Clitemnestra y la justicia”, in Rodríguez Magda, R. M. (ed.), *Mujeres en la historia del pensamiento*. Barcelona, Anthropos: 63-76.
- Kranz, W. (1919), “Zwei Lieder des *Agamemnon*”, *Hermes* 54. 3: 301-320.
- Romilly, J. De (2011), *La crainte et l’angoisse dans le théâtre d’Eschyle*. Paris: Les Belles Lettres.
- Santis, G. de (2003), *Cosmos y Justicia en la obra de Esquilo*. Córdoba: Editorial Universitas.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1914), *Aischylos. Interpretationen*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

TEATRO, MITO Y POLÍTICA.
LA CONSTRUCCIÓN IMAGINARIA DEL TIRANO EN EL MUNDO GRIEGO
(Theater, Myth and Politics. The imaginary construction of the tyrant in the
Greek world)

CECILIA AMES (cecilia.ames@gmail.com)
Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

RESUMEN - Las relaciones entre teatro, mito y política pueden ser abordadas desde diferentes perspectivas y el análisis de esta problemática se puede focalizar en una variedad de textos y manifestaciones de la cultura griega. Para el caso de la tiranía (*tyrannis*), término que designa el gobierno del tirano, tenemos a disposición varios testimonios. Entre ellos, la tragedia ocupa sin duda un lugar privilegiado para analizar la tiranía y a la vez observar la relación ente mito y política, ya que, siguiendo la precisa y contundente afirmación de Walter Nestle, la tragedia nace cuando el griego comienza a ver el mito con la mirada del ciudadano. Este trabajo intenta centrarse en una de las tragedias de Sófocles, *Edipo Tirano*¹, y a partir de las diferencias entre el mito y la obra trágica, pretende analizar la obra como el primer testimonio de las prácticas judiciales griegas, pues, como dice Michel Foucault, “la tragedia de Edipo es la historia de una investigación de la verdad: es un procedimiento de investigación de la verdad que obedece a las practicas judiciales griegas de esa época”. En ese contexto se pretende analizar la construcción de la tiranía y el tirano desde una perspectiva foucaultiana, es decir, teniendo en cuenta la relación y ruptura entre poder y saber, entre poder político y conocimiento de la verdad, esto es, viendo la tragedia como la dramatización de la historia del derecho.

PALABRAS CLAVE - Teatro griego, mito clásico, política, prácticas judiciales, tiranía.

ABSTRACT - The relationships between myth and politics can be approached from different perspectives and the analysis of this problem can be focused on a variety of texts and manifestations of the Greek culture. Concerning tyranny (*Tyrannis*), word which stands for the government of the tyrant, we have several testimonies. Among them, the tragedy undoubtedly occupies a privileged place to analyse the tyranny and at the same time to observe the link between myth and politics, since, according to Nestle’s forceful precise statement, the tragedy is born when the Greek begins to see the myth through the citizen’s eyes. This work attempts to focus on one of the tragedies of Sophocles, *Oedipus the Tyrant*, and from differences between the myth and the tragic work, it aims to analyse the play as the first evidence of the Greek judicial practices, since, as Michel Foucault says, “Oedipus’ tragedy is the story of the search for truth:

¹ *Oidipous tyrannos* es el título original de la tragedia de Sófocles. Si bien muchos estudiosos optan por traducirlo como *Edipo Rey*, puesto que la palabra ‘tirano’ tiene en nuestra lengua un sentido peyorativo, en este trabajo conservamos el título de *tyrannos*, siguiendo las observaciones de Segal 2001.

it is a research method of the truth which follows the Greek judicial practices of that time". In this context we intend to analyse the construction of tyranny and the tyrant from a Foucauldian point of view, that is, taking into account the relationship and the break between power and knowledge, between political power and the knowledge of the truth, in other words, considering the tragedy as the dramatization of Law's history.

KEY WORDS - Greek Theatre, classical myth, politics, judicial practices, tyranny.

Las relaciones entre teatro, mito y política pueden ser abordadas desde diferentes perspectivas y el análisis de esta problemática se puede focalizar en una variedad de textos y manifestaciones de la cultura griega. Para el caso de la tiranía (*tyrannís*), término que designa el gobierno del tirano, tenemos a disposición escasos testimonios. Tiranía es una palabra de origen oscuro que aparece por primera vez en los versos de Arquíloco de Paros² y sin duda comenzó a emplearse en el siglo VII para designar un fenómeno político nuevo. Para entender los desarrollos políticos producidos en este siglo que dieron lugar a ese fenómeno político contamos con los fragmentos contemporáneos de Teognis y Alceo. Teognis observa que la discordia civil es el resultado de hombres que gobiernan a su antojo y Alceo usó el término 'tirano' para designar el puesto en que el pueblo ha colocado a Pítaco³; ambos poetas relacionan el tirano con el gobierno de un solo hombre y el atropello a toda la sociedad⁴. Alrededor de este fenómeno de la tiranía se desarrollaron una serie de tradiciones y leyendas que encontramos de modo detallado en el relato histórico de Heródoto⁵. Estas tradiciones y leyendas en torno a diferentes tiranos y sus familias permitieron la consideración crítica de algunas cuestiones políticas fundamentales no sólo en el contexto del peligro constante de caer en la tiranía sino de otros problemas más generales en torno a las relaciones entre ciudadanos en el seno de una ciudad y también en el marco de las relaciones entre diferentes ciudades. Sin duda la tiranía surge de las tensiones existentes en las sociedades que intentan regular su propia identidad colectiva frente al deseo de aquellos, cuya familia o posesiones le dan poder para actuar arbitrariamente; por eso la tiranía fue un paso en el camino de autorregulación de la *polis*. De acuerdo a esto, la tiranía, como fenómeno y problema esencialmente ciudadano, es un tema presente en los lugares de encuentro de la ciudad, el ágora y el teatro, y de allí que constituye uno de los temas fundamentales del espectáculo ciudadano por excelencia, la tragedia ática del siglo V.

² Arquíloco la utiliza en un fragmento muy citado (fr. 19 West) en el que dice que no echa de menos nada: ni las riquezas de Giges, ni la facultad de obrar como los dioses, ni una gran *tyrannís*. Cf. García Gual 2004; cf. también Lobel, Page 1955.

³ Fr. 348. Pítaco, c. 650, gobernó Mitilene (Lesbos), intentó limitar el poder de la nobleza y ejerció el poder apoyándose en los sectores populares.

⁴ Alceo fr. 306; Teognis 1.181-182. Cf. Rodríguez Adrados 2001.

⁵ Heródoto, *Historias* 3. 39. 3-4, 3. 122. 2, 3.125. 2.

La tragedia ocupa sin duda un lugar privilegiado para analizar la tiranía y a la vez observar la relación ente mito y política, ya que, siguiendo la precisa y contundente afirmación de Walter Nestle, la tragedia nace cuando el griego comienza a ver el mito con la mirada del ciudadano. Indudablemente las tragedias no son mitos, pero el mito griego está en la base, los personajes de las tragedias griegas no son libres invenciones literarias, los héroes trágicos han sido tomados del repertorio de leyendas heroicas a las que Homero y autores de otros ciclos épicos habían dado forma, pero las prácticas tiránicas centrales a la tragedia hacen que la caracterización sea diferente de la homérica⁶. En la tragedia, el héroe, el rey o el tirano aparecen insertos en la tradición heroica y mítica, pero la solución se les escapa pues ésta ya no es el resultado de una acción individual sino de valores colectivos en el marco de la nueva ciudad democrática. Desde esta perspectiva, *Edipo Tirano* no es una versión más del mito de Edipo, es una obra dramática inserta en la Atenas del 420⁷ y sin duda es posible decodificar en ella un marco de referencia común que posibilitaba la comunicación entre el poeta y su público. Ese marco de referencia contemporáneo posibilita el doble proceso de inclusión y reelaboración del mito tradicional⁸. El género trágico nace en Atenas a finales del siglo VI, cuando el lenguaje del mito ya no está en conexión con la realidad política de la ciudad. Pero este trasfondo mítico se reactualiza y resignifica en la tragedia, que se desarrolla por espacio de un siglo en el marco de la *polis* democrática, de modo que *polis* y tragedia forman una unidad indisoluble. El mito y la leyenda constituyen sin duda la base sólida a partir de la cual se construye la obra dramática, de modo que los personajes y valores exaltados por la leyenda heroica constituirán los temas y personajes de la tragedia, pero la diferencia sustancial es que la tragedia no los ensalzará ni glorificará, como lo hacía aún la poesía lírica, sino que los cuestionará públicamente en nombre del nuevo ideal cívico ante aquella especie de asamblea o tribunal populares que constituían el teatro griego.

Esto nos aleja de las interpretaciones psicoanalíticas del héroe trágico Edipo y nos sitúa en el plano de la historia y de la política griega, pues el material de la tragedia no es el sueño planteado como una realidad extraña a la historia, como ha

⁶ Cf. Morgan 2003.

⁷ Pero el carácter histórico de la tragedia no conduce a pensar que ella misma es fuente de conocimiento para la historia de la ciudad y de hecho el trasfondo histórico que se puede investigar en ellas es bastante limitado, al menos para Esquilo y Sófocles. Sin duda se puede pensar que la epidemia descrita al inicio de *Edipo rey* debe algo a la peste de Atenas del 430, pero Sófocles podría haber encontrado en la *Iliada* la evocación de una epidemia amenazante para la comunidad.

⁸ Vernant 1987: 10, ve este marco de referencia como el trasfondo que hacía inteligible las estructuras de la pieza. Esclarece *Edipo Tirano* en base a un procedimiento ritual, el *pharmakós*, y a una institución política, el ostracismo. Pero más allá de esto está la especificidad de la obra trágica: Edipo no es un chivo expiatorio ni una víctima del ostracismo, es el personaje de una tragedia situado en la encrucijada de una decisión.

quedado en evidencia en el “Edipo sin complejos” de Jean-Pierre Vernant⁹, sino el pensamiento social propio de la ciudad del siglo V, con las tensiones y contradicciones que nacen de ella cuando surge el derecho y las instituciones de la vida política cuestionan, en el plano religioso y moral, los antiguos valores tradicionales. De allí que la consideración del héroe trágico nos coloca frente al tema de la *polis* y los diferentes conflictos, entre los que la tiranía ocupa un lugar fundamental, pues la abolición de la tiranía en Atenas solo data del 510. Edipo no es el único tirano entre los personajes trágicos, pero sin duda el Edipo que presenta Sófocles en su *Edipo Tirano* presenta rasgos paradigmáticos del tirano y héroe trágico, que hacen que esta obra se presente como un espacio preferencial para observar la construcción imaginaria del tirano, una de las aristas fundamentales de la relación entre mito y política en la Atenas del siglo V¹⁰. A su vez, creemos que, en este contexto, *Edipo Tirano* tiene un estatus especial frente a las demás obras trágicas en cuanto a la caracterización del tirano y la tiranía, pues el tirano no aparece como en la mayoría de las tragedias y relatos históricos y filosóficos tan asociado al dinero y la avaricia sino a la investigación de la verdad, y aún en su rol de tirano está comprometido con ella hasta sus últimas consecuencias.

Ahora bien, lo primero que salta a la vista cuando traemos a consideración la figura de Edipo es que hay una gran diferencia entre el mito de Edipo y la tragedia *Edipo Tirano* de Sófocles, pues la tragedia de Sófocles no es la simple reproducción del mito. Este trabajo intenta partir de las diferencias entre el mito y la obra trágica, para centrarse en la obra de Sófocles como el primer testimonio de las prácticas judiciales griegas, pues, como dice Michel Foucault, “la tragedia de Edipo es la historia de una investigación de la verdad: es un procedimiento de investigación de la verdad que obedece a las prácticas judiciales griegas de esa época”. En ese contexto se pretende analizar la construcción de la tiranía y el tirano desde una perspectiva foucaultiana, es decir, teniendo en cuenta la relación y ruptura entre poder y saber, entre poder político y conocimiento de la verdad, esto es, viendo la tragedia como la dramatización de la historia del derecho.

EL MITO DE EDIPO

El mito de Edipo forma parte de un grupo de mitos conectados con la ciudad de Tebas en Beocia y constituye una de las leyendas más célebres y conocidas

⁹ Vernant 1987: 77-100. Es importante el análisis de la diferencia de método y de orientación entre la perspectiva freudiana y la psicología histórica.

¹⁰ En general los estudios filológicos han asociado el tema del tirano con el personaje Creonte más que con Edipo. Creo sin embargo, más allá del tema del comportamiento de tal o cual tirano en particular, que Edipo es paradigmático para la tematización y crítica de la tiranía en un sentido amplio y de abordaje del tema del poder, de las diferentes relaciones entre poder y saber, identificación, ruptura y nuevo concepto de poder en el universo espiritual de la polis democrática.

de la literatura griega después del ciclo troyano. En la poesía épica de los siglos VII y VI el destino de Edipo se narraba en el contexto de la saga de la casa real de Tebas, pero lamentablemente esos textos se han perdido. Estos textos épicos trataban del hado de los hijos de Edipo, Eteocles y Polinices, que lucharon como hermanos enfrentados por el trono de Tebas y finalmente murieron en un singular combate. Sin embargo, el género más importante al que le debemos la forma más completa del mito es la tragedia del siglo V. Esquilo en sus *Siete contra Tebas* (467 a. C.) trató el tema del enfrentamiento entre los hermanos Eteocles y Polinices. Eurípides presentó los sucesos posteriores en *Las Fenicias* (410 a. C.), el combate singular entre los hermanos enfrentados y el destino de Antígona, Yocasta y Edipo, quien abandona al final Atenas con Antígona y va a morir en Colono, tema que Sófocles retomó en su última tragedia *Edipo en Colono* (406 a. C.). Pero se puede afirmar que fue Sófocles con su *Edipo Tirano* (430-420 a. C.), elogiada por Aristóteles como la tragedia perfecta, quien creó la versión definitiva de la saga y, junto con sus tragedias *Antígona* (442-441 a. C.) y *Edipo en Colono* (406 a. C.) ha determinado la forma literaria de la historia hasta nuestros días. Si tenemos en cuenta todos los sucesos transmitidos, podemos dividir la saga de Edipo en la siguientes secciones:

1. Layo, hijo del rey Lábdaco, es llevado a Tebas a los 21 años y busca refugio con el rey Pélope en el Peloponeso.
2. Allí, Layo seduce a Crisipo, el hijo de Pélope, y regresa con él a Tebas, donde Crisipo se suicida por vergüenza.
3. Pélope maldice a Layo: no deberá tener hijos, de lo contrario, morirá en sus manos.
4. En Tebas, Layo desposa a Yocasta y asciende al trono, pero un oráculo le advierte que no tenga hijos.
5. El matrimonio permanece sin hijos muchos años, pero al final nace uno, Edipo.
6. Por orden de Layo, se clavan los pies del infante y un esclavo expone a éste en el monte Citerón.
7. Un pastor del rey Pólipo de Corinto encuentra al niño.
8. Lo da al rey Pólipo y su esposa Mérope, que no tienen hijos. Edipo crece en Corinto como hijo de la pareja real. Sólo el rey, la reina y el pastor saben que es adoptado.
9. Durante un banquete, Edipo es acusado por uno de los invitados de no parecerse en nada a sus padres Pólipo y Mérope.
10. Edipo quiere hacer averiguaciones en el oráculo de Delfos, pero Apolo le ordena huir, para no matar a su padre y casarse con su madre.
11. En el viaje de regreso desde Delfos se encuentra con un anciano y sus dos sirvientes en un cruce de caminos. Se discute acerca de quién ha de pasar primero y Edipo mata al anciano y a uno de sus sirvientes, mientras el otro consigue escapar.

12. Edipo, quien todavía cree que Pólipo y Mérope son sus padres, decide, para escapar del oráculo, no regresar a Corinto, y en vez de ello viaja a Tebas. Allí, los habitantes están siendo acosados por la Esfinge, una monstruosa virgen alada con cuerpo de león. Cada transeúnte que pasa debe resolver la adivinanza: ¿Qué camina sobre cuatro pies a la mañana, sobre dos al mediodía y sobre tres al atardecer?. Aquellos que no pueden resolverla, todos hasta ese momento son devorados por la Esfinge.
13. Edipo resuelve el enigma: es el ser humano, que gatea sobre manos y pies cuando es una criatura, y se apoya en un bastón cuando es viejo. La Esfinge se arroja a un abismo, Edipo es proclamado liberador de Tebas y se casa con Yocasta, la reina viuda.
14. Bastante tiempo después, Edipo y Yocasta han tenido entretanto cuatro hijos que ya son adultos, dos varones, Eteocles y Polinices, y dos mujeres, Antígona e Ismene. Entonces Tebas se ve atacada por una peste. Acuden al oráculo delfico y éste anuncia que la peste ha de desaparecer apenas se encuentre y castigue al asesino de Layo.
15. Edipo consulta entonces al adivino Tiresias, quien en un principio se rehúsa a compartir su conocimiento, pero al final acusa a Edipo de ser el asesino de Layo. Edipo reacciona hostilmente y acusa a su vez a Tiresias de conspirar contra él junto a su cuñado Creonte.
16. En una conversación entre Yocasta y Edipo se hacen evidentes los siguientes detalles:
 - El oráculo según el cual Layo iba a ser asesinado por su hijo.
 - El oráculo según el cual Edipo iba a matar a su padre y casarse con su madre.
17. Sin embargo Edipo no se siente afectado y cree ser inocente por las siguientes razones:
 - Se había informado que Layo había sido asesinado por una banda de ladrones; pero él estaba solo cuando mató al anciano con el que se topó en el cruce de caminos.
 - El hijo de Layo y Yocasta había sido expuesto inmediatamente después de nacer, mientras que él es hijo de Pólipo y Mérope, los reyes de Corinto.
 - Después de haber recibido la respuesta del oráculo de Delfos, de que huya para no matar a su padre y casarse con su madre, Edipo se había dirigido a Tebas y no había vuelto a estar en Corinto, por lo tanto, no puede matar a su padre ni casarse con su madre.
18. Un mensajero de Corinto llega a Tebas con la noticia de la muerte de Pólipo. Edipo se siente aliviado porque ahora el oráculo, al menos en su primera parte, ya no puede ser verdadero.
19. El mensajero de Corinto, sin embargo, también le da seguridad a Edipo con respecto a la segunda parte: no puede casarse con su madre por la sencilla razón de que no es el hijo natural de Pólipo y Mérope, sino un

- hijo adoptivo a quien él mismo, el mensajero, había encontrado una vez en el monte Citerón.
20. Los detalles del hallazgo relatados por el mensajero hacen que Yocasta se de cuenta de que Edipo es hijo suyo y de Layo. Yocasta se cuelga en el palacio.
 21. Edipo hace venir al viejo pastor que expuso al hijo de Yocasta y Layo. Es el mismo sirviente que logró escapar después del asesinato de Layo. Cuando él y el mensajero de Corinto son puestos frente a frente, la verdad completa sale a la luz.
 22. Una vez que Edipo, por medio de su indagación exhaustiva, ha descubierto que es el asesino de su padre y esposo de su madre, y después de ser hallada Yocasta muerta, se quita los ojos y abandona Tebas en compañía de su hija Antígona, dejando a Ismene y a sus hijos Eteocles y Polinices bajo la protección de su cuñado Creonte.
 23. Edipo y Antígona llegan a una gruta sagrada de las Euménides en Colono, cerca de Atenas, donde es adoptado como ciudadano por Teseo, rey de Atenas. Después de unos intentos por parte de Creonte de llevarlo por la fuerza de regreso a Tebas, y de Polinices por ponerlo de su lado en su lucha contra su hermano Eteocles, Edipo penetra caminando en la gruta y desaparece, pero después de su muerte ha de ser el héroe protector de Atenas contra los invasores.

Con respecto a los primeros items que se refieren a los ascendientes de Edipo, Claude Lévi-Strauss fue el primero en descubrir la importancia de un rasgo común a las tres generaciones de la estirpe de los Labdácidas: desequilibrio en los andares, falta de simetría entre las dos partes del cuerpo y defecto en unos de los pies; es así que Lábdaco es el cojo, el que no tiene las dos piernas iguales en tamaño o fuerza, Layo es el disimétrico, el torpón, el zurdo y Edipo es el que tiene el pie hinchado. Además de esto, Lévi-Strauss relacionó el tema del enigma con el del andar¹¹. Pero más allá de todas las derivaciones que ofrece el tema de la cojera, los defectos del pie y las desviaciones de diferente índole, es interesante observar que este detalle de la leyenda ya nos remite al tema de la tiranía, pues una característica de la familia de tiranos es ser descendientes de una persona

¹¹ Vernant 1989: 47-72. El enigma debe ser entendido como una pregunta independiente de su respuesta, es decir, deber ser formulado de manera que la respuesta no logre alcanzarlo, no consiga reunirse con él. Así, el enigma traduce una falta o imposibilidad en la comunicación entre dos interlocutores, el primero plantea una pregunta a la que responde el silencio del segundo. La cojera, la tartamudez, y el olvido expresan defectos, distorsiones y bloqueos de la comunicación en diferentes niveles de la vida social: en la comunicación sexual o transmisión de la vida, en la comunicación entre generaciones sucesivas, en los intercambios verbales o en la comunicación consigo mismo. Rasgos comunes de la leyenda de los Labdácidas, un mito, y el relato histórico de Heródoto referente a la dinastía de los tiranos de Corinto, los Cipsélidas, nacidos de Labda, la coja.

lisiada. Otra estirpe de tiranos, los Cipsélicas de Corinto, son hijos de Labda, la coja.

En torno a los rasgos comunes entre Labdácidas y Cipsélicas, Vernant¹² ha realizado un estudio comparativo entre la leyenda edípica y el relato histórico de Heródoto¹³ y muestra cómo el padre de la historia, al referirse a la tiranía de Corinto, toma el modelo del relato legendario, mitologiza el pasado y su relato se puede analizar haciendo un paralelismo con la leyenda edípica. La descripción que hace Heródoto ofrece muchos puntos de contacto y analogías: la cojera, la tiranía, el poder conquistado y perdido, la desviación, el malentendido y el olvido. De allí que Edipo, desde su origen y su nombre mismo, ya representaba en el imaginario griego al personaje con rasgos de tirano¹⁴, pues como firma Louis Gernet, el tirano procede naturalmente del pasado y su desmesura encuentra modelos de leyenda.

También es de destacar que el episodio de la Esfinge nos remite a un asunto común en las leyendas heroicas: el de las pruebas que habilitan para la realeza, como la victoria en un concurso, el milagro, la destrucción de un monstruo o la búsqueda de un talismán. Un ejemplo es la leyenda de Pélope, en la que se trata de un concurso entre el padre (Enómao) y el pretendiente que triunfa y conquista la hija y la realeza, de modo que Pélope, al vencer, se casa con Hipodamia, es proclamado rey y se lo ve representado al lado de Hipodamia sobre un carro nupcial que es, sobre todo, carro triunfal. Las realezas en la leyenda, se transmiten por matrimonio, y triunfo y matrimonio están asociados, por eso Edipo, por su victoria sobre la Esfinge, conquista a Yocasta y a Tebas¹⁵.

Finalmente, hay que destacar que el mito de Edipo antes de los trágicos es la leyenda de un niño abandonado, encontrado y conquistador para quien matar a su padre y acostarse con su madre no tiene quizás otro significado que el de ser un mito de advenimiento monárquico del que se encuentran muchos ejemplos. El tema giraba en torno a la casa real.

LA TRAGEDIA *EDIPO TIRANO* DE SÓFOCLES

Como dijimos, la tragedia de Sófocles no es la simple reproducción del mito. Si consideramos los veintitrés items en los que se ha dividido la saga de Edipo, vemos que la tragedia *Edipo Tirano* comienza en el punto catorce del esquema de acción y llega hasta el veintidós pues el punto veintitrés es tema de la próxima tragedia, *Edipo en Colono*. A partir de ese punto catorce Sófocles desarrolla toda la historia anterior hasta el punto cuatro del esquema, revelando

¹² Vernant 1989: 47-72.

¹³ Heródoto, *Historias* 4. 161. 2.

¹⁴ Cf. Osborne 1998: 232.

¹⁵ Cf. antiguas realezas y temas míticos en Gernet, Boulanger 1960: 57-63.

paso a paso los sucesos particulares en los diálogos de los personajes¹⁶, hasta que la cadena de acontecimientos alcanza su final dramático en el punto veintidós.

El *Edipo Tirano* de Sófocles es el ejemplo clásico de drama analítico en cuyo transcurso la prehistoria narrativa de la obra se va revelando y analizando. La acción dramática se va cumpliendo en la revelación de los sucesos y conflictos que ya han tenido lugar, que han sucedido en el pasado, y no, como ocurre en los dramas conflictuales o de suceso, en la presentación de acontecimientos y conflictos que se inician y luego son resueltos por los personajes de la escena. Es por eso que una cuestión llevada ante un juez es particularmente apropiada para ser presentada en forma de drama analítico. Por otra parte, el *Edipo Tirano* es un largo juicio ante una corte¹⁷, pero aquí el juez es la misma persona que el acusado aunque él no lo sabe al comienzo de la obra, sino que lo descubre en el transcurso del análisis. Sólo al final se da el conocimiento de la verdad completa. En este contexto la tragedia de Edipo es el primer testimonio de prácticas judiciales griegas: se trata de una historia en la que un soberano, ignorando cierta verdad, consigue a través de una serie de técnicas descubrir una verdad que cuestiona la propia soberanía del soberano. La tragedia es, por lo tanto, la historia de una investigación que obedece a las prácticas judiciales griegas de esa época¹⁸ y que es llevada a cabo en seis pasos que se corresponden con las seis escenas de la tragedia, separadas entre sí por medio de los cantos del coro:

¹⁶ En estos diálogos y también en los cantos del coro, van apareciendo los conflictos y constantemente se están encontrando nuevas soluciones aparentes que ponen a Edipo en una situación de alivio, simplemente para caer en la escena siguiente y pasar a una nueva situación desesperada. El final de la tercera escena es un ejemplo típico (punto 19), cuando el mensajero pone paz en la mente de Edipo en lo que respecta a las consecuencias del oráculo, al asegurarle que él no es hijo natural de la pareja real de Corinto, sino un hijo adoptivo que él ha encontrado en las montañas. El coro inmediatamente rompe a cantar con regocijo, pues el peligro de parricidio e incesto ahora se ha desvanecido. Tan lejos llega en su transporte de alegría que incluso comienza a especular si Edipo no será el hijo de una ninfa y un dios. “¿Quién será su padre?, ¿Pan?, ¿Apolo?, ¿Hermes? ¿O quizás incluso Dionisio?” Las revelaciones del viejo sirviente de Layo (punto 21) que expuso al niño Edipo y que fue el único que escapó del altercado que acabó con el asesinato de Layo, contrastan con esta alegría exuberante de un modo ahora mucho más agudo.

¹⁷ Louis Gernet 1960 señaló que la verdadera materia de la tragedia es el ideario social propio de la ciudad, especialmente el pensamiento jurídico en pleno trabajo de elaboración. El uso de vocabulario técnico legal pone de manifiesto las afinidades entre los temas predilectos de la tragedia y ciertos casos que afectaban a la competencia de los tribunales, tribunales de institución reciente cuyo funcionamiento no estaba aun totalmente regulado. De allí que los poetas pueden utilizar el vocabulario legal jugando deliberadamente con su incertidumbres, fluctuaciones, imprecisión de los términos, cambios de sentido, incoherencias y oposiciones, lo que revela las discordancias en el seno del pensamiento jurídico mismo, que traducen los conflictos con una tradición religiosa, una reflexión moral cuyo derecho es ya distinto pero cuyos dominios no están claramente delimitados.

¹⁸ Cf. los tribunales y el procedimiento en Glotz 1957: 196-222.

- Primera Escena (punto 14). Edipo y Yocasta tienen cuatro hijos adultos, Tebas se ve atacada por una peste y los habitantes recurren a Edipo en su condición de soberano: “Tú tienes el poder, debes curarnos de la peste”. A lo que Edipo responde que tiene interés en hacerlo, puesto que la peste también lo afecta a él en su soberanía y en su realeza. Acuden al oráculo delfico y éste anuncia que la peste ha de desaparecer apenas se encuentre y castigue al asesino de Layo¹⁹.
- Segunda Escena (punto 15). Dado que Apolo se niega a responder quién fue el asesino de Layo y Edipo sabe que “no se puede forzar la respuesta de los dioses”, él mismo consulta entonces al adivino Tiresias, el doble humano, la sombra mortal de Apolo. Tiresias da a entender que fue Edipo quien mató a Layo. Desde esta segunda escena está todo dicho: las respuestas de Apolo y Tiresias designan a Edipo como el asesino de Layo y causante de la peste, pero todo está expresado en forma de futuro. Se trata de una verdad prescriptiva y profética que es característica del oráculo y del adivino²⁰.
- Tercera Escena (puntos 16-17). En la conversación entre Yocasta y Edipo se hacen evidentes el oráculo según el cual Layo iba a ser asesinado por su hijo y el oráculo según el cual Edipo iba a matar a su padre y casarse con su madre. Pero Edipo no se siente afectado.
- Cuarta Escena (puntos 18-20; 20, el suicidio de Yocasta, sucede fuera de escena). El mensajero de Corinto da la noticia de la muerte de Pólipo y cuenta sobre el hallazgo del niño expuesto en el monte Citerón, de modo que Yocasta se da cuenta de que Edipo es hijo suyo y de Layo y se cuelga en el palacio.
- Quinta Escena (punto 21). El sirviente que logró escapar después del asesinato de Layo, es la misma persona que el viejo pastor que expuso al niño Edipo. Cuando él y el mensajero de Corinto son puestos frente a frente, la verdad completa sale a la luz.
- Sexta escena (punto 22) (y el punto 20 es relatado por un sirviente) Edipo se quita los ojos y abandona Tebas en compañía de su hija Antígona.

Como dijimos, esta tragedia ocupa sin duda un lugar privilegiado para analizar la tiranía y a la vez observar la relación entre mito y política. En este contexto ha sido objeto de innumerables comentarios e interpretaciones. Una

¹⁹ Cf. nota 5. Plácido 1997: 40-45, encuadra el fenómeno del teatro en la historia de Atenas en guerra y se refiere a las dos posibles dataciones: estreno en el 430 cuando todavía vivía Pericles, o en el 420, pero aclara que la referencia a la peste no es argumento para datar tragedias. Además “pronto en la tragedia la peste pierde protagonismo para dejar paso como problemas a los derivados de la ciudad misma en la historia del momento.”

²⁰ Foucault 1980: 43.

de ellas, representada por Knox²¹ y retomada por numerosos autores, sostiene que el tirano Edipo simboliza la *polis* y afirma que Edipo representa la Atenas democrática que se convertirá en tirana y a la cual la *hybris* perderá. Incluso las referencias del coro al dinero como basamento de la tiranía son entendidas como críticas a la política ateniense de transferir el tesoro de la Liga de Delos a Atenas. Ante esto podemos afirmar que, en un sentido estricto, no hay indicios de Atenas como ciudad tiránica en esta tragedia, sin embargo a pesar de ello, esta línea de interpretación ha tenido eco y así encontramos que muchos autores, entre ellos Plácido, consideran el punto de inicio de la tragedia, la peste de Tebas, como un punto de partida referencial que nos lleva a la relación con Atenas²². Cuando se estrena *Edipo Tirano*, la ciudad de Atenas sufre en esos momentos el hacinamiento producido por la peste, resultado de la política de Pericles de abandonar las tierras. *Edipo Tirano* recordaría entonces el oráculo que habla de la mancha que pesa sobre la ciudad, cuando también los lacedemonios han argumentado sobre la mancha que existe sobre Atenas por la actitud sacrilega de los Alcmeónidas, especialmente Pericles, para hacer notar que el mal, en Tebas y en Atenas, se encuentra dentro de las murallas²³. En este contexto, esta tragedia es considerada como el ejemplo más notable de *peripéteia*, término aristotélico que designa el momento en que algo se convierte en lo contrario, pues la prepotencia de Edipo resultaría de la impresión causada en Sófocles por la prepotencia de Pericles y de la ciudad misma. De este modo, Edipo es asociado a Pericles y a Atenas y la transformación de Edipo sería el reflejo de la transformación que se está produciendo en la ciudad de Atenas, cuya prepotencia la encamina hacia su propia destrucción²⁴. También la autosuficiencia de Edipo se identifica con la de la ciudad de Atenas, donde se ha producido la superación del *genos* y de la organización gentilicia, como Edipo ha superado las relaciones de sangre²⁵. Sófocles entonces habría escrito la tragedia porque sólo como tal es comprensible la historia de la Atenas de aquella época; la contradictoriedad de Edipo es la contradictoriedad de la Atenas democrática y tiránica²⁶.

²¹ Knox 1957.

²² La peste puede remitir a la peste ateniense del 430 pero también puede estar inspirada en la *Iliada*, canto I.

²³ Plácido 1997: 42: "Es la época de las críticas a Pericles citadas por Tucídides, uno de los momentos en que, según Plutarco, los cómicos se dedicaban a representarlo como una especie de tirano acaparador del poder. Si Pericles puede aparecer como despótico, la ciudad también lo es".

²⁴ Dodds 1983: 177-188.

²⁵ Bollack 1988: 175 sqq.

²⁶ Plácido, para referirse a la época de Pericles selecciona los vv. 863-910, cantados por el coro cuando el protagonista acaba de hacer llamar al servidor que había sido testigo de la muerte de Layo, pero ya han surgido las sospechas y las discordias entre los principales personajes del drama. Veamos los paralelismos con Atenas: "La defensa de la ciudad pone en peligro sus tradiciones e instituciones, la lucha contra la peste para defenderla se está

Sin embargo, en la obra no se refleja nada o casi nada de la aventura ateniense del siglo V, de las guerras médicas, de la dominación imperial o la guerra del Peloponeso²⁷. Sin duda existe una profunda relación entre la tragedia sofoclea y la política ateniense, pero se sitúa en un nivel muy diferente. En este contexto hay que rescatar el análisis de Vernant, que, siguiendo a Gernet, ve la relación con la política griega en otra dimensión y afirma que la tragedia no debe ser descifrada mediante elementos ajenos a la misma sino, puesto que es un espectáculo político y religioso, puede ser provechosamente confrontada con otros modelos políticos y religiosos, específicamente con dos instituciones, el *pharmakós* (chivo expiatorio)²⁸ y el ostracismo; este último sería en realidad la versión politizada del primero²⁹. Sófocles juega con la oposición complementaria del tirano y el *pharmakós* pero de este modo, más que estar reflejando una estructura vigente en la sociedad y el pensamiento de la época, la está cuestionando³⁰, como cuestiona los valores heroicos con los modos de pensamiento nuevos que señalan la creación del derecho en el marco de la ciudad. Rey divino-*pharmakós* son las dos facetas de Edipo que le confieren su aspecto de enigma. Además, en la figura de Edipo encontramos una redefinición del héroe: el héroe ya no es un modelo, se ha convertido en un problema, para él mismo y para los demás.

Ahora bien, siguiendo a Michel Foucault, dijimos que la tragedia de Edipo es la historia de una investigación de la verdad: es un procedimiento de investigación de la verdad que obedece a las prácticas judiciales griegas de esa época. De este modo se desmitifica la historia de Edipo y se toma la tragedia de Sófocles sin relacionarla con su fondo mítico sino con las prácticas judiciales y las tácticas

revelando paulatinamente como algo que tiene que ir acompañado de la destrucción de la casa real, en una contradicción que, en el plano actual, se traduce en la situación ateniense, donde las actitudes tomadas para la defensa en la guerra chocan con las estructuras tradicionales de la ciudad. De ahí que en el v. 895 el coro ponga en duda las funciones que tradicionalmente proporcionan la honra en la ciudad, los servicios que integran y dan coherencia, entre los que se encuentran en un especie de metalenguaje, los del mismo coro, que se pregunta de qué vale intervenir en los coros en una ciudad así. He aquí un artificio estilístico para marcar la actualidad del problema, que no pertenece exclusivamente a la Tebas de Edipo, sino a la ciudad en que el coro está actuando. En la primera estrofa el coro pide conservar la pureza santa, tanto en el *lógos* como en el *érgon*, en las dos formas de manifestarse a la ciudad. Frente a ello, surge la *hybris* o desmesura, la que engendra al tirano, ante el que el coro, imagen de su pueblo, siente terror. Pero el tirano, en la democracia imperialista, es el pueblo mismo.

²⁷ Ehrenberg 1954.

²⁸ El *pharmakós* era un chivo expiatorio que la ciudad expulsaba anualmente, en calidad de símbolo de las infamias acumuladas durante el año, tras haberlo mantenido si era preciso, todo el año a costa del tesoro público como a un rey irrisorio.

²⁹ El ostracismo, proceso que pasa por haber sido instituido en Atenas por Clístenes, fue practicado entre los años 487-416, pretende obtener, mediante procedimientos políticos, un resultado comparable al *pharmakós*, expulsar provisionalmente de la ciudad al ciudadano cuya superioridad sea susceptible de convertirla en objeto de venganza divina bajo la forma de tiranía.

³⁰ Vernant 1987: 101-133.

empleadas para llegar a la verdad. En las primeras escenas encontramos un tipo de preguntas y respuestas y un tipo de información característico de los oráculos. Las palabras y el tiempo verbal empleado configuran un discurso prescriptivo. Al final de la obra, en la confrontación de los testimonios de los dos servidores, el de Corinto y el de Citerón, Edipo desempeña el papel de un magistrado griego y su modo de interrogar reproduce la forma del nuevo procedimiento de búsqueda de la verdad que comenzó a ser utilizado a fines del siglo VI y V³¹. El resultado es curioso, ya que lo que se decía en forma de profecía al comienzo de la obra reaparecerá en forma de testimonio en boca de los dos servidores. La verdad pasa de los dioses a los esclavos y servidores, los mecanismos enunciativos también cambian, pues ya no se trata de la mirada eterna iluminadora del dios y su adivino sino de la mirada de personas comunes que ven y recuerdan lo que han visto con sus ojos humanos. Podemos distinguir entonces tres niveles que corresponden a tres formas de verdad.

1. Nivel divino. Apolo y Tiresias - verdad prescriptiva y profética - tiempo futuro
2. Nivel real. Edipo y Yocasta - recuerdo- discurso retrospectivo - tiempo pasado
3. Nivel humano. Servidores y esclavos - testimonio - tiempo presente

La profecía del primer nivel reaparece en forma de testimonio en el tercer nivel. Y en este desplazamiento de la verdad, que es a la vez su búsqueda, lo que está en cuestión es el poder de Edipo, su condición de soberano. De este modo, la tragedia de Edipo se muestra entonces como la dramatización de la historia del derecho, historia de un proceso a través del cual el pueblo se apoderó del derecho a juzgar, a decir la verdad, a oponer la verdad a sus señores, a juzgar a quienes lo gobiernan. El derecho a dar testimonio es el derecho a oponer la verdad al poder.

Edipo es el tirano, aquel que después de haber conocido la miseria se convirtió en héroe y en rey, porque había sido capaz de liberar a Tebas de la Esfinge gracias a su saber. Esta es la característica positiva de la tiranía de Edipo. Pero también se presentan las negativas: Edipo no da importancia a las leyes y las sustituye por sus órdenes, por su voluntad, que será la ley de la ciudad. Es precisamente el saber autocrático del tirano lo que aquí se pone en cuestión. Edipo, como todos los tiranos griegos, aparecen como los benefactores de la comunidad y son en el fondo la causa de su ruina. Él no libera a Tebas de la Esfinge, ocupa su lugar, la sustituye y pasa a ser él mismo la maldición de la ciudad. Eso es lo que hace un tirano, ofrece una solución transitoria pero no libera a la comunidad del

³¹ Este procedimiento contrasta la arcaica práctica de la prueba de la verdad que encontramos en la *Iliada* en la disputa de Antíloco y Menélao durante los juegos por la muerte de Patroclo. En la tragedia encontramos algunos restos de esta práctica, como en la escena de Creonte y Edipo.

verdadero mal. El sentido de la tragedia sofoclea es claro: lo único que libera a la comunidad del mal es la verdad y la justicia, la indagación y el reconocimiento de la verdad y la aplicación de la justicia, para lo cual es necesario la participación de todos, una armonía y complementariedad de los tres niveles, el religioso, el de los soberanos y el de los ciudadanos en general, cuyo testimonio muestra a la comunidad la verdad completa que puede salvarla. En dos momentos el mal aqueja a la comunidad: la Esfinge y la peste. A la tiranía de la Esfinge le sucede la tiranía de Edipo, pero la liberación de un tirano por otro tirano no es liberación, por eso después Tebas es atacada por la peste. La única liberación efectiva es la justicia, única garantía para la comunidad, por eso el tirano Edipo debe exiliarse. En esos dos momentos lo que salva a la ciudad es el saber, pero mientras en el primer momento se trata del saber solitario y autocrático de Edipo, en el segundo momento se trata del saber basado en el testimonio de la gente común que recuerda porque ha visto, esa forma de saber es la que produce la verdad liberadora y permite la aplicación de la justicia.

De este modo, el mito, escenificado en la tragedia, es el espacio de tematización y redefinición de una visión política de las relaciones humanas. Siguiendo a Foucault, nos parece más interesante considerar la historia de Edipo de Sófocles como una historia de búsqueda de la verdad que como una historia de la búsqueda del deseo, pues la mitología no es sólo expresión de la estructura esencial y fundamental del deseo. De este modo, en el *Edipo Tirano* podemos ver la transformación y muerte de un tipo de héroe y el nacimiento de un nuevo héroe, el héroe trágico, que surge cuando se mira al mito con los ojos del ciudadano. Para este ciudadano de la polis griega del siglo V el legendario Rey de Tebas, como toda forma de realeza, tiene características tiránicas. Por ello, el ciudadano democrático, de la mano de la verdad, exige el exilio del tirano.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- Bollack, J. (1988), “Destin d’Oedipe, destin d’une famille”, *Metis* 3: 159-177.
- Dodds, E. R. (1983), “On Misunderstanding the *Oidipous rex*”, in Segal, E. (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford, University Press: 177-188.
- Ehrenberg, V. (1954), *Sophocles and Pericles*. Oxford: Blackwell.
- Foucault, M. (1980), *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- García Gual, C. (2004), *Arquíloco de Paros. Antología de la poesía lírica griega*. Madrid: Alianza.
- García Gual, C. (2012), *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Gernet, L., Boulanger, A. (1960), *El genio griego en la religión*. México: UTEHA.
- Glotz, G. (1957), *La ciudad griega*. México: UTHEA.
- Knox, B. M. W. (1957), *Oidipous at Thebes*. Oxford, New Haven: University Press.
- Lobel, E., Page, D. (1955), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford: Clarendon Press.
- Morgan, K. (ed.) (2003), *Popular Tyranny. Sovereignty and its discontents in Ancient Greece*. Austin: University of Texas Press.
- Osborne, R. (1998), *La formación de Grecia. 1200-479 a.C.* Barcelona: Crítica.
- Plácido, D. (1997), *La sociedad ateniense*. Barcelona: Crítica.
- Rodríguez Adrados, F. (2001), *Lírica griega arcaica*. Madrid: Gredos.
- Segal, C. (2001), *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*. Oxford, New York: University Press.
- Vernant, J.-P. (1987-1989), *Mito y tragedia en la Grecia Antigua I-II*. Madrid: Ed. Taurus.

(Página deixada propositadamente em branco.)

ETNICIDADE E POESIA TRÁGICA: O *CICLOPE* DE EURÍPIDES (Ethnicity and tragic poetry: Euripides' *Cyclops*)

FÁBIO DE SOUZA LESSA (fslessa@uol.com.br)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO - A proposta deste texto é analisar as relações entre gregos e bárbaros, no período clássico, a partir das discussões sobre o conceito de etnicidade. As formas como os gregos se viam e quais percepções construía do “Outro” será estudada a partir do *Ciclope* de Eurípides.

PALAVRAS-CHAVE - Etnicidade, bárbaros, Atenas Clássica, poesia trágica, Eurípides.

ABSTRACT - The purpose of this paper is to analyze the relations between Greeks and barbarians, in the Classical period, based on the discussions about the concept of ethnicity. The ways the Greeks saw themselves and what perceptions of the “Other” they built will be studied since the Euripides' *Cyclops*.

KEYWORDS - Ethnicity, barbarians, Classical Athens, tragic poetry, Euripides.

As questões vinculadas às percepções do *eu* e do *outro* são constantes no mundo contemporâneo. O que explica o nosso interesse neste texto em se centrar justamente na reflexão acerca de como os gregos se viam e, principalmente, quais percepções construía do outro. O pensar as relações entre helenos e bárbaros, sob a ótica das discussões do conceito de etnicidade, conduzirá a nossa análise do drama satírico *Ciclope* de Eurípides, cuja data de apresentação é desconhecida¹. Porém, iremos localizá-la em data próxima do início da Guerra do Peloponeso (431-404 a. C.) um evento marcante na vida do poeta. Ao estudarmos o personagem *Ciclope*, nos remeteremos às relações de identidades/nós e alteridades/outros, helenos e estrangeiros, conhecidos e desconhecidos, cultura e barbárie, e etnicidades.

Entendemos que o conceito de “bárbaro” foi construído pelos helenos numa clara intenção de se diferenciar (e distanciar) de todos aqueles que não partilhassem de sua cultura - o não grego. Os tragediógrafos construíram personagens estrangeiras e a elas associaram valores objetivando demarcar o *eu* (grego) e o *outro* (bárbaro), explicitando ao público esse distanciamento. Vamos buscar entender como essa diferenciação aparece em Eurípides, que apesar da sua notoriedade, foi especialmente criticado por seus pares².

Podemos considerar que há um consenso entre os especialistas contemporâneos de que há entre teatro e *pólis* uma relação muito estreita na Grécia clássica

¹ Sobre a discussão acerca da datação da obra, ver: Romilly 2011: 130; Soares 2009: 33.

² Romilly 2011:129.

(séculos V e IV a. C.). Neste sentido, defendemos que, em Atenas, os tragediógrafos podiam se endereçar ao conjunto da sociedade *poliade*, representando em cena suas principais preocupações. A representação trágica reflete a integração desses poetas na sociedade *poliade* e nas suas instituições democráticas – no caso de Atenas –, ou ainda recorrendo a Goldhill, “continuamente a tragédia apreende a ideologia da cidade e expõe suas falhas e contradições”³. É a *pólis* que é representada no palco e posta em discussão.

E as peças de Eurípides estão marcadas pela atualidade, seja pela guerra (a do Peloponeso), seja pelas ideias sofisticadas, predominando a presença concreta do sofrimento humano, venha ele da paixão, da guerra, do erro ou dos deuses. Podemos afirmar que as obras do poeta às quais temos acesso estão todas marcadas pela guerra e pela atualidade ateniense: a guerra em Eurípides é trágica⁴. Concordamos com a afirmação de que o teatro euripídiano é um termômetro da crise e que o sofrimento humano é presença marcante nas suas peças⁵.

A tragédia grega é por excelência agonística. Nela, os homens se mostram constantemente lutando por algum objetivo, em conflito uns com os outros, ou com alguma força circunstancial, que muitas vezes é personificada em um deus⁶. Dentre os dramaturgos, é Eurípides quem mais faz seu público consciente dos interesses dos deuses nos negócios humanos e, ao mesmo tempo, ele é visto como o poeta que mais questiona a natureza – e até mesmo a existência – dos deuses⁷.

Em *Ciclope* esta questão se faz presente. O personagem homônimo à peça, mesmo sendo filho de um deus (262) – Poseidon –, tem por Zeus um claro desrespeito; o que fica evidenciado na seguinte fala do personagem: “O raio de Zeus não me mete medo, forasteiro (*xene*), e não sei em que é que Zeus é uma divindade mais poderosa do que eu” (320-321). A fala do personagem a Ulisses evidencia a afirmação de que as personagens euripídianas são conhecidas por sua censura crítica aos deuses⁸.

A abordagem dos mitos, como o comum no teatro grego, está presente nas obras de Eurípides. Inclusive, os autores contemporâneos mencionam com frequência que o poeta não hesitava em modificá-los livremente para inserir reviravoltas e ligar as suas personagens; até mesmo porque os mitos apresentados na tragédia não refletem os valores idealizados do passado⁹.

Em *Ciclope* a situação não é diferente, pois Eurípides recupera parte do relato mítico de Odisseu no Canto IX (106-542) da *Odisséia* de Homero, descrevendo

³ Goldhill 2007: 208.

⁴ Romilly 2011: 130 e 133; Romilly 1998: 110.

⁵ Reinhardt 2011: 20; Romilly 2011: 133, 135.

⁶ Collard 2011: 64.

⁷ Lefkowitz 2011: 102-103.

⁸ Kibuuka 2012: 73.

⁹ Segal 1994: 195.

a presença do herói de Ítaca e de seus companheiros junto do Ciclope, mas discutindo questões contemporâneas ao século V a. C. Vale destacar, conforme fez Segal, que a tragédia não rompe totalmente com a tradição oral¹⁰. As nuances do enredo eram de conhecimento do público que fora educado pela épica homérica. O Ciclope continua a ser descrito como não civilizado, pois além de não respeitar os deuses, é “um tipo sem leis” (439) e é antropofágico (609-610), por exemplo.

Porém, algumas mudanças no relato épico foram feitas por Eurípides. Certamente a própria especificidade do gênero literário (drama satírico) e o contexto no qual o poeta se encontrava inserido explicam a necessidade de tais alterações. Na introdução à sua tradução do *Ciclope*, Carmen Soares destaca dentre essas especificidades do drama satírico a presença de uma comitiva de Sátiros, chefiados pelo seu pai, Sileno; o que implica em algumas mudanças significativas no modo de vida do monstro de um único olho (21). Segundo ainda Soares, o Ciclope eurípidiano, diferente do épico, deixa de ser solitário, passando a viver no interior de um sistema social piramidal, pois tem a seu serviço uma série de escravos exercendo funções específicas: os Sátiros e o Sileno¹¹. O próprio Sileno na abertura da peça diz: “... somos seus escravos particulares/domésticos— *domois douloi* (24-25). Ao idoso Sileno, Polifemo reserva o exercício das atividades domésticas, enquanto aos jovens Sátiros cabe a condução ao pasto dos rebanhos de ovelhas (29-35).

Podemos indicar a questão geográfica como uma das primeiras características associadas aos bárbaros. Estes são aqueles que, dentre outras peculiaridades, vivem em famílias isoladas em vez de se agruparem nos *habitats* comuns ou, melhor ainda, em vez de formarem sociedades regidas por leis adotadas em comum. Os bárbaros encontram-se do lado do caos e do arbitrário; eles não conhecem a ordem social¹². Exemplo dessa situação é a localização da ação da peça. O local escolhido por Eurípides para desenvolvê-la é a Sicília, e mais precisamente junto do Etna. Ao indagar o personagem Sileno sobre “que terra é esta e quem a habita?”, Ulisses obtém a seguinte resposta: “O Etna, o monte mais alto da Sicília” (113-114)¹³.

Nada mais salutar neste momento do que reforçar que, para os gregos antigos, o mundo humano civilizado é o espaço que constitui um mundo estável, submetido a regras e definido por uma forma de vida essencialmente agrícola; diferente do espaço do Ciclope no qual predominava o pastoreio, a ausência de

¹⁰ Segal 1994: 192.

¹¹ Soares 2009: 35-36.

¹² Todorov 2010: 26.

¹³ No século V a. C. parece recorrente a associação dos Ciclopes ao espaço físico da Sicília. Tucídides (6. 2) nos informa que “os mais antigos que as tradições mencionam como habitantes de qualquer parte da ilha são os ciclopes e os lestrigônios, a respeito dos quais não posso dizer a que raça pertenciam, nem de onde vieram, nem para onde foram”.

estabilidade e de regras¹⁴. Podemos ainda enumerar como elementos peculiares ao espaço habitado por Polifemo e que geram estranhamentos por parte da cultura helênica os seguintes¹⁵: o desconhecimento e a inacessibilidade do espaço (113-114); a ausência de um plano urbano. Não há muralhas e nem fortificações de cidades, só promontórios vazios de homens (115-116); a escassez e estranheza dos habitantes (116-118); a diferente organização social e política (119-120); hábitos alimentares diferentes (121-124); desconhecimento de festas e danças de convívio coletivo (124); desconhecimento das relações de hospitalidade (125-128); e predileção pela caça e a não prática da agricultura (121-122, 130).

Pelo que vimos até o momento, fica claro que a peça trata do embate entre dois estilos de vida – o grego e o não-grego, entendido pelos helenos como bárbaro. Falar nesta dicotomia implica, necessariamente, em discutirmos sobre o conceito de etnicidade, tão debatido nas últimas décadas. As questões que envolvem etnia, assim entendemos, são universais e abordadas por todos os campos científicos. Há uma preocupação constante com a reflexão de como grupos étnicos começaram recentemente a redescobrir suas raízes culturais, em oposição às tendências anteriores no sentido de hegemonia cultural¹⁶.

Philippe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fenart chamam a atenção, por exemplo, para o fato de que para alguns autores “a etnicidade refere-se a um conjunto de atributos ou de traços tais como a língua, a religião, os costumes, o que a aproxima da noção de cultura, ou à ascendência comum presumida dos membros, o que a torna próxima da noção de raça”. Outros estudiosos a definem em termos de comportamentos, de representações ou de sentimentos associados à pertença, ou ainda em termos de um sistema cultural; sendo a cultura entendida como “simultaneamente um aspecto da interação concreta e o contexto de significação desta mesma interação...”¹⁷. Enfatizamos que o debate centra-se nos aspectos relacionais e dialógicos que levam a características étnicas, ou seja, o *nós* é criado na relação a um *eles*. Neste sentido, a pertença a um grupo implica a designação de *outros* que são excluídos deste grupo¹⁸.

Nos trabalhos mais recentes acerca da temática, em especial os produzidos por Edith Hall e por Jonathan M. Hall, respectivamente publicados em primeira edição nos anos de 1989 e 1997, o marco da dicotomia entre gregos e bárbaros é constituído pelas guerras greco-pérsicas (490-479 a. C.)¹⁹. Segundo Jonathan Hall, tais guerras constituíram um momento decisivo na formação da auto-identidade grega e da invenção dos bárbaros (Hall 2000: 44). Anteriormente,

¹⁴ Jacob 2008: 38-39.

¹⁵ Silva 2005: 20.

¹⁶ Bolaffi *et alli* 2003: 95.

¹⁷ Poutignat, Streiff-Fenart 1998: 86, 109-110; McInerney 2014: 2-9.

¹⁸ Bolaffi *et alli* 2003: 95.

¹⁹ Tal ideia também é defendida por Peschanski 1993: 56.

Edith Hall já havia salientado que a ideia de bárbaro tinha sido forjada no início do século V a. C. em função dos conflitos com os Persas e que antes deste século o termo não havia sido usado no plural, como um nome que denotava um mundo não-grego, e defendido que a escrita grega sobre os bárbaros é usualmente um exercício de auto-definição²⁰.

Já Kostas Vlassopoulos afirma que a relação entre gregos e bárbaros tem sido vista como parte de uma ampla distinção entre Ocidente e Oriente; os gregos são os ancestrais do Ocidente, as pessoas que inventaram a democracia, a liberdade de pensamento, ciência, filosofia, e cujas obras literárias se tornaram marcos fundadores da literatura ocidental; já o mundo Oriental, o mundo das pessoas que os gregos descreveram como bárbaros, é um mundo inteiramente diferente, caracterizado pelo despotismo e teocracia, e desprovido de todas as realizações gregas²¹.

A língua aparece comumente como critério de diferença e de distância entre gregos e bárbaros²². Segundo Maria de Fátima S. e Silva, “... no critério helênico, o Bárbaro, ao mesmo tempo em que articula sons que obedecem a uma cadeia incompreensível, realiza um processo mental que o distingue do Grego”²³. A imagem que o heleno constrói do bárbaro se pauta no grotesco, na falta de regras como justiça, prudência, sociabilidade e hospitalidade, como vemos no *Cíclope* de Eurípides.

Os bárbaros seriam, ainda, aqueles que transgrediriam as leis fundamentais da vida comunitária, não apresentando qualquer tipo de organização política; o que para um grego causa grande estranheza. O diálogo entre Ulisses e Sileno é elucidador nesse aspecto, vejamos:

Ulisses - A quem é que eles obedecem? Ou o poder está nas mãos do povo
(*dedemeutai kratos*)?

Sileno -Vive cada um por sua conta. Ninguém obedece em nada a ninguém.
(119-120)

Pela citação acima, fica claro o desconhecimento da vida politicamente organizada. Não é conhecida nem a tirania, forma de governo comumente associada pelos gregos aos bárbaros, muito menos a democracia. Porém, muito mais do que forma de governo, o que se desconhece é a dinâmica política dos helenos que oferece sentido à vida em comunidade: a *polis*.

²⁰ Hall 2004: 1-5, 9.

²¹ Vlassopoulos 2013: 1.

²² Tzvetan Todorov afirma que o termo *bárbaro* assume dois significados para o grego que, em determinados momentos, podem se fundir ou não: 1. a questão do não falar o grego; 2. o fato de negarem a humanidade dos outros, agindo como se não fossem seres humanos. Todorov 2010: 27.

²³ Silva 2005: 15.

Julgamos necessário ressaltar que a etnicidade implica na organização de agrupamentos dicotômicos Nós/Eles, isto porque “a etnicidade depende de categorização, ou seja, da habilidade em dividir o mundo entre *nós* e *eles*”²⁴. Este processo joga logicamente com a produção e transformação de fronteiras que são sempre mais ou menos fluidas, moventes e permeáveis, sendo que a sua manutenção “baseia-se no reconhecimento e na validação das distinções étnicas no decurso das interações sociais”²⁵, o que é bastante claro no decorrer da obra de Eurípides, principalmente pelos estranhamentos de Ulisses frente à realidade vivida pelo Ciclope. A fronteira existente entre Ulisses/Nós e Ciclope/Eles nos remete, de imediato, à relação entre civilizado/propriamente humano e bárbaro/selvagem.

As imagens do bárbaro elaboradas pelas diversas expressões literárias cumprem, na Atenas democrática, uma função ideológica de importância e se associam aos modos de representação imaginária da identidade cívica ateniense, se opondo, é claro, à alteridade máxima grega, a saber: os persas. É exatamente com as guerras greco-pérsicas, conforme já ressaltamos anteriormente, que o bárbaro passa a ser mais concreto, podendo ser representado nas expressões literárias e artísticas de forma mais precisa.

Ao chegar no Etna, Ulisses se depara com o Ciclope, cuja caracterização feita por Eurípides atua no sentido de delinear com clareza a fronteira, construída pelos próprios helenos entre o seu mundo e aquele concebido como bárbaros. Ao indagar a quem pertencem as terras nas quais ele se encontra, Ulisses obtém a seguinte resposta do Sileno: “Os Cíclopes, que vivem em cavernas, não em casas edificadas” (117-118). O termo em grego empregado para casa é *domon*, que sugere como na tradução o espaço físico da habitação, mas também pode indicar a ideia de residência como lar, o que implica em relações sociais desenvolvidas no âmbito familiar. Algo que o bárbaro Ciclope desconhece. Aliás, conforme já mencionamos anteriormente, ele também ignora a organização política, pois lembremos “ninguém obedece em nada a ninguém” (119-120).

A dieta alimentar do Ciclope é outro ponto de estranheza.

Ulisses - Semeiam o trigo de Deméter ou do que é que vivem?

Sileno - De leite, de queijo e da carne das ovelhas dos seus rebanhos.

Ulisses - Mas conhecem a bebida de Brômio, o sumo das uvas?

Sileno - Nem pensar! É por isso que vivem numa terra sem graça.

Ulisses - No entanto são hospitaleiros e respeitadores para com os estranhos?

Sileno - Afirmam que os estrangeiros têm a carne particularmente deliciosa.

Ulisses - O que é que estás a dizer? Que apreciam uma refeição de carne humana?

Sileno - Ninguém que aqui tenha chegado escapou de ser imolado (121-128).

²⁴ Hall 2001: 216.

²⁵ Poutignat, Streiff-Fenart 1998: 111, 152, 158.

Certamente, de forma idêntica ao Odisseu de Homero, o Ulisses de Eurípides desejava interagir com o mundo humano dos *comedores de pão*. Mas, como esse mundo pode ser caracterizado?

De acordo com Jacob, no seu estudo sobre as viagens do Odisseu épico, mas que se aplica, assim concebemos, ao caso da obra de Eurípides, este mundo é estável, submetido a regras e definido por uma forma de vida predominantemente agrícola²⁶. Ao contrário, o espaço habitado pelos Ciclopes apresenta-se como não cultivado, desprovido de sociabilidade, isolado e sem limites determinados, sendo que os seres que povoam tais espaços devoram vivos os companheiros de Ulisses e bebem o vinho, apresentado pelo herói de Ítaca, sem adicionar a água. Logo, o Cíclope é um *galaktophagos*, não resistindo à atração da carne fresca e do vinho puro²⁷.

Polifemo é caracterizado também por Eurípides como um ser gigantesco de um único olho e monstruoso, pastor de cabras, vivendo isolado frente à vida em comunidade dos gregos, não respeitando leis e se alimentando de leite e queijos. Esta é claramente uma dieta alimentar que se satisfaz dos produtos oferecidos pela natureza²⁸. O vinho que é signo de civilização é desconhecido e, por isso, *substituído* pelo leite. Provavelmente o isolamento explica este desconhecimento da bebida civilizada. De acordo com Carmen Soares, o leite é uma bebida tradicionalmente concebida pelos gregos como do bárbaro primitivo²⁹.

Além da ausência do pão (133), no que se refere ao comportamento alimentar do Cíclope, o que mais nos chama a atenção dentre as suas características destacadas na citação anterior é a antropofagia e o não cumprimento das regras de hospitalidade. Talvez o único traço de hospitalidade no Cíclope seja quando ele, encantado com as delícias do vinho ofertado pelos helenos, em situação análoga à da *Odisséia*, pergunta a Ulisses o seu nome (547-549).

Porém, nos fixemos primeiro na antropofagia e depois retornemos às questões vinculadas à hospitalidade. São frequentes as referências no drama satírico à antropofagia de Polifemo³⁰. Desde o período arcaico (séc. VIII-VI a. C.), entre os helenos, a hospitalidade jogou um papel fundamental nas relações sócio-políticas³¹. Entretanto, diferente do mundo humano, onde a recusa de receber um estrangeiro era concebida como uma impiedade, no não humano, geralmente, não se praticava a hospitalidade; isto é, não se acolhia bem o estrangeiro³².

Na análise da obra, a relação que estabelecemos entre antropofagia e a hospitalidade (ou melhor, a falta de hospitalidade por parte do Cíclope) foi

²⁶ Jacob 2008: 38.

²⁷ Hartog 2004: 35-36.

²⁸ Silva 2005: 37.

²⁹ Soares 2009: 48-49.

³⁰ Sobre antropofagia, ver: 99, 126, 244-249, 300-303, 313-315, 365-366, 370-373, 379-380, 382-404, 550, 613-614, 694.

³¹ Baslez 2008: 43.

³² Hartog 2004: 36.

decorrente do fato de que o ritual devido ao estrangeiro, na cultura grega, pressupunha a invulnerabilidade da vida humana, representando um comportamento fundamental da vida civilizada. O próprio Eurípides censura tais práticas quando afirma que “impiedoso, ó miserável, é quem sacrifica suplicantes que são hóspedes da sua casa, e se banqueteia com a sua carne cozida, que rasga com dentadas sacrílegas, de que devora os pedaços quentes, saídos do brasido” (370-373). O desrespeito pela vida humana é enfatizado pelos sucessivos epítetos que Eurípides atribui aos Ciclopes: “assassinos de homens” (*androktonoi*, 22, 127), “não hospitaleiro” (*axenon*, 91) e “antropófagos” (*androbrotá*, 93)³³.

Polifemo devora dois dos tripulantes de Ulisses (398-400) e reserva ao herói o privilégio de ser o último a ser devorado por ele (550); concessão feita em função do fato de Ulisses tê-lo apresentado o vinho. A bebida de Dioniso será o ponto de partida para a efetivação do plano do rei de Ítaca para aniquilar o Ciclope.

Ao convencer Polifemo a não repartir o vinho com os demais e guardá-lo somente para si, garantindo uma vida de prazeres (492-494), Ulisses se utiliza de duas das suas características mais marcantes que julgamos que aparecem no personagem de forma associada: o poder do *logos* e a *metis*³⁴, a sua mais eficaz arma para vencer os inimigos. A fala do personagem Sileno ao Ciclope, se referindo a Ulisses, explicita os atributos do herói; vejamos: “... mais ainda, se lhe comeres a língua - *glossan*, vais ficar inteligente e eloquente até mais não” (314-315). O poder do *logos* em Ulisses, mais do que uma especificidade da construção ao longo do tempo do herói mítico, é também uma presença do contexto no qual Eurípides estava inserido.

Retornemos ao plano de Ulisses. Após estar completamente embriagado, ele com a ajuda dos Sátiros e de sua tripulação empunharia um enorme tronco de oliveira incandescente e acertaria no único olho de Polifemo. Cego, Ulisses poderia fugir com todos para as naus e, assim, escapar da ilha (455-464). Plano este, que é visto como excepcional pelo Corifeu. O êxito do plano permite a Ulisses e seus companheiros deixarem a ilha do Ciclope com vida. Este é o momento no qual o herói, antes nomeado como Ninguém (549) revela ao Polifemo sua real identidade: Ulisses (690-693).

A Guerra de Troia é uma metáfora euripídiana para refletir acerca do seu contexto histórico, marcado pela Guerra do Peloponeso. No decorrer do drama

³³ Silva 2005: 24-25.

³⁴ Segundo Detienne e Vernant, a *metis*³⁴ é uma forma de pensamento, um modo de conhecer; ela implica em um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais que combinam o faro, a sagacidade, a previsão, a sutileza de espírito, o fingimento, o desembaraço, a atenção vigilante, o senso de oportunidade, habilidades diversas, uma experiência longamente adquirida...”. Detienne, Vernant 2008: 11; Soares 2009: 35.

satírico, são pelo menos cinco as referências à guerra com os troianos (118-119, 180-188, 280-296, 304-309, 694-695). Dessas cinco referências, três explicam o conflito pelo rapto de Helena (118-119, 180-188, 280-296), o que em nada enaltece o exército vitorioso.

Os efeitos da guerra geram a perplexidade do poeta. O pós-guerra se caracteriza pelo sofrimento frente à destruição consumada, pela perda da população masculina em idade ativa e é sobre a sociedade civil, em especial as mulheres e idosos, que a aniquilação final se abate (304-309)³⁵.

Como conclusão, podemos nos perguntar o que motivou Eurípides a colocar em cena para os atenienses o mito do Cíclope já narrado anteriormente por Homero. Para tentarmos responder a esta indagação é relevante observarmos que o drama satírico foi representado no decorrer da guerra entre atenienses e espartanos. E com certeza, os efeitos da desastrosa guerra para Atenas já começavam a se fazer presentes. Neste contexto, o que o gigante bárbaro de um único olho representava para a audiência do poeta?

Para tal, faz-se necessário retornarmos à questão entre gregos e bárbaros que motivou a produção deste texto. Começemos por esquematizar o argumento trabalhado por Catherine Peschanski. De acordo com a helenista, a relação entre gregos e bárbaros pode ser sintetizada em três etapas essencialmente distintas: 1^a) Anterior às guerras greco-pérsicas, nas quais gregos e bárbaros não se constituíam em alteridade extrema e não se percebiam radicalmente diferentes; 2^a) Com as guerras greco-pérsicas é construída uma fronteira bem delimitada entre gregos e bárbaros, ou seja, é forjada uma relação de alteridade limite entre gregos e não-gregos; 3^a) Com a guerra do Peloponeso, os gregos conhecem um novo momento dessa relação, constituído pela própria barbarização dos helenos³⁶.

Certamente a ideia de dicotomia radical entre gregos e não-gregos, civismo e barbárie, Ocidente e Oriente, bem demarcados por uma fronteira geográfica, perdia a partir de agora sentido. Se a guerra travada no passado era entre gregos e não gregos, a enfrentada no presente é entre gregos e gregos. Assim, civismo e barbárie passaram a definir-se pelos mecanismos de separação calcados em princípios e comportamentos correlatos; isto porque “a ideia do grego/barbarizado e do bárbaro/civilizado subverteu toda a lógica anterior e criou uma nova ordem, universalista e sem fronteiras”³⁷.

Defendemos que os sofrimentos causados pelos resultados nefastos da guerra do Peloponeso para os atenienses, em especial, e para os helenos, em geral, motivaram Eurípides a levar ao espaço que tradicionalmente é de reflexão da própria *pólis* a encenação de um monstro bárbaro. Diferente da épica homérica

³⁵ Silva 2009: 13.

³⁶ Peschanski 1993: 56-74.

³⁷ Silva 2005: 90-91.

em que esse bárbaro assumia a condição do *Outro* não-grego, com Eurípides o Polifemo pode ser entendido como o próprio grego. O grego que mata grego, que escraviza grego, que destrói comunidades gregas, que em suma, conduz ao sofrimento os próprios helenos.

Numa guerra como a travada entre atenienses e espartanos, além dos seus respectivos aliados, a morte adquire todas as formas possíveis, sendo ainda mais cruel entre gregos do que entre gregos e bárbaros. O trabalho de Tucídides, contemporâneo de Eurípides, assim como destacou Peschanski, “... visa igualmente a mostrar aos gregos, e em especial aos atenienses, como eles se tornaram, por determinados aspectos, bárbaros, e como poderiam talvez voltar a ser gregos e/ou cidadãos”³⁸. Se Polifemo é o grego atual, que se tornou bárbaro em virtude da sede de poder pela soberania da Hélade, quem é o Ulisses eurípidiano?

Ulisses, sem sombra de dúvidas, é a antítese do Ciclope. Ulisses é o passado, frente ao presente que é Polifemo. Ele é um passado que precisa se tornar presente. Ele representa uma tentativa de resgate de valores fundamentais da cultura grega, como a civilidade, a cidadania, o respeito às leis, a *paideía*, o sentimento de vida em *koinonía*.

Se no passado era o *grosseirão* do Polifemo que deveria ser educado, no presente são os gregos que precisam ser re-educados para o resgate de sua identidade como civilizados.

³⁸ Peschanski 1993: 73.

BIBLIOGRAFIA

- Barth, F. (1976), “Introducción”, in Barth, F. (ed.), *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México, Fondo de Cultura Económica: 9-49.
- Baslez, M.-F. (2008), *L'Étranger dans la Grèce Antique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Bolaffi, G., Bracalenti, R., Braham, P., Gindro, S. (eds.)(2003), *Dictionary of Race, Ethnicity and Culture*. London: SAGE Publications.
- Collard, C. (2011), “Formal Debates in Euripides’ Drama”, in Mossman, J. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford/New York, Oxford University Press: 64-80.
- Detienne, M., Vernant, J.-P.(2008), *Métis: As astúcias da inteligência*. São Paulo: Odysseus.
- Goldhill, S. (2007), *Amor, Sexo & Tragédia: como os gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Hall, E. (2004), *Inventing the barbarian: Greek self-definition through tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Hall, J. M. (2000), *Ethnic identity in Greek Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hartog, F. (2004), *Memória de Ulisses: Narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Jacob, Ch. (2008), *Geografía y etnografía en la Grecia Antigua*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Kibuuka, B.G.L. (2012), *Eurípides e a Guerra do Peloponeso: Representações da guerra nas tragédias Hécuba, Suplicantes e Troianas*. Niterói: UFF (Dissertação de Mestrado).
- Kury, M. G. (1987), *Tucídides, História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: UnB.
- McInerney, J. (2014), *A Companion to Ethnicity in the Ancient Mediterranean*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Peschanski, C. (1993), “Os bárbaros em confronto com o tempo (Heródoto. Tucídides, Xenofonte)”, in Cassin, B., Loraux, N., Peschanski, C., *Gregos, Bárbaros, Estrangeiros: a cidade e seus outros*. Rio de Janeiro, Editora 34: 56-74.
- Poutignat, Ph., Streiff-Fenart, J. (1998), *Teorias da Etnicidade seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- Reinhardt, K. (2011), “The Intellectual Crisis in Euripides”, in Mossman, J. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford/New York, Oxford University Press: 16-46.
- Romilly, J. (2011), *Compêndio de Literatura Grega*. Lisboa: Edições 70.

- Segal, Ch. (1994), “O Ouvinte e o Espectador”, in Vernant, J.-P. (ed.), *O Homem Grego*. Lisboa, Presença:173-198.
- Silva, M. F. S. (2005), *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Edições Cotovia.
- Silva, M. F. S. (2009), “Introdução Geral”, in *Eurípides. Tragédias I*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda: 7-22.
- Soares, C. L. (2009), *Eurípides. Ciclope*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Soares, C. L. (2009), “Introdução ao Ciclope”, in *Eurípides. Tragédias I*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda: 27-63.
- Tzvetan, T. (2010), *O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Vlassopoulos, K. (2013), *Greeks and Barbarians*. Cambridge: Cambridge University Press.

O VELHO E A PÓLIS EM EURÍPIDES¹ (Old men and the polis in Euripides)

MARIA DO CÉU FIALHO (mcfialhoffluc@gmail.com)
Universidade de Coimbra

RESUMO - Este capítulo pretende acompanhar a reflexão euripídiana sobre deveres e direitos dos velhos no *oikos* ateniense em tempo de extrema crise do *oikos*: a *geroboskia*, inspirada na lei natural da reciprocidade, não deve levar o velho a uma total passividade. Os laços de solidariedade devem ser mais fortes nesta pequena mas determinante comunidade. Assim, a decisão de auto-sacrifício de Alceste é uma decisão política que tem como objectivo manter vivo o senhor da casa e manter a salvo os filhos de ambos. Além disso, Alceste faz Admeto jurar que não fará entrar na casa uma nova esposa. São dados exemplos de outros velhos, em outras tragédias euripídianas, que compreenderam qual o seu papel em tempo de crise do *oikos*. Esta polémica abre espaço para uma reflexão crítica sobre o papel e estatuto do velho nas sociedades ocidentais contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE - Velhos, *geroboskia*, reciprocidade, solidariedade, Eurípides, sociedades contemporâneas.

ABSTRACT - This chapter aims to follow Euripides' reflexion about duties and rights of old people in the Athenian *oikos* in a time of extreme crisis in the *oikos*: the *geroboskia*, inspired in a natural law of reciprocity, shall not lead old people to a total passivity. Ties of solidarity must be stronger in this small but determinant community. In this way, Alcestis' decision of self-sacrifice is a political decision in order to keep alive the house *kyrios* and keep safe their children. Besides Alcestis makes Admetos swear that he will never bring a new wife to the house. Examples of old men who understood their role under crisis circumstances are to be seen in other Euripides' tragedies. This polemic opens space to a critical reflexion on the role and the status of old people in contemporary western societies.

KEYWORDS - Old people, *geroboskia*, reciprocity, solidarity, Euripides, contemporary societies.

Com o envelhecimento da população nos países ditos desenvolvidos, na actualidade, e a queda demográfica, o velho passou a ser centro da polémica sobre o modo possível e conveniente da sua presença na comunidade. Com isso, converteu-se em pólo de tensões, verbalizadas ou silenciosas.

¹ Este trabalho representa os resultados de investigação feita no âmbito das actividades da UI&D-CECH (projeto UID/ELT/00196/2013), desenvolvendo, com posterior reflexão e leitura sobre um tema que me é caro e me tem ocupado, em correlação com a expressão trágica dos paradoxos do *oikos* e da sociedade ateniense em tempo de crise, um aprofundamento e amplificação do publicado em Fialho 2010: 108-121.

A crise sistémica que se faz sentir, o desemprego, a diminuição da população jovem e activa profissionalmente, decorrente da emigração e já das consequências que se vão fazendo sentir da baixa demográfica, instalaram uma situação de ruptura iminente dos mecanismos da Segurança Social e causam, até, sérios problemas à eficácia e suportabilidade do Serviço Nacional de Saúde. O neoliberalismo desenfreado, que vai ganhando mais adeptos e que tem, entre nós, acérrimos defensores, instala, no espaço público e nas mentalidades, entre outros binómios de conflito, um confronto geracional jovens/velhos, em que estes são vistos como um fardo de despesa crescente, por via das pensões de reforma e dos cuidados de saúde que com eles são gastos.

No entanto, ainda por via da crise, a política de restrição de pensões e do acesso a cuidados públicos tem relegado a geração sénior, em alguns sectores, para uma situação de pobreza que leva a que as pensões auferidas não cubram as despesas mínimas para uma vida de qualidade. Também a dispersão familiar, com a necessidade de mobilidade em função de condições de trabalho, ou o próprio ritmo do dia-a-dia, ou ainda a mentalidade que se vai instalando, inclusivamente entre familiares, relega muitos membros desta humanidade envelhecida para o abandono, a carência, a solidão. Tal situação levou a que o Estado se visse obrigado, recentemente, a criar legislação, no âmbito do Direito de Família, chamando à responsabilidade os descendentes. Podem os velhos, hoje em dia, ainda que raramente accionem tal processo (porventura nem o conhecem), denunciar judicialmente o abandono pelos filhos, de modo a que estes sejam chamados à responsabilidade.

Saídos dos tempos áureos do Estado providencial, esse mesmo Estado, já não providência, conduz a uma situação institucionalizada, ainda que timidamente, que, sem que porventura tome consciência disso, nos reaproxima dos Gregos: o dever, ainda que *in extremis*, de *geroboskia*. Pelo caminho perdeu-se, no entanto, muito da noção de dignidade, da justa ocupação, pela velhice, de um lugar na sociedade e da necessária interacção com esta geração que representa uma etapa natural, para a qual todos tendemos, na vida humana. O velho é um fardo que há que suportar, por ter já cumprido o seu papel? Também aí se desvela um outro componente sócio-económico a tornar mais complexa a situação: são incontáveis, entre nós, os casos em que o desemprego familiar, que atinge os dois elementos do casal, chama pais e avós a ajudar, com as suas pensões diminuídas, a família em crise económica e a providenciar sustento e garantir a educação dos netos. À luz da conceptologia grega, assistiríamos, pois, num contexto de crise e de excepção, a uma *paidotrophia* espontânea e renovada que gera uma interacção de solidariedade entre as gerações diversas de uma família.

Para um classicista, toda esta complexa trama torna óbvia a actualidade e a pertinência de pensar com os Gregos estes nexos, estipulados pela lei mas que a ética de tempos de crise leva a reler e a reinventar. Logo à partida se percebe que, para o homem grego, estes nexos são absolutamente naturais e fazem parte

de um todo mais vasto. É que, para o Grego, o modelo do ciclo da vegetação, cujos espécimes nascem, crescem até deixar amadurecer a semente, para em seguida morrerem ou serem colhidos e deixarem, todavia, a semente a partir da qual se desenvolverão novos rebentos, idênticos aos anteriores, constitui o pressuposto da perspectiva aristocrática da *physis* humana inata e imutável, adequada à perpetuação². O símile homérico das folhas das árvores (*Il.* 6. 144-149), que aproxima as gerações dos mortais, no seu renovar incessante, à incessante renovação das folhas, exprime essa antiquíssima percepção.

Esta referência cruza com uma outra, pertencente ao domínio do mundo animal: a de vida, viabilizada e sustentada pelo alimento, *boskema* ou *trophē*. Se a renovação vegetal se rege pelo ritmo da circularidade, o sustento das jovens crias pelos seus progenitores rege-se pela força do instinto — o da sobrevivência da espécie e o da sobrevivência própria. O símile das folhas das árvores suporta a aproximação do mundo animal ao vegetal; a imagem recorrente da terra como a mãe que alimenta homens e animais completa esta aproximação no sentido inverso³. Por sua vez, a noção de geração activa, no que toca aos humanos, e a passagem da herança da *physis* para os filhos engendrados são entendidas, ainda na época clássica, entre os Gregos, como capacidade do homem, não da mulher — ainda que a tragédia nos venha apresentar momentos de problematização e questionamento desta perspectiva. É *topos* corrente o da comparação do progenitor ao lavrador, que prepara a terra e deita a semente, e da mãe à terra fecundada, cujo papel se limita a nutrir a semente, para que esta germine⁴.

A evidência das leis que regem a natureza e a vida, que abrangem o homem como partícula pensante do universo, revestem-se, para o Grego, da força de ‘leis não escritas’, *agrapta nomima*, primordiais e anteriores a qualquer normatização específica do edifício social. Mais ainda: na medida em que o homem pertence a esse mesmo universo e está sujeito a essas leis, elas constituem a verdadeira fonte inspiradora do direito positivo na comunidade humana ideal, que pretende manter-se em consonância com a ordem global de um cosmos regido por uma Justiça de dimensão sagrada⁵.

O elo de vida e de pertença natural que une progenitores e progénie, no reino animal, e que se traduz fisicamente na provisão de alimento e de cuidados, é, por sua vez, não só observado pelo homem como convertido numa espécie de campo de projecção da própria expectativa humana. Isto é, ao idealizar o

² O modelo do ciclo vegetal que subjaz à percepção e conceptualização da *physis* grega foi admiravelmente identificado e analisado pelo eminente filólogo Patzer 1945.

³ Lembremos o epíteto da terra da Ftia: *botianeira*, ‘a que alimenta os homens’ (*Il.* 1. 155). *A. Sept.* 16; veja-se, também, e.g., *A. Ch.* 66, *Pl. Tim.* 40b.

⁴ Veja-se, a título de exemplo, *A. Eu.* 657-666; *S. Tr.* 31-35.

⁵ Fialho 2010: 108-109. Concorda com esta perspectiva Cantarella 2015. Refere tal visão Damet 2015.

comportamento animal que observa, o homem projecta nele as expectativas que cria sobre uma sociedade humana ideal e atribui à força do instinto animal o que, em boa verdade, constitui uma expectativa de carácter ético-social sobre a própria praxis humana em sociedade. Assim se cria a convicção, visível em textos poéticos desde cedo, de que há, entre os animais da mesma espécie e da mesma linhagem, uma praxis natural de retribuição das crias alimentadas e protegidas para com os progenitores que as alimentaram e protegeram, quando a idade os enfraquece e fragiliza.

Aristófanes, nas suas *Aves* (1353-1357), põe na boca de Pistetero a referência a uma “lei antiga, que consta dos *kyrbeis* das cegonhas e que diz: quando o pai cegonha tiver alimentado as crias até as deixar aptas a voar, é obrigação dos filhos, por sua vez, alimentar o pai”. Igual princípio é formulado pelo Coro de Jovens de Micenas, na primeira estrofe do estásimo III da *Electra* de Sófocles⁶:

Porque é que nós, vendo as aves lá no alto, as mais dotadas de senso, a procurarem sustento para aqueles de quem nasceram, de quem receberam cuidados, não pagamos de igual modo tais desvelos? Não, pelo raio de Zeus, por Témis, que toma assento lá nos céus, eles não irão ficar por muito tempo isentos de castigo.

Quanto à avaliação do velho constata-se que, da épica à elegia e à lírica, foram os Gregos verbalizando, ora a compensação que a natureza proporciona ao ancião – menos força mas mais sabedoria, mais experiência e competência retórica (lembramos o símile das cigarras, *II.3*); lembramos a figura de Nestor, de fluidos e extensos discursos, em palavras doces como o mel, (ainda que este não se exima ao combate nem se queixe de fraqueza física). Sólon, por sua vez, reconhece a dinâmica de aprendizagem propiciada pela experiência e pelo envelhecimento (fr. 18 West)⁷ mas, simultaneamente, entende a pertinência e necessidade de legislar sobre a qualidade de vida dos velhos, dando enquadramento legal ao dever ético dos filhos zelarem pelo sustento e apoio de quem os gerou e criou: a *geroboskia* é assim apresentada num processo de reciprocidade quanto à *paidotrophia*, e a sua infracção sujeita a penalização do filho no espaço público.

O que o homem grego pensa ser realidade entre os animais, particularmente entre as aves, como expressão de uma lei natural que se exerce na sua pureza — leitura que tem, afinal, na sua raiz, um processo de compreensão antropomórfica, idealizante, do comportamento animal — passa a ser tomado como exemplo reforçado de uma axiologia ética que deve reinar entre os homens, na comunidade organizada e na unidade basilar dessa comunidade — a casa, o *oikos*. O princípio da reciprocidade é suporte dessa axiologia.

⁶ Concordo com o comentário de Kells ao estásimo, 1993: 178-179. Veja-se também Fialho 1992: 165-166.

⁷ Veja-se Leão-Rhodes 2015 e o seu comentário ao fragmento.

Essa deve ser uma fonte poderosa do direito positivo a que o legislador dá forma, entendendo fazê-lo em consonância com o direito natural, voz da própria ordem cósmica, que, ironicamente, parece não falar suficientemente alto entre os homens — daí a necessidade da legislação de Sólon⁸. Já Lísias, nascido em meados do séc. V, clama, na sua diatribe contra Agorato (13. 91), que um varão que agrediu o pai biológico, lhe negou meios de subsistência e defraudou o pai adoptivo merece a mais severa das penas previstas pela lei: a morte. Lísias entende que tais actos se inscrevem no âmbito específico coberto pela *graphe kakoseos*⁹.

E outros exemplos de discursos judiciais se lhe poderiam juntar, como o do discurso *Contra Timarco* (1. 28), em que Ésquines invoca a proibição, prevista pelo legislador, de os cidadãos de vida indigna falarem em público. Como exemplo de vida indigna cita a daqueles que infringem o dever de *geroboskia* ou os que chegam mesmo ao extremo de maltratar os pais. Seguindo o raciocínio que atribui ao legislador, pergunta também: “... pois se um homem falha em relação àqueles a quem deve honrar como deuses, como pode ele ... proceder em relação a estranhos e a toda a cidade?”.

O raciocínio de Ésquines, já presente anteriormente em Lísias (31. 21-23), demonstra como o procedimento de um cidadão, no contexto do seu próprio *oikos*, se reveste de uma dimensão política na medida em que ilustra as potencialidades, neste caso negativas, do seu comportamento no contexto mais vasto da pólis. Movemo-nos, obviamente, num universo de direitos e deveres exclusivamente masculinos. A ilação extraída por Ésquines a partir do padrão de comportamento de Timarco em relação a membros do seu *oikos*, especificamente ao seu pai, sobre o padrão de comportamento a esperar de Timarco para com estranhos e para com a pólis, parte do pressuposto — real — de que o varão senhor do *oikos*, o seu *kyrios*, é o integrador daquele na pólis, aquele que representa a ‘casa’, no sentido lato, à luz da comunidade. A sua acção exerce-se como regulador, dentro e fora da casa, no pleno exercício dos seus deveres e direitos de cidadão, com participação activa na vida da pólis e das suas instituições. Assim

⁸ Hunter 1994 dedica o cap. IV do seu livro à lei ateniense, em particular no que diz respeito ao dever de os filhos proporcionarem sustento e segurança aos seus pais, na velhice, ou a outros parentes idosos que os tenham substituído. O incumprimento de tais normas, inspiradas pelo direito natural e regulamentadas pelo direito positivo, dava azo à denúncia pública e ao vexame de um castigo, por chicotadas, na praça pública. A matéria destas infracções constitui assunto de defesa ou acusação nos oradores áticos dos sécs. V e IV a. C. O legislador Sólon, no entanto, previu limites ao dever de *gerotrophia*: assim, bastardos, filhos de prostitutas, estavam dispensados de tal obrigação. O mesmo acontecia para aqueles filhos a quem os pais não haviam ensinado qualquer profissão, entendendo-se que tais pais não proporcionaram aos filhos a ‘enxada’ para que ganhassem o seu pão e o dos seus (frs. 56, 57R). O princípio da reciprocidade é, aqui, exercido pela negativa: sobre esta norma veja-se Leão 2001: 374-375. Veja-se também Stroud 1979: 5 a propósito da origem desta lei e da legislação soloniana.

⁹ Veja-se Hunter 1994: 125.

sendo, é dele, como filho varão, não da mulher, que a lei espera o cumprimento do dever de *geroboskia* em relação aos pais, na velhice.

À mulher está, antes, reservado o espaço do interior da casa, limitado o contacto com estranhos a ela. Como cidadã, dela se espera que contribua, enquanto terra fértil, para a continuidade do *oikos* a que pertence. Nesse sentido, ela alimenta a infância de seus filhos, até estes atingirem aquele estádio de iniciação, se de filhos varões se tratar, de vida no espaço público, pela educação fora da casa.

Pertence à própria natureza da tragédia dramatizar, pelo mito, situações de ruptura, de paradoxo na existência humana que ofereçam ao espectador uma reflexão e uma compreensão possível da sua vivência temporal e da sua condição, marcada pela finitude, de que a velhice é anúncio. Já Aristóteles verifica a escolha preferencial, por parte da tragédia ática, de um número restrito de famílias da mitologia para equacionar dramaticamente essa experiência de limitação humana. A preferência tem a ver com o facto de tais constelações familiares serem bem conhecidas pelo público ateniense, de modo a permitir que esse público se não distraísse da acção com a apresentação de figuras centrais absolutamente novas. Era fulcral o conhecimento prévio da estrutura e das distorções existentes na constelação daquele *oikos*, já que o entendimento que o homem grego tem da sua radicação no mundo, até ao final da época clássica, é, essencialmente, o de ser-no-*oikos*.

Por essa via se enquadrava como ser-na-pólis, já que o primeiro constituía o elemento-base de constituição da segunda. Assim se compreende que o conflito trágico tem sempre, no seu contexto primordial — ao contrário do que poderá vir a acontecer na história da recepção estética da tragédia, eventualmente de pendor individualizante, ou, mesmo, de posteriores entendimentos, epocalmente marcados, do teatro grego — uma dimensão *política* no sentido literal do termo, pois, ser-no-*oikos* significa já ser-na-pólis. Os paradoxos e rupturas dramatizados na vida do homem, no contexto do seu *oikos*, representam, simultaneamente, paradoxos e rupturas que afectam a segurança dos próprios fundamentos da pólis, que opõem ou excluem mesmo o indivíduo e a sua casa da ordem política, para a qual representam uma ameaça. É essa ameaça e a fragilidade insuspeitada de laços que parecem absolutamente firmes que põe em risco, simultaneamente, o sentido da acção humana e a estabilidade do cosmos em que o homem vive como o único *zoon politikon*.

Um dos aspectos que se prestam ao tratamento trágico, em algumas dessas constelações mitológicas, é precisamente o de distorções extremas na relação familiar, nas quais a quebra do princípio da reciprocidade de deveres entre gerações está presente e desempenha uma função importante. O fulcro dessa reciprocidade toma a forma de dever (não cumprido) de protecção da vida, a que se liga o elemento essencial para a manutenção desta — o alimento. Refiro-me à correlação *paidotrophia/geroboskia*, que, para o espectador da tragédia ática, tinha

não só o carácter de um imperativo ético, em consonância com as leis da natureza e o direito natural, como se viu, mas também a força de uma lei ancestral.

Todavia, a correlação deveres/direitos nem sempre é linear e sincopada no tempo, cessando uns para dar lugar aos outros. Creio que sobre esta questão se interrogou Eurípides, reiteradamente, através da sua narrativa dramática, começando em *Alceste*, representada em 438. A questão da *gerotrophia*, como expectativa criada nos progenitores, em Feres e sua esposa, toma a forma de uma exigência cega, baseada no antigo dever cumprido de alimentar o filho, a que se junta o apego à breve existência que ainda lhes resta, na velhice. Feres fala da vida que ainda tem à sua frente como um prazer a que tem direito, inalienável (690 sqq.) – palavras que, certamente, o espectador ateniense captaria como uma cega ironia, já que o *topos* do peso da velhice vem de longe, na poesia grega, e inundará a tragédia até à última das que até nós chegaram: *Édipo em Colono* (1211-1248).

A cegueira de Feres, insensível a todo o instinto de solidariedade que une membros de uma casa e gerações do mesmo sangue, leva-o a entender a cadeia de *physis* baseada num princípio, esgotado no tempo, de alimentar os descendentes, e no direito, sem barreiras nem restrições, de exigir sustento e manutenção, mesmo que o preço seja o da própria desagregação do *oikos*. O extremo individualismo da sua velhice, fechada nela própria, sem abertura ao futuro da sua própria casa, permite a chocante formulação, perante um Admeto arcado pelo luto e pelo desespero da perda de Alceste (685-686):

Pois é para ti mesmo, feliz ou infeliz, que tu nasceste.

A relação pai-filho, com toda a problemática de direitos e deveres, à luz da lei ateniense e dos exageros possíveis de quem espera, da lei, o seu cumprimento literal, sem entender razões mais fortes, que são as da própria natureza, não constitui exactamente o tema central da peça — serve-lhe, contudo, de horizonte. Nesse horizonte será Admeto levado a adquirir uma nova consciência da constelação de limitações, de valores e de afectos que suportam o *oikos* de que é *kyrios*.

Este drama, que toma como pressuposto a inevitável ameaça de morte que impende sobre o senhor do *oikos*, Admeto, com as consequências catastróficas que tal morte implica para esse mesmo *oikos*, abre com a proximidade da morte de Alceste, a esposa que àquele se substitui na morte. Aparentemente, o *oikos* está a salvo, mas o sacrifício desta mulher vem, inesperadamente, pôr a nu as fragilidades desse mesmo *oikos*, uma vez esvaziado da presença feminina. A salvo ficou a existência do seu *kyrios*. E que restou dessa célula social a que ele confere coesão e consistência? Que insuspeitadas realidades afloram à evidência com a morte de Alceste, denunciado o quanto é relativa essa lógica social de sucessão masculina, perpetuada por uma cadeia de deveres e direitos dentro da casa, quando levada à última instância?

Consoante o refere Lesky¹⁰, Eurípides alterou um motivo próprio do conto popular, que Frínico e Ésquilo também haviam tratado, e deu-lhe outras características. O que aparentemente representa uma solução, ainda que dolorosa, para um problema na casa de Admeto — a ameaça iminente da morte do seu *kyrios* — converte-se no início de outros males que levam até uma avaliação mais profunda do próprio sentido e fundamento do *oikos*. Diria que a presença da morte no *oikos* constitui o núcleo a partir do qual as tensões se geram, a partir do qual as dimensões do afecto humano se revelam fundamentais para conferir sentido à própria existência humana no contexto da estrutura social. Eurípides quis sublinhar as implicações catastróficas da desarticulação do *oikos* pela perda de um dos seus elementos e, simultaneamente, pelo esvaziamento de relações entre gerações, em que o sentido de *philia* se perdeu. Em contrapartida, revela-se uma poderosa força de relações de *philia* com estranhos ao *oikos*. Um dos meios expressivos que o dramaturgo utiliza para tal é precisamente a frequência de termos do âmbito semântico de ‘casa’: *oikos/ domal stege/ melathron*¹¹ combinada com o uso recorrente de *philia/ philos* e *xenos*¹².

Como nota Goldfarb¹³, os termos *philia/ philos* ocorrem, sobretudo, associados a laços familiares. Mas com a personagem Hércules, no seu gesto de gratidão por uma hospitalidade que ultrapassou os limites do mero dever, a *philia* revela-se como uma força poderosa que pode unir estranhos, na sequência da gratidão de um *xenos* que, na fase final da peça, reconduz ao *oikos* a mãe e a esposa perdidas, elemento essencial para a recuperação da felicidade e harmonia. Nesta vivência de morte e de perda o jovem Eumelo chora a sua situação de *philas monostolos te matros* (406-407) e exclama, perante o cadáver da mãe (415): *ololen oikos*, “a casa acaba de morrer”.

Os laços de *philia*, no contexto familiar de Alceste, implicam não só laços de sangue mas uma solidariedade decorrente dessa ligação de sangue, que dá consistência à família e à casa. É bem visível essa relação, traduzida expressivamente em palavras, entre Alceste e Admeto, de Alceste em relação aos filhos e, até, entre o Coro de Cidadãos e a casa de Admeto. A ausência de outros *philoí*, que como tal se manifestassem, levou Alceste ao sacrifício da sua vida por Admeto: é que o *kyrios* da casa é o garante da sua estabilidade, da sua prosperidade e da sua perpetuação. Quanto aos pais deste, ele mesmo diz, utilizando uma dicotomia tão do gosto de Eurípides, que se revelaram “*philoí* em palavras, não em actos” (333). Na origem da decisão de Alceste o poeta entrevê muito mais que a abnegada oferta da sua vida de uma mulher apaixonada.

¹⁰ Lesky 1972: 289-300.

¹¹ Luschning 1992.

¹² Goldfarb 1992, Thury 1988.

¹³ No seu artigo Goldfarb 1988: 110-112 nota que tanto o Coro como Admeto se referem a Alceste como *philtata* (e.g. 1133).

Admeto é, pelo seu estatuto à luz da mentalidade e do direito grego, o *kyrios* da casa, a coluna que a suporta. Desaparecido o *kyrios*, um parente masculino terá de o substituir como protector e gestor da casa, cujos membros, até à maioridade de um dos filhos varões, àquele permanecem vinculados com o estatuto de *epikleroi*. Alceste é estrangeira (*othneios*, 533), como o próprio Admeto o refere mais tarde a Hércules. Isto torna ainda mais precária a sua situação. Procurar, na ausência de um *kyrios* dentro da casa, a estabilidade própria através de novo casamento com outro homem da Tessália, deixaria fragilizada a situação dos filhos órfãos (282 sqq.).

O sacrifício da sua própria vida surge para Alceste como solução, em nome da estabilidade da casa e do futuro dos filhos, já que nenhum outro membro da família está disposto a sacrificar-se para preservar Admeto. Todavia, Alceste tem consciência, ainda nos seus últimos momentos, que lhe era possível “tomar um marido, consoante o quisesse, entre os Tessálios, e habitar, na realeza, uma casa próspera” (285-286). Esta seria a alternativa se Alceste tivesse, perante Admeto e a sua descendência, a mesma atitude, isenta de afecto e individualista, que Feres manifesta. Por isso mesmo, a preocupação pelo futuro de seus filhos acompanha Alceste até ao fim, fazendo prometer a Admeto que nunca daria uma madrasta à sua descendência (299 sqq.). Uma nova mulher traria filhos do novo casal e poria em perigo a própria vida dos filhos de Admeto e de Alceste. Os sogros, com a sua longa experiência de vida, devem saber que esse é o curso infelizmente habitual em casas ricas.

A própria Alceste denuncia o egoísmo dos sogros, já de idade avançada, como um comportamento antinatural, de abandono e traição dos laços da própria *physis* (290-292): *s' ho physas che tekousa proudosan*. É neste contexto que a tensão Admeto-Feres deve ser entendida. É neste contexto, também, que há que identificar as condições paradoxais que levarão Admeto a uma reorganização da sua visão de valores no *oikos* e de forças que, verdadeiramente, a este dão consistência. Uma vez morto Admeto, caso ninguém o tivesse substituído, que garantias daria Feres de regressar com zelo e energia à sua primitiva função de *kyrios*? A sua disposição e atitudes mostram que está longe de querer assumir de novo responsabilidades – chegou o seu tempo de desfrutar apenas das prerrogativas a que a sua idade e paternidade dão direito, como se, na vida, uma fosse a etapa de cumprir deveres e outra a de fruir de direitos, ainda que membro permanente da casa e da pólis. Estamos bem longe da realidade romana¹⁴, com a qual a retratada na tragédia contrasta. Como nota Cantarella, por contraste, “in Rome the authority of fathers over their sons (unless the father decided to emancipate them) did not end when the children reached the age of majority, but continued as long as the paterfamilias lived, whatever might be the age of his descendants”.

¹⁴ Cantarella 2015: 1.

Já o próprio Apolo, no prólogo, tinha sublinhado o quase total abandono de Admeto — “depois de ter procurado todos os *philoí*, à vez, nenhum encontrou, a não ser a esposa, nem sequer seu pai ou a sua velha mãe que o deu à luz, que estivesse disposto a morrer em seu lugar” (15-18). Esta expectativa frustrada e denunciada irá gerar um verdadeiro conflito geracional. É com o deflagrar desse conflito que a questão da legitimidade moral da *geroboskia* como direito universal e sem contrapartida de deveres surge. A tragédia da casa de Admeto é visível. Ela é atingida no seu cerne de vitalidade, de afectos, de garantia de continuidade e de segurança para os mais jovens. Cantarella regista, com toda a consistência, as consequências relacionais decorrentes da diferença entre a relação legal entre pai e filho no direito romano e no direito grego: em Roma era óbvio o conflito geracional entre um pai de poder perpetuado e filhos maiores, com vida cívica, política e militar; na Grécia, porém, a suavidade do poder paternal, que, com a idade, vai sendo transferido para o filho como novo *kyrios* do *oikos*, diluía tais conflitos¹⁵.

Todavia, esta pertinente comparação feita pela eminente classicista, leva a que se torne mais evidente um conjunto de interrogações levantadas por Eurípides na peça em apreço: não suscitará a atitude do ancião que se entende dispensado já de deveres, por via do seu estatuto etário, e apenas detentor de direitos que os mais novos hão-de respeitar e alimentar, a desestabilização do *oikos* e a possibilidade de conflitos geracionais, quando este *oikos* entra numa profunda crise, que a todos respeita e todos afecta?

Alceste constata a contradição: Feres e sua mulher tiveram um filho e são eles mesmos que recusam morrer pelo filho. Isto é, geraram vida, perpetuaram potencialmente a sua casa. Chegados à velhice, recusam garantir a vida do filho que geraram, quando nenhuma outra podem gerar agora. Centrados em si, serão certamente estes os anciãos que hão-de reclamar o direito de *geroboskia* da parte de uma vida que geraram mas não preservaram, fazendo, além do mais, perigar o *oikos*¹⁶. Também o Coro censura o comportamento destes progenitores, a quem aplica o dual *schetlio* (470), por oposição à reconhecida *philia* da esposa (473). Feres, movido por um primitivo impulso de valorização da existência pelo que lhe resta dela gozar — comer e beber por conta de quem outrora ele gerou e alimentou, como um investimento a longo prazo — chega ao ponto de, alterado, exclamar (683-684):

Pais morrerem pelos filhos?! Eis uma lei que nunca recebi dos meus antepassados nem da Hélade!

¹⁵ Cantarella 2015: 2.

¹⁶ Já Homero havia referido e louvado a harmonia num lar construído sobre a harmonia dos esposos e sobre a aliança por eles celebrada (e.g., *Od.* 6. 180-181). Ésquilo consagra a tal aliança como a fonte de benefícios e o alicerce da cidade: *Eu.* 213 sqq.

Começa a tomar forma a pergunta: até onde vão os deveres de sangue dos progenitores em relação à descendência, já que os deveres da descendência parecem ser nítidos, estão consagrados na própria legislação e o estado ateniense exerce vigilância sobre o seu cumprimento? Maior pertinência ganha a pergunta, se se tiver em conta a própria solidariedade entre companheiros de luta, jovens e velhos, na batalha, ou a consciência dos guerreiros que, já desde o que a ancestral elegia guerreira sublinha, pela comunidade sacrificam as suas vidas. Lembre-se a elegia de Tirteu (10 W. 13-20)¹⁷:

Lutemos com ardor por esta terra, morramos
 por nossos filhos, sem poupá-los a vida.
 Ó jovens, permaneci em combate ao lado uns dos outros,
 não comeceis com a fuga vergonhosa ou com o medo,
 mas criai no vosso espírito um ânimo excelso e valente,
 deixai o amor à vida ao combater com os homens.
 Não fujais, abandonando os mais velhos, que já não têm
 Os joelhos prontos, os pobres anciãos.

Neste passo se vê que é mester dos jovens darem o peito à batalha, formando um todo solidário com o corpo do seu exército, com o dever de compensar pela sua força a fraqueza dos mais velhos. Todavia, estes estão lá, no campo de batalha, quando a crise a isso os chama.

O direito positivo organiza-se normativamente a partir de uma fonte inspiradora — *Dike*, que lhe assiste e que assiste à própria dinâmica da natureza, nos seus fundamentos sagrados. Mas quando o direito positivo se dissocia e se esquece da grande referência que o inspirou, o entendimento das leis daquele empobrece e torna-se redutor. No que à *geroboskia* diz respeito, como se viu no início deste trabalho, o entendimento do homem é olhá-la baseada num princípio ético de incessante reciprocidade — que projecta sobre o próprio mundo animal. Haverá uma demarcação nítida do domínio da obrigação da *paidotrophia* e da passagem para o domínio dos deveres de *geroboskia*, de modo a poder dizer-se que quando uma se inicia a outra acaba? O modo como Sófocles formulou poeticamente a lei vigente entre as aves, no estásimo III de *Electra*, sugere, pela construção, uma imbricação de ambos os deveres, numa espécie de interacção sem tempo. A assistência mútua entre pais e filhos parece ser aquela que as leis da natureza e as necessidades do momento impõem.

Eurípidés, por sua vez, parece querer demonstrar que o segredo de articulação de ambas, para além da legislação vigente na pólis, reside, essencialmente, na interacção de uma incessante *philia*. É esta que confere sentido aos gestos de

¹⁷ Tradução de M. H. Rocha Pereira.

solidariedade. Aliás, Cantarella¹⁸ recorda a realidade que passava ao lado da lei, como o caso de um tal Sopeu, pai de um cliente de Isócrates, que, na velhice, continuava a apoiar financeiramente o seu filho para que este se expandisse no comércio marítimo.

Os laços de *philia* mais fortes, na casa de Admeto, são os que o unem a uma “estrangeira e, contudo, necessária à casa” (533). Assim o explica ele mesmo ao hóspede que acolhe, apesar do seu luto — outro estrangeiro, com quem os laços de *philia*, gerados pelo acolhimento nas presentes circunstâncias dramáticas (gesto que, segundo o Coro, demonstra *to eugenes* de Admeto, 600) se consolidam e levam à retribuição de favores, por parte de Hércules. Ao trazer Alceste de volta do Hades, Hércules manifestou, por sua vez, a sua nobre natureza de amigo grato (*eugenes*, 1136) e, como Admeto reconhece (1138): “...foste somente tu quem reeguiu a minha casa”.

Entre o acolhimento de Hércules e o seu gesto de gratidão situa-se o *agon* Admeto/Feres. Admeto é tratado por todas as personagens como um rei que merece respeito, excepto por seu pai, Feres¹⁹. Este, em contrapartida, foi já alvo, ainda sem estar presente no palco, da referência sem simpatia de Apolo, da crítica de Alceste, de Admeto e do Coro.

A primeira intervenção de Feres, após as críticas antecipadas à personagem, foi, certamente, recebida pelo público como uma manifestação de cegueira egoísta ou de cinismo. No contexto das honras fúnebres Feres saúda a jovem morta como uma mulher nobre e prudente (*esthles ... kai sophronos/ gynaikos*, 615-616), que evitou fazer de Feres um homem idoso sem filhos. Ao saudá-la como alguém que “nos reergueu da ruína” (625-626), o pai de Admeto deixa a impressão de que a ruína a que se refere é a sua própria, de pai idoso sem filhos. Finalmente reconhece que este é o tipo de casamento vantajoso — outro não valeria a pena (627-628).

Esta conclusão contrasta com a demonstração do valor e da força dos laços entre os esposos — realidade bem mais forte do que o próprio Admeto pensaria e de que está a tomar dolorosa consciência no presente. O discurso inicial de Feres está, todo ele, centrado no próprio Feres. Ele mostra-se como alguém apenas disposto a receber favores. Na resposta a Admeto os motivos desta atitude serão formulados: a sua tarefa no *oikos*, isto é, os seus deveres ético-cívicos mais elementares cessaram: houve um tempo para os cumprir — o de gerar um filho, um herdeiro do património, mas a partir daí, reconhece, como acima se notou (685-686), que o filho está a sós com o seu destino, seja ele propício ou desastroso: “o que tinhas a receber de nós já o possuis”. Feres refere-se, certamente, ao dom da vida, viabilizada pela educação e pelo alimento, pois só de seguida mencionará o

¹⁸ Cantarella 2015: 8.

¹⁹ Smith 1968.

património que Admeto receberá um dia. Tal perspectiva redutora, por parte do progenitor, leva-o a entrar em contradição. O sentido da perpetuação da casa foi ameaçado pelo próprio apego à vida, por parte de Feres, que se sobrepôs a tudo. Chegou o seu tempo de receber favores e cuidados. Alceste, com a sua morte, assegurou que esse direito ficasse salvaguardado. Nesse aspecto, Feres contrasta com o velho Iolau de *Heraclidas* que, na sua velhice, não hesita em tomar sobre os seus ombros a tarefa desproporcionada de cuidar da descendência de Hércules.

É nestas circunstâncias que Admeto repudia o progenitor, pela sua *apsychia* (642), e nega a sua ligação aos pais. Quebrados os laços de solidariedade, sacrificada a aliança matrimonial sobre a qual assenta a fecundidade do *oikos* por culpa do egoísmo de anciãos, Admeto vê o pai como a verdadeira causa da desagregação desse *oikos*, não como instituição que se perpetua — pois já existe descendência —, mas como espaço de harmonia e fonte de *eudaimonia*. Estes valores são possíveis quando é possível manter a aliança homem-mulher, celebrada pelo casamento, como pilar da casa. É isto o que Admeto aprende com a perda de Alceste, para compreender o valor daquilo que recupera, graças à *philia* de um estranho à casa, de excepcional capacidade. A expectativa de Feres é, sem dúvida, ter garantida a assistência na velhice. Admeto sente-se desvinculado dessa obrigação: nas palavras de repúdio que profere em relação ao pai, e que incluem, obviamente, também a mãe (658-668), nega-lhes os cuidados fúnebres que estão, por lei, a cargo dos filhos, e convida-os a procurar outra fonte de *geroboskia* (663), já que os vínculos de solidariedade foram destruídos, já que o sentido de interação familiar nada significou para Feres, encerrado na sua expectativa de quem tem direito a receber favores, porque o tempo de os prestar já terminou. No mesmo discurso Admeto proclama-se, espontaneamente, adoptável como filho por aquele de quem recebeu favores e a quem servirá, na velhice, de *philon gerotrophon* (668) — Hércules.

Uma espécie de transferência de vínculos de família ocorrerá também, como se disse, no *Coloneus*. A maldição que Édipo faz recair sobre os filhos, convertendo-se de seu antigo *paidotrophos* em força mortífera de destruição de vida e da casa, decorre da parcial quebra de solidariedade da sua casa para consigo, originando uma peculiar relação de *geroboskia*: a praticada pelos elementos femininos e não masculinos²⁰, e que, segundo o amargo comentário de Édipo, não obedece a normas gregas, mas egípcias²¹. Em contrapartida, Édipo torna-se voluntariamente garantia de vida e de perpetuação para Atenas, que o acolheu sem reservas na velhice e no sofrimento.

Em *Alceste* a cadeia de cuidados quebrou-se por parte dos mais idosos. Aberta fica a possibilidade, nestas duas peças que se distanciam em mais de

²⁰ Rosenmeyer 1952: 92-112; Fialho 1992: 107-156.

²¹ Neste passo (*OC* 337-338) é reconhecida a influência de Heródoto 2. 35.

vinte anos, de consolidação de laços mais fortes que os familiares, na sequência de uma demonstração de *philia* com a força da solidariedade que se sobrepõe aos laços da *physis*. E essa *philia* pode representar uma verdadeira fonte de vitalização e reforço para a instituição *oikos* e, em última análise, para a pólis.

O reconhecimento do papel ético-político da amizade, que Aristóteles fará na sua *Ética a Nicómaco*, aparece antecipado na tragédia grega (incluindo *Alceste*, independentemente de poder ser considerada tragédia). Nesta peça Eurípides parece ter querido chamar a atenção, no conflito geracional Admeto/ Feres, para os limites do entendimento das relações dentro da casa, quando estas se reduzem ao cumprimento de um estatuto e esquecem a fonte natural que dá sentido a esse estatuto. O alimento em causa, que os pais concedem aos filhos e os filhos aos pais, não pode estar sujeito a prazos nem ser entendido como mera educação ou nutrição. Esse alimento é a própria vida revivificada pela constante interacção da solidariedade e dos afectos. A grande ameaça que põe em perigo este entendimento é o egoísmo e o individualismo que, em última análise, podem destruir casas e conduzir a pólis a uma crise profunda. Mas, mais do que isso, Eurípides parece ter querido chamar a atenção para uma realidade do *oikos*, através da figura de Admeto, o seu *kyrios*, e das circunstâncias que o puseram à prova, a ele e às suas certezas, a ele e ao seu apego à vida, no centro da casa: a casa não pode ser entendida como uma entidade absolutamente fechada, pois não se alimenta nem perpetua a si mesma. A peça de Eurípides dramatiza a consciencialização do valor dos afectos, no *oikos*, e da suprema importância da harmonia entre os esposos, recuperada e fortalecida com o regresso de Alceste. É esse o fulcro da vitalidade e perpetuação do *oikos*, não meramente biológica, mas de dimensão ética. Deve ser esse o fulcro integrador da relação entre todos os membros da casa: aqueles que estão unidos por laços do mesmo sangue e aquele que entra de novo e assegura a continuidade da instituição que o acolhe. É da solidez desses laços que a casa se alimenta e alimenta todos os seus membros.

É nesse contexto que todos devem estar atentos à interacção que deles se espera, é nele que ganha sentido a própria *geroboskia*, como um dos vínculos entre outros, sem que a constante disponibilidade de sacrifício mútuo, pelo afecto e pela coesão da comunidade *oikos*, seja esquecida. Admeto sabe, após a perda e a recuperação de Alceste, que a sua existência, ainda que como senhor da casa, não vale por si. À prova foi posto o afecto e a abnegação paternas. Quanto a eles, Admeto está só, ainda que vivo para administrar os seus bens e tutelar os seus descendentes. E essa vida, como senhor da casa, sente-a, afinal, esvaziada de qualidade. Aparentemente tarde demais, como um herói trágico — que não é — na sua queda, Admeto reconhece (939-940):

Mas eu, que não devia estar vivo, escapei ao meu destino para enfrentar uma penosa existência: agora o compreendo!

Uma vez reconhecida a estrangeira velada que Hércules traz consigo, pondo à prova Admeto, o senhor da casa regressa também à vida, ao exclamar: *O phil-tates gynaikos omma kai demas* (1133).

Comparando a atitude de Feres com a de Iolau, em *Heraclidas*, o contraste é nítido: o parente já envelhecido de Hércules é a única pessoa que se presta, para além das suas forças, a guiar e proteger os filhos órfãos de Hércules, perseguidos pela ira de Euristeu. Iolau está cansado, como se espera da sua idade; não tem, necessariamente, de desempenhar o papel que assume – fá-lo, como diz, pelos valores de *to syngenes*, a ponto de não hesitar em pegar em armas. É óbvio que já não lhe compete combater, na sua idade. Mas a solidariedade e a compaixão apelam a gestos excepcionais. Nem velhos nem novos estão excluídos do imperativo de solidariedade que mantém coeso o *oikos*. Ainda que impotente, Anfitrião, em *Hércules*, tem papel tutelar perante a família do herói ausente e ameaçada. Anfitrião, tal como Feres, confessa o seu amor à vida. Mas expõe-se, no perigo, invocando a parte de paternidade que lhe toca quanto a Hércules. Há então uma idade para que cessem deveres e apenas prevaleçam direitos? Em nome da integridade do *oikos*, o princípio que dá sentido ao cuidado é a solidariedade, a *philia*, capaz do sacrifício. Ela pode estar adormecida em tempo de paz, mas em tempos de crise não há parente, não há cidadão a quem não toquem direitos e deveres, ainda que a idade seja avançada e o Hades não seja apelativo. Parece ser esta a conclusão de Eurípides²².

E a Guerra do Peloponeso, na sua fase final, parece vir abrir outros horizontes à solidariedade: morto um número incontável de guerreiros/cidadãos no mar ou em terra, em campo de batalha, quem zelará pelos pais, na velhice? Em *Édipo em Colono* é a linha feminina que de tal se ocupa. Em *Ifigénia em Áulide*, a jovem princesa interpela seu pai, tentando que este lhe poupe a vida (1228-1230):

... .. na tua velhice irei eu oferecer-te o afecto acolhedor na minha casa, meu pai, e retribuir-te os cuidados desvelados com que me criaste?

Este é o eco, possivelmente, de uma nova realidade: a do após-guerra, em que a mulher é chamada a desempenhar funções do homem na cidade.

²² Konstan 1997: 70 comenta, a partir do contexto de reflexão aristotélica sobre a amizade (EN 8): “Commonwealth for their parts arise out of a kind of accord, then, but family ties, which, though of various sorts (*polueides*, 1161b 17), derive ultimately from paternal *philia* (*patrike*), have another basis as well: for parents love children as being of themselves, and consequently love them as they love themselves”.

BIBLIOGRAFIA

- Cantarella, E. (2015), “*Gerotrophia*: a controversial law”, in PDF 2015 file:///Users/utilizador/Desktop/varia/Cantarella%20english.pdf.html
- Damet, A. (2015), “La mère athénienne, sujet des droits”, *Cahiers Mondes Anciens* 6: <http://mondesanciens.revues.org./1379>
- Fialho, M. C. (2010), “*Paidotrophia* and *gerotrophia*: reciprocity and disruption in Attic tragedy”, in Harris, E. M., Leão, D., Rhodes, P. J. (eds.), *Law and drama in Ancient Greece*. London, New York: 108-121.
- Fialho, M. C. (1992), *Luz e trevas no teatro de Sófocles*. Coimbra: INIC.
- Goldfarb, B. E. (1992), “The Conflict of Obligations in Euripides’ *Alcestis*”, *GRBS* 33: 109-126.
- Harrison, A. R. W. (1968-1971), *The Law of Athens*. I-II. Oxford: Clarendon Press.
- Hunter, V. (1994), *Policing Athens. Social Control in the Attic Lawsuits, 420-320 B. C.* Princeton: University Press.
- Kells, J. H. (1973, reimpr. 1993), *Sophocles. Electra*. Cambridge: University Press.
- Konstan, D. (1997), *Friendship in Classical World*. Cambridge: University Press.
- Leão, D. F. (2001), *Sólon. Ética e política*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Leão, D., Rhodes, P. J. (2015), *The laws of Solon. A new edition with introduction, translation, commentary*. London-New York: I. B. Tauris.
- Lesky, A. (1972), *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Luschnig, C. A. E. (1992), “Interiors. Imaginary Spaces in *Alcestis* and *Medea*”, *Mnemosyne* 45: 19-44.
- Patzer, H. (1945), *Physis. Grundlegung zu einer Geschichte des Wortes*. Marburg: diss.
- Rosenmeyer, Th. (1968), “The Chorus and Admetus”, in Wilson, J. R. (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Euripides’ Alcestis*. London, Prentice-Hall: 65-70.
- Rosenmeyer, Th. (1968), “Heracles and Pheres” in *ibidem*: 71-79.
- Segal, Ch. (1992), “Euripides’ *Alcestis*: Female Death and Male Tears”, *Cl. Ant.* 11: 142-158.
- Segal, Ch. (1981), *Tragedy and Civilisation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Smith, W. D. (1968), “The Ironic Structure in *Alcestis*”, in Wilson, J. R. (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Euripides’ Alcestis*. London, Prentice-Hall: 37-56.

- Stroud, R. (1979), *The Axones and Kyrbeis of Dracon and Solon*. Berkeley: University of California Press.
- Thury, E. M. (1988), “Eurípidés’ *Alceste* in the Athenian Generation Gap”, *Arethusa* 21: 197-214.
- Todd, S. C. (1993), *The Shape of Athenian Law*. Oxford: Clarendon Press.

(Página deixada propositadamente em branco.)

**O LIVRO DO TEMPO NA *ALCESTE* DE EURÍPIDES:
A NARRATIVA PASSADA E SUAS REESCRITAS¹**
(The book of time in Euripides' *Alcestis*: past narrative and the ways it is rewritten)

DELFINO F. LEÃO (leo@fl.uc.pt)
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da UC

RESUMO - Um dos aspetos centrais na ação da *Alceste* de Eurípides consiste nos princípios mutuamente recíprocos da *paidotrophia* e da *gerotrophia*, bem como nas obrigações éticas e legais que deles decorrem. Porém, a sua aplicação ao drama euripídico coloca, no entanto, as personagens perante a necessidade de desenvolverem uma argumentação autodesculpabilizadora, cuja incongruência e débil legitimação deixam patente a parcialidade das suas razões e a cobardia da atuação de Feres e de Admeto.

PALAVRAS-CHAVE - Eurípides, *Alceste*, direito grego, *paidotrophia*, *gerotrophia*.

ABSTRACT - One of the central aspects in the action of Euripides' *Alcestis* resides in the mutually reciprocal principles of *paidotrophia* and *gerotrophia*, and in the ethical and legal obligations deriving from them. However, their application to the Euripidean drama forces the characters to face the need of developing a self-excusing argumentation, whose inconsistency and fragile legitimacy expose the partiality of their reasonings and the cowardice of Pheres' and Admetus' behaviour.

KEYWORDS - Euripides, *Alcestis*, Greek law, *paidotrophia*, *gerotrophia*.

1. NOTAS PRELIMINARES SOBRE O MITO DE ALCESTE NA LITERATURA GREGA

Em Homero, e mais particularmente no canto II da *Iliada*, no chamado *Catálogo das Naus*, ocorrem já as primeiras referências a Admeto e a Alceste, através de Eumelo, filho de ambos (*Il.* 2.711-715) e neto de Feres (2.763), mostrando assim que o núcleo familiar que aparece em Eurípides era já estável na epopeia. Há também indícios nos escólios à peça euripídica de que a servidão de Apolo junto de Admeto tivesse sido tratada por Hesíodo e provavelmente também por Frínico (ativo entre 511 e 490, a quem a *Suda* atribui uma peça de nome *Alceste*), ao qual talvez se fique a dever a inovação da luta entre a Morte (*Thanatos*) e Hércules, com o objetivo de resgatar Alceste para a vida, cena a que Eurípides iria dar significativo tratamento. Além de uma referência à obra *Admeto*, que a *Suda* atribui a certo comediógrafo siracusano de nome Formo (inícios do séc. V), a um possível tratamento em Sófocles e referências esparsas

¹ Trabalho desenvolvido no âmbito do projeto UID/ELT/00196/2013, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

em Aristófanes (*V.* 1238) e possivelmente na peça *Cheirones* de Cratino (a propósito do Ἀδμήτου μέλος), cabe a Platão (*Smp.* 179b-d) uma consideração mais alargada sobre a atuação de Alceste, cuja abnegação mereceria o favor dos deuses, os quais decidiram por isso resgatá-la dos mortos, mais por admiração pelo seu amor do que por compaixão por Admeto². Notícias breves sobre o tratamento do tema em figuras como Antífanes e Aristómenes, ambos poetas cómicos ativos no séc. IV a.C., indiciam que o assunto se prestaria com alguma facilidade a uma exploração cómica, facto que possui certa pertinência para a hipótese da classificação da versão euripidiana como tragédia ou drama satírico, embora seja mais provável a primeira hipótese. A abordagem mais extensa sobre o mito aparece num autor posterior em cerca de quatro séculos a Eurípides, o mitógrafo Apolodoro. Segundo ele (*Bibliotheca* 1.9.14-15; 3.10.3-4), Feres teria um outro filho de nome Licurgo, embora Eurípides (*Alc.* 293-294) apresente Admeto como filho único, pormenor que é obviamente relevante para a dinâmica da tragédia. O mitógrafo refere ainda a servidão de Apolo junto de Admeto e a falta que este teria cometido ao esquecer-se de fazer sacrifícios a Ártemis antes do casamento, atraindo assim a fúria da deusa, que exigiria a sua morte, embora Apolo tenha conseguido que ela aceitasse que outra pessoa morresse em lugar do seu protegido. Como nem o pai nem a mãe estivessem disponíveis para esse sacrifício, caberia a Alceste dar a vida pelo marido. Eurípides, no entanto, embora registe a relutância dos pais de Admeto em contraste com a abnegação de Alceste, não refere a ofensa daquele contra Ártemis, circunstância que de resto, a verificar-se, não estaria de acordo com a caracterização que o dramaturgo faz de Admeto enquanto pessoa devota, qualidade que Apolo claramente sublinha (*Alc.* 10-11: ὀσίῳ γὰρ ἀνδρὸς ὅσιος ὢν ἐτύγχανον / παιδὸς Φέρητος³).

O drama moral decorrente desta situação e a forma como afeta o comportamento mais ou menos digno das personagens ligam-se de forma direta a um tema central na argumentação desenvolvida na obra euripidiana: a relação entre *gerotrophía* e *paidotrophía*, bem como os limites éticos que devem ou não colocar-se à sua aplicação. Para melhor esclarecer os contornos jurídicos e sociais desta questão, serão evocadas, na próxima secção, as linhas gerais destes conceitos intimamente relacionados entre si. Na última parte do trabalho, será retomada a ligação à peça euripidiana e à forma como o tema nela é tratado.

² *Vide infra* n. 23.

³ 'Se eu sou venerável, é também venerável o homem que cá vim encontrar, o filho de Feres'. Usa-se a versão portuguesa da *Alceste* feita por Rodrigues 2009. Para mais pormenores sobre estes diferentes tratamentos literários, *vide* Dale 1954: vii-xvii; Torraca 1963: 81-87; Parker 2007: xv-xix, que serviram de guia para este ponto da exposição. Para uma análise da imagem de Alceste nos epitáfios e uma comparação com os traços da mesma personagem em Eurípides, *vide* Bañuls Oller 1995.

2. GEROTROPHIA E CONFLITOS GERACIONAIS

O princípio da *anchisteia* concedia, a quem dele desfrutava, o importante direito de poder candidatar-se à herança de um familiar morto; em contrapartida, implicava também certas obrigações em relação à pessoa falecida. Por exemplo, se a morte tivesse sido causada por homicídio, caberia aos *anchisteis* assegurar que seria feita justiça. Aos membros da família cabiam também obrigações rituais, respeitantes em particular ao culto dedicado à memória daqueles que não se encontravam já entre os vivos. Por outro lado, no caso de progenitores de idade avançada e mesmo antes da sua morte, havia um outro tipo de necessidades que deveriam ser providas pelos *anchisteis*, em especial pelo filho varão que herdaria o património do pai e da mãe, como futuro *kyrios* do *oikos*: sustentar os pais na velhice, garantir-lhes alojamento e alimentação, bem como os cuidados que se impusessem em caso de enfermidade. Conforme é oportunamente sublinhado por E. Cantarella⁴, estas obrigações caíam no âmbito do conceito de *gerotrophia* ou *geroboskia*, cujos efeitos se manteriam vinculativos mesmo depois da morte dos pais, porquanto caberia ao filho assegurar-lhes uma cerimónia fúnebre apropriada, devendo também continuar a honrar a sua lembrança, como acima se disse. Numa época em que o Estado se encontrava ainda longe de criar um sistema de segurança social (cuja manutenção, por dolorosa ironia histórica, as democracias modernas têm crescentes dificuldades em assegurar), a possibilidade de conseguir proteção em idade avançada seria, naturalmente, uma importante garantia que os progenitores procurariam alcançar da parte dos filhos. Por outro lado, afigura-se também pertinente entender a *gerotrophia* como a contrapartida natural do esforço que os pais haviam já feito ao cuidar dos filhos (*paidotrophia*)⁵. Ambas estas atitudes estão, na verdade, diretamente relacionadas entre si por um princípio de reciprocidade: com efeito e em circunstâncias normais, a *paidotrophia* bem conduzida representa um bom investimento e uma segurança para o futuro. Efetivamente, ao atingirem a maioridade, espera-se de jovens adultos bem educados que venham a tornar-se, por sua vez, em cidadãos responsáveis e bons pais, mostrando-se portanto recetivos à obrigação natural de darem de volta o que haviam recebido, protegendo assim os elementos mais idosos do *oikos*. A realidade, contudo, nem sempre corresponde a esta imagem idílica da vida, como se observa, de forma clara, já na obra de Hesíodo que, no seu Mito das Cinco Idades, apresenta a falta de respeito em relação aos pais como um dos sintomas da galopante degradação humana que caracteriza a Idade de Ferro (*Op.* 185-188):

⁴ 2016.

⁵ Faraguna 2012: 134-135, sublinha, de forma acertada, que os princípios de reciprocidade decorrentes da aplicação do conceito de *eranos* poderiam ser estendidos também à imagem “del dare-avere che caratterizza il rapporto tra padri e figli”. Cf. Eurípides, *Supp.* 361-364; [Demóstenes], 10.40-41; Aristóteles, *Pol.* 1332b35-41.

αἴψα δὲ γηράσκοντας ἀτιμήσουσι τοκῆας
μέμψονται δ' ἄρα τοὺς χαλεποῖς βάζοντες ἔπεσσι,
σχέτλιοι, οὐδὲ θεῶν ὄπιν εἰδότες οὐδέ κεν οἷ γε
γηράντεσσι τοκεῦσιν ἀπὸ θρεπτήρια δοῖεν.

E desonram os progenitores, mal eles envelhecem,
e censuram-nos, falando-lhes com palavras agrestes,
desgraçados, que não conhecem o temor dos deuses, nem
aos anciãos que os geraram dão o alimento necessário⁶.

Ainda que de forma poética, os versos de Hesíodo facultam alguns indícios (proto)legais interessantes sobre o problema em análise, ao sublinhar a forma como, à medida que os pais se vão tornando mais velhos (γηράσκοντας), os jovens lhes faltam ao respeito (ἀτιμήσουσι). Isto significa que são os anciãos que sofrem uma espécie de *atimia* pela maneira como são expostos à desconsideração pública, e não que a *atimia* é a penalização prevista para o ofensor. Por outro lado, Hesíodo deixa perceber de forma clara que a *gerotrophia* é uma espécie de recompensa que os pais esperam receber como retorno pelo anterior investimento na criação dos filhos (ἀπὸ θρεπτήρια). Não honrar essa expectativa natural é equivalente a aniquilar por inteiro a regra básica em que assenta o princípio da reciprocidade.

Pese embora a sua motivação ética atemporal, no campo estritamente jurídico a lei sobre a *gerotrophia* seria instituída formalmente por Sólon na Atenas do séc. VI a.C. Ao referir o contexto económico e social que levou à implementação dessa medida, Plutarco relaciona-a com a preocupação de estimular a atividade produtiva. Com efeito, é particularmente significativo que, segundo o biógrafo, Sólon haja condicionado a *gerotrophia* à obrigação de os pais ensinarem um ofício aos filhos (*Sol.* 22.1: καὶ νόμον ἔγραψεν, υἱῷ τρέφειν πατέρα μὴ διδασκόμενον τέχνην ἐπάναγκες μὴ εἶναι⁷). Parece, por conseguinte, ter estado no espírito do legislador a ideia de que a *paidotrophia* não teria sido bem conduzida se os progenitores não houvessem ensinado aos filhos um ofício prático (*techné*) que lhes permitisse ganhar a vida no futuro. Em consequência, o princípio da reciprocidade que vinculava a relação entre *paidotrophia* e *gerotrophia* já não seria aplicado.

Um pouco mais adiante, Plutarco sublinha ainda que, segundo a mesma lei sobre a *gerotrophia*, o vínculo de sustentar os pais na velhice abrangia somente os filhos legítimos (*Sol.* 22.4: τὸ μηδὲ τοῖς ἐξ ἑταίρας γενομένοις ἐπάναγκες εἶναι τοὺς πατέρας τρέφειν⁸). Trata-se de uma cláusula que evidencia ponderação,

⁶ Versão portuguesa de Pinheiro & Ferreira 2005: 99.

⁷ 'Escreveu uma lei, segundo a qual o filho deixava de ter obrigação de alimentar o pai que lhe não tivesse ensinado um ofício.' Tradução nossa dos passos de Plutarco.

⁸ 'Dispõe que os [filhos] nascidos de uma prostituta não tenham sequer a obrigação de manter os pais.'

uma vez que os filhos bastardos eram fortemente penalizados em termos de prerrogativas legais⁹. Ao mesmo tempo, todavia, esta disposição acentuava o fosso jurídico que se estabelecia entre filhos *gnesioi* e *nothoi*. De certa forma, ao proibir a escravatura por dívidas (não permitindo os empréstimos que tomassem por garantia a liberdade pessoal), Sólon havia já instaurado um processo semelhante, que conduziria ao reforço do caráter mais exclusivo do estatuto de cidadania: uma vez que um cidadão não poderia passar a escravo a não ser em casos especialmente graves (quando houvesse atentado diretamente contra a segurança do Estado), então a hipótese inversa tornava-se verdadeira também, pois seria agora muito difícil a um escravo vencer o patamar que o separava de um cidadão¹⁰. Ao acentuar a diferenciação legal entre filhos *gnesioi* e *nothoi*, Sólon poderia estar a contribuir, igualmente, para o aperfeiçoamento do caráter exclusivo do estatuto de cidadania.

Retomando no entanto a dimensão ética primordial desta norma, afigura-se claro que a formalização da lei sobre a *gerotrophia* mostra que Sólon pretendeu deslocar para o nível cívico a função ideológica dos velhos princípios morais relativos ao respeito devido aos progenitores, mais tarde celebrados como ‘leis não escritas’ e que, por isso mesmo, deveriam ser universalmente observadas¹¹. É nessa confluência de sensibilidades éticas intemporais e de princípios jurídicos legalmente vinculativos que parte expressiva da ação de *Alceste* se posiciona, em particular no que respeita à argumentação desenvolvida por Admeto e Feres, durante o tenso diálogo em que trocam entre si duras acusações de cobardia e de egoísmo. É a esse contexto sociológico e legal que será dedicada a última parte do estudo, procurando reconstituir o que poderiam ser as expectativas do *theates/polites* que assistira à representação da peça, em 438, naquela que é a mais antiga das obras conservadas de Eurípides¹².

3. HAVERÁ UM LIMITE TEMPORAL PARA AS OBRIGAÇÕES DE *PAIDOTROPHIA* E DE *GEROTROPHIA*?

Numa breve mas pertinente revisão das obras literárias que abordam o problema do confronto entre gerações, E. Cantarella (2016) evoca o caso da *Alceste* de Eurípides, em que a tensão entre Feres e o filho Admeto explora de

⁹ Para uma relação dos diferentes testemunhos que se referem a esta mesma lei e respetivo comentário, *vide* Leão & Rhodes 2015: 92-97. Para uma análise mais extensa da relação entre *paidotrophia* e *gerotrophia* nas leis de Sólon, *vide* Leão 2011.

¹⁰ Até porque não bastaria ser simplesmente livre. Esta medida deve ter contribuído fortemente para o posterior desenvolvimento do estatuto intermédio do meteco. Sobre esta questão, *vide* Leão 2005: 46-49.

¹¹ Aspeto sublinhado já por Fialho 2010: 108: “*agrapta nomima*, because they are primordial and prior to any specific regulation of society”.

¹² Parker 2007: xix.

maneira muito impressiva os limites e contradições dos laços de reciprocidade que derivam da *paidotrophia* e da *gerotrophia*. Apolo em pessoa, o qual fora compelido por Zeus a servir (6: θητεύειν) na casa de um mortal, apesar de ser um deus, é quem apresenta as linhas gerais da ação, no seu monólogo inicial, que corresponde ao prólogo da peça (1-28)¹³. Segundo o relato inicial de Apolo, Admeto, para escapar à morte imediata, teria de encontrar alguém disposto a morrer em seu lugar, mas tanto o pai como a mãe recusaram, pelo que apenas a esposa, Alceste, se apresentaria voluntariamente para esse sacrifício. As palavras de Apolo deixam perceber que há um diferimento temporal entre a exigência da morte de Admeto, a oferta de morte substitutiva da parte de Alceste e o momento em que *Thanatos* vem reclamar essa vida, mas, ao contrário da versão do mitógrafo Apolodoro, evocada anteriormente (supra secção 1), Eurípides é omissivo relativamente ao pormenor de que essa dura decisão teria sido tomada no momento de celebração dos esponsais, pois diz apenas que as Moiras aceitaram que não morresse de imediato (12-14: ἦνεσαν δέ μοι θεαὶ / Ἄδμητον Ἄιδην τὸν παραυτίκ' ἐκφυγεῖν, / ἄλλον διαλλάξαντα τοῖς κάτω νεκρόν¹⁴). Efetivamente, tanto Apolo (27: τόδ' ἡμαρ ὧι θανεῖν αὐτὴν χρεών) como o Coro (105: τὸδε κύριον ἡμαρ) e a própria Alceste (158: ἡμέραν τὴν κυρίαν) têm consciência de que este é o 'dia marcado' em que ela deve morrer, mas em nenhum ponto Eurípides especifica o período temporal que decorreu entre a decisão sobre a morte substitutiva e a chegada do dia em que a exigência seria cobrada. O próprio Admeto, ao referir-se a esta desgraça, reconhece que 'já sabia dela e há muito tempo que me consumia' (421: εἰδὼς δ' αὖτ' ἔτειρόμην πάλαι), mas o termo que remete para o tempo entretanto decorrido (πάλαι) tanto poderia ser aplicado a alguns meses como a vários anos. Da conjugação destes dados, resulta por conseguinte de forma clara que o motivo do agravo do Destino, a exigência da morte de Admeto e o momento da decisão de Alceste são deixados propositadamente por Eurípides numa zona de indefinição causal e cronológica. A essência do drama é assim deslocada do momento emotivo da celebração dos esponsais, como acontece em outras versões do mito, para uma altura posterior, em que o casal já tinha filhos, como as próprias palavras de Alceste sublinham mais adiante, ao afirmar que não aceitaria viver sem Admeto e com filhos órfãos¹⁵. De resto, ela pretende inclusive obter de Admeto a garantia de que eles não terão de vir a lidar com uma eventual futura madrasta, de quem nada de bom poderiam esperar (303-310).

¹³ Além do caso da *Alceste*, Eurípides dá início ao drama com um monólogo divino em quatro outras peças: *Hipólito*, *Troianas*, *Ion* e *Bacantes*. Vide observações de Parker 2007: 49.

¹⁴ 'As deusas prometeram-me então que, por agora, Admeto escaparia ao Hades, se, em troca, mandasse outro morto para os inferos'.

¹⁵ 287-288: οὐκ ἠθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσα σοῦ / σὺν παισὶν ὀρφανοῖσιν: 'Mas não quis viver afastada de ti, com os filhos órfãos'.

O facto de o casal já ter descendentes quando a tragédia começa é um ponto importante, nem sempre acentuado pelos comentadores¹⁶, pois fragiliza a argumentação de Admeto e de Feres, expondo assim mais claramente o seu posicionamento egoísta. Com efeito, se Admeto possui já descendência (um filho e uma filha), isto significa que a manutenção do *oikos* está agora assegurada e que, por conseguinte, ele poderia morrer em lugar de Alceste, sem afetar a preservação da sua casa. Por outro lado, ainda que Feres louve profusamente as virtudes da sua nora, a realidade é que, em termos meramente práticos, ela já cumpriu a função de lhe dar descendentes, sendo assim agora dispensável, ao menos até certo ponto. Nestas circunstâncias, os argumentos baseados na necessidade de salvaguardar o *oikos* ou nas obrigações que decorrem dos laços recíprocos de *paidotrophia* e de *gerotrophia* aparecem simplesmente fora de tempo, sendo usados como expediente para disfarçar a cobardia a que ambas as personagens dão corpo.

Ainda assim, é legítimo perguntar: terá Admeto alguma razão ao exigir o sacrifício dos seus pais enquanto extensão da *paidotrophia*, e possuirá ele motivos suficientes para renegar os deveres da *gerotrophia*? Por seu turno, estará Feres certo ao argumentar que as suas obrigações terminaram no momento em que ele foi bem sucedido a colocar Admeto como senhor do seu *oikos*, substituindo-o na qualidade de *kyrios*, não tendo portanto a obrigação suplementar de morrer por ele? Com efeito e como ele mesmo assevera, em jeito de conclusão (703-704): ‘nota que se amas a tua vida, todos amam as suas.’¹⁷ Ou para colocar a questão de uma outra forma: será que existe um limite temporal razoável para as obrigações da *paidotrophia* e da *gerotrophia*?

Na realidade, havia categorias de pessoas que poderiam ficar isentas das responsabilidades da *gerotrophia*: filhos prostituídos pelos pais, crianças nascidas de uma *hetaira* (e portanto filhos *nothoi* ou ‘ilegítimos’ que por tal motivo ficavam arredados do direito de herança), bem como aqueles a quem os progenitores não tivessem ensinado um ofício (*techne*) que lhes permitisse encontrar no futuro um modo de assegurar o sustento¹⁸. Estas restrições possuem todas em comum o facto de corresponderem a situações em que a *paidotrophia* não foi bem conduzida pelos pais, daí decorrendo que os descendentes ficavam dispensados de pagar de volta o investimento que os progenitores deveriam ter feito na sua formação.

Por outro lado e no sentido oposto, ao comparar as prerrogativas do *paterfamilias* romano com as práticas gregas respeitantes às relações entre pais e filhos,

¹⁶ No entanto, Dale 1954: xvi-xvii, já sublinhava com acerto que Alceste se preparara “for a premeditated death”, concluindo que “the play gains in depth and richness by placing the sacrifice of Alcestis at this later period in her life, and it is very important for the plot that her last speech should be preoccupied with the thought of leaving the children rather than of leaving Admetus”.

¹⁷ νόμιζε δ', εἰ σὺ τὴν σαυτοῦ φιλεῖς / ψυχὴν, φιλεῖν ἅπαντας.

¹⁸ Para mais pormenores, *vide* Leão & Rhodes 2015: 92-97.

Dionísio de Halicarnasso menciona o tipo de penalizações que os pais poderiam aplicar aos filhos (*Ant. Rom.* II. 26. 2-3 = Fr. 142 Leão & Rhodes):

οἱ μὲν γὰρ τὰς Ἑλληνικὰς καταστησάμενοι πολιτείας βραχύν τινα κομιδῇ χρόνον ἔταξαν ἄρχεσθαι τοὺς παῖδας ὑπὸ τῶν πατέρων, οἱ μὲν ἕως τρίτον ἐκπληρώσωσιν ἄφ' ἥβης ἔτος, οἱ δὲ ὅσον ἂν χρόνον ἠίθουσι μένωσιν, οἱ δὲ μέχρι τῆς εἰς τὰ ἀρχεῖα τὰ δημόσια ἐγγραφῆς, ὡς ἐκ τῆς Σόλωνος καὶ Πιττακοῦ καὶ Χαρώνδου νομοθεσίας ἔμαθον, οἷς πολλὴ μαρτυρεῖται σοφία τιμωρίας τε κατὰ τῶν παίδων ἔταξαν, ἐὰν ἀπειθῶσι τοῖς πατράσιν, οὐ βαρείας, ἐξελάσαι τῆς οἰκίας ἐπιτρέψαντες αὐτοὺς καὶ χρήματα μὴ καταλιπεῖν, περαιτέρω δὲ οὐδέν¹⁹.

Com efeito, os que estabeleceram as constituições para os Gregos determinaram um período de tempo bastante curto para os filhos ficarem sob a tutela dos pais: alguns até que atinjam o terceiro ano depois de chegarem à puberdade, outros durante o período em que permanecessem solteiros, e outros ainda até ao momento em que inscrevessem os seus nomes nos registos públicos, como pude constatar a partir da legislação de Sólon, Pítaco e Carondas, cujas leis dão mostras de grande sabedoria. Eles fixaram penalizações para os filhos, no caso de desobedecerem aos pais, mas sem serem muito pesadas: concederam [aos pais] o direito a expulsá-los de casa e a excluí-los da herança, mas nada além disso.

O texto apresenta uma referência vaga à prática legal grega e a figuras fixadas pela tradição como legisladores paradigmáticos (Sólon, Pítaco e Carondas), daí não resultando por conseguinte de forma clara em que pólis estas leis teriam sido aplicadas, se é que alguma vez chegaram de facto a existir, pois o objetivo de Dionísio é salientar o facto de as práticas gregas serem menos duras do que as observadas pelos Romanos. Ainda assim, em circunstâncias extremas um pai poderia decretar uma separação (*apokeryxis*) do filho, expulsando-o do *oikos* e privando-o da sua parte da herança familiar. É esta situação que Dionísio terá provavelmente como referência, embora as fontes sugiram que a *apokeryxis* seria usada apenas em situações muito raras, constituindo portanto mais uma possibilidade teórica do que uma prática efetiva²⁰.

Uma ambivalência semelhante em relação aos deveres da *paidotrophía* e da *gerotrophía* pode encontrar-se num passo da *Ética a Nicómaco* (1163b 15-27) que aborda as honras que devem ser tributadas a deuses e progenitores (καθάπερ

¹⁹ Para este passo de Dionísio, usa-se o texto que vem apresentado em Leão & Rhodes 2015: 191.

²⁰ Vide Cantarella 2010, especialmente 5-7, sobre o direito a excluir um filho da herança por *apokeryxis*. Para mais pormenores sobre esta legislação, vide ainda Strauss 1993: 62-66; Méleze 2010; Leão & Rhodes 2015: 191-192.

ἐν ταῖς πρὸς τοὺς θεοὺς τιμαῖς καὶ τοὺς γονεῖς). Segundo Aristóteles, um pai poderia repudiar um filho, mas já não o contrário, da mesma forma que um credor poderia desobrigar o devedor de pagar as suas dívidas, não podendo no entanto ser este último a tomar a iniciativa de não pagar o que devia: é esta a situação de um filho, pois estaria sempre em dívida para com o pai. Mas logo a seguir a esta secção, Aristóteles faz uma reflexão suplementar que pode lançar nova luz sobre o problema em consideração (*Eth. Nic.* 1163b 22-27):

ἄμα δ' ἴσως οὐδεὶς ποτ' ἂν ἀποστῆναι δοκεῖ μὴ ὑπερβάλλοντος μοχθηρίας·
χωρὶς γὰρ τῆς φυσικῆς φιλίας τὴν ἐπικουρίαν ἀνθρωπικὸν μὴ διωθεῖσθαι.
τῷ δὲ φευκτὸν ἢ οὐ σπουδαστὸν τὸ ἐπαρκεῖν, μοχθηρῷ ὄντι· εὖ πάσχειν γὰρ οἱ
πολλοὶ βούλονται, τὸ δὲ ποιεῖν φεύγουσιν ὡς ἄλυσιτελέες.

Mas ao mesmo tempo, afigura-se improvável que algum [pai] vá abandonar [um filho], a menos que seja um malvado. Pois à parte o natural afeto (*philia*), não está na natureza humana rejeitar a assistência [que um filho pode dar]. Mas já um filho que seja malvado olhará [para esse dever] como algo a evitar ou pelo menos a não assumir de boa mente. Com efeito, a maioria das pessoas gosta de receber benefícios, mas evita concedê-los sem obter vantagem²¹.

Com estas observações em mente, está na altura de retomar o raciocínio de Admeto e de Feres. O primeiro argumenta que os laços da *anchisteia* e, em particular, os deveres da *paidotrophia* deveriam ter levado o pai ou a mãe a sacrificarem as suas vidas para que o filho pudesse continuar a viver. Feres, contudo, contrapõe que ele tem o mesmo direito que Admeto a poder gozar a vida, sobretudo tendo em conta que tratara bem da formação do filho e já lhe havia, inclusive, passado o governo do *oikos* — daí decorrendo, por conseguinte, que os deveres da *paidotrophia* já não se aplicavam a si, sendo, pelo contrário, a sua vez de receber agora, através da *gerotrophia*, os benefícios do anterior investimento em Admeto. Não obstante o facto de Eurípides caracterizar Feres como uma personagem desprezível, o facto é que, tanto em termos éticos como legais, desde Hesíodo até Aristóteles, a sua argumentação tem bases mais sólidas do que a de Admeto, cuja cobardia se vai tornando cada vez mais evidente e insuportável até para ele mesmo, após a morte da esposa. Há, no entanto, um outro importante elemento que tem uma relevância determinante na peça e ao qual se ficará a dever a solução final: o peso decisivo da *philia*²². Tanto Apolo como Hércules sublinham a qualidade dos laços de *philia* e de *xenia* cultivados por Admeto, além de que a intensa harmonia entre ele e Alceste é também repetidamente

²¹ Tradução nossa.

²² Sobre a complexidade semântica e a funcionalidade dramática deste tema em *Alceste*, vide Lourenço 2004: 139-145.

realçada. No entanto, Apolo, Hércules e Alceste são personagens estranhas ao *oikos* original, pelo que Eurípides parece sustentar assim, de forma clara, que a *philia* acaba por ser, em última análise, mais importante e sobretudo muito mais eficaz do que a *anchisteia* no fornecimento da solução final para o impasse gerado: a estrangeira Alceste sacrificou-se pelo marido Admeto e o estrangeiro Hércules trouxe-a à vida, devolvendo assim ao *oikos* do seu anfitrião a plenitude da harmonia conjugal, como Admeto abertamente reconhece (1138: σὺ γὰρ δὴ τᾶμ' ἀνώρθωσας μόνος²³).

Por último, uma pequena provocação, para ensaiar uma resposta à pergunta colocada no início desta secção: haverá um limite temporal preciso para as obrigações de *paidotrophia* e de *gerotrophia*? A resposta a esta questão não é fácil de dar, nem na Grécia antiga nem na sociedade atual²⁴. Com efeito, os anos mais recentes têm ilustrado esta realidade, de maneira bem dura, especialmente nos países europeus mais castigados pela crise económica: jovens sem empregos estáveis, que não conseguem exercer regularmente uma *techne* e assim garantir o próprio sustento, desafiam de forma aberta a obrigação de pagarem os impostos necessários à *gerotrophia* de uma população cada vez mais envelhecida. Por outro lado, muitos pais, tal como Feres, insurgem-se contra a pressão para manterem em casa filhos adultos, estendendo além do razoável as obrigações da *paidotrophia* e ficando assim impedidos de gozarem os benefícios de uma reforma tranquila. Tendo em conta este contexto sociológico e económico, que todos os dias ocupa páginas nos jornais, talvez haja a tentação de formular algumas perguntas adicionais: será que Admeto se arriscaria a ser chamado “mammone” por Feres, se ambos vivessem no séc. XXI? E será que Feres teria argumentos bastantes para se defender em tribunal da acusação de haver abandonado o filho num momento de particular aflição? Melhor do que ensaiar uma resposta será talvez procurar harmonizar, de antemão, os laços de *anchisteia* e de *philia* e garantir assim a suave perenidade e harmonia do *oikos*.

²³ ‘Só tu me deste novo alento’. Tal como Fialho 2010: 117, sublinha, a solução para os problemas de Admeto é encontrada por dois estrangeiros cuja *philia* é mais eficiente e mais forte do que os laços de sangue que ligam Admeto aos progenitores. Cantarella 2015: 26-27, chama a atenção para o facto de que Platão, no *Banquete* (*Smp.* 179b-c), dá preferência a Alceste sobre Orfeu, porque, ao sacrificar a vida para salvar Admeto, ela levou mais longe a dedicação ao ser amado, razão pela qual os deuses lhe concederam o privilégio de regressar à vida, enquanto Orfeu falhou a tentativa de recuperar Euridice. No mesmo passo, Platão enfatiza igualmente a ideia de que a *philia* e *eros* de Alceste eram bem mais fortes do que os laços familiares dos progenitores de Admeto.

²⁴ Fialho 2010: 116-117, baseando-se nas reflexões do Coro na *Electra* de Sófocles (1058-1062), sustenta que existe “an overlapping of both obligations, in a sort of timeless interaction”.

TRABALHOS CITADOS

- Bañuls Oller, J. V. (1995), “Alcestis, la más noble esposa”, in F. Carbó, J. V. Martínez Luciano, E. Miñano & C. Morenilla, *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris 1, Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez I.* València, Facultat de Filologia: 87-101.
- Cantarella, E. (2010), “Fathers and sons in Athenian law and society”, in E. Cantarella, M. Gagarin, J. Mélèze & G. Thür (eds.), *Symposion 2009. Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte.* Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: 1-13.
- Cantarella, E. (2015), *La dolcezza delle lacrime. Il mito di Orfeo.* Milano: Mimesis.
- Cantarella, E. (2016), “Gerotrophia: a controversial law”, in D. F. Leão & G. Thür (eds.), *Symposion 2015. Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte.* Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, [no prelo].
- Dale, A. M. (1954), *Euripides Alcestis. Edited with Introduction and Commentary.* Oxford, Clarendon Press.
- Faraguna, M. (2012), “Diritto, economia, società: riflessioni su *eranos* tra età omerica e mondo ellenistico”, in B. Legras, *Transferts culturels et droits dans le monde grec et hellénistique.* Paris, Publications de la Sorbonne: 129-153.
- Fialho, M. C. (2010), “Paidotrophia and gerotrophia: reciprocity and disruption in Attic tragedy”, in E. M. Harris, D. F. Leão & P. J. Rhodes (eds.), *Law and Drama in Ancient Greece.* London, Duckworth: 108-121.
- Leão, D. F. (2005), “Cidadania e exclusão: mecanismos de gradação identitária”, in M. C. Fialho, M. F. Silva & M. H. Rocha Pereira (coords.), *O desenvolvimento da ideia de Europa. Vol. I. De Homero ao fim da Época Clássica.* Coimbra, Imprensa da Universidade: 43-75.
- Leão, D. F. (2011), “Paidotrophia et gerotrophia dans les lois de Solon”, *RHD* 89.4: 457-472.
- Leão, D. F. & Rhodes, P. J. (2015), *The Laws of Solon. A New Edition with Introduction, Translation and Commentary.* London, I.B.Tauris.
- Lourenço, F. (2004), “Amizade na *Alceste* de Eurípides”, in *Grécia Revisitada.* Lisboa, Cotovia: 139-145.
- Mélèze, J. (2010), “Pères et fils dans l'Égypte hellénistique. Réponse à Eva Cantarella”, in E. Cantarella, M. Gagarin, J. Mélèze & G. Thür (eds.), *Symposion 2009. Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte.* Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: 15-21.

- Parker, L. P. E. (2007), *Euripides Alcestis. Edited with Introduction & Commentary*. Oxford, Clarendon Press.
- Pinheiro, A. E. & Ferreira, J. R. (2005), *Hesíodo. Teogonia. Trabalhos e Dias*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Rodrigues, N. S. (2009), “Alceste”, in M. F. Silva et alii, *Eurípides. Tragédias I. Introdução, tradução do grego e notas*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda: 109-199.
- Strauss, B. S. (1993), *Fathers and Sons in Athens: Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*. London, Routledge.
- Torraca, L. (1963), *Eurípide. Alcesti. Testo, traduzione e commentario*. Napoli, Libreria Scientifica Editrice.

**MOTIVOS DE UM AMOR DESGRAÇADO:
A IDADE DE FEDRA E A BELEZA DE HIPÓLITO**
(Causes of an unhappy love: Phaedra's age and Hippolytus' beauty)

ANDRÉS POCIÑA (apocina@ugr.es)
Universidade de Granada

RESUMO - A análise comparativa de umas cinquenta versões do tema da relação amorosa falhada entre Fedra e Hipólito leva-nos a considerar a grande importância que têm dois aspectos que costumam merecer uma atenção escassa à investigação de recorte tradicional: a idade de Fedra e a beleza de Hipólito. O nosso estudo permite concluir que estes dois pormenores, ou seja, a idade de Fedra, mais próxima da do jovem Hipólito do que da do marido, Teseu, e a surpreendente beleza de Hipólito, constituíram dois traços determinantes para terminar em terrível tragédia o que poderia ter sido uma bela história de amor.

PALAVRAS CHAVE - tragédia, Fedra, Hipólito, idade, beleza.

ABSTRACT - The comparative analysis of fifty versions of the theme of failed love affair between Phaedra and Hippolytus brings us to the great importance of two aspects to whom usually pay little attention philological research of traditional type: the age of Phaedra and the beauty of Hippolytus. Our study supports the conclusion that these two particulars, ie the age of Phaedra, which seems to be closer to the age of the young Hippolytus than to that of her husband Theseus, and the striking beauty of Hippolytus, were two decisive elements to turn into a terrible tragedy which could have been a beautiful love story.

KEYWORDS - Tragedy, Phaedra, Hippolytus, age, beauty.

A análise comparativa de umas cinquenta versões, literárias e cinematográficas, do tema da relação amorosa falhada entre Fedra e Hipólito leva-nos a considerar a grande importância que têm, no tratamento dos seus criadores e criadoras (desde o *Hipólito Coroado* de Eurípedes até *Phaedra's Love* de Sarah Kane), dois aspectos que costumam merecer uma atenção escassa ou nula às habituais investigações de recorte tradicional: a idade de Fedra e a beleza de Hipólito. O nosso estudo permite concluir que estes dois pormenores, ou seja, a idade de Fedra, mais próxima da do jovem Hipólito do que da do marido, Teseu, e a surpreendente beleza de Hipólito, um aspecto sempre tido em conta nas reescritas, constituíram dois traços importantes, unidos a outro fundamental, o facto de se tratar de uma madrasta e de um enteado; assim, só poderia terminar em terrível tragédia o que poderia ter sido uma bela história de amor.

1. VANTAGENS E RISCOS DAS ANÁLISES LITERÁRIAS DIACRÓNICAS E COMPARADAS

Uma reescrita é, de certo modo, uma espécie de comentário crítico de uma obra anterior. O recriador assume o confronto com algo previamente escrito, porque crê que pode criticá-lo, imitá-lo, superá-lo. Por seu lado o estudioso de uma reescrita torna-se um crítico dirigido, por vezes iludido, outras verdadeiramente iluminado; em consequência, através de versões posteriores, pode ser levado a prestar atenção a aspectos que não tinha visto nas anteriores. Assim, ler uma versão nova da história de Fedra e Hipólito - como seja o caso de *Phaedra's Love* de Sarah Kane, estreada em 1995 -, conhecendo, por exemplo, as versões de Eurípides, Séneca, Racine, D'Annunzio, Unamuno, Bono..., é lê-la tendo de antemão facilitada a devida atenção, sem dúvida necessária, a perspectivas e pormenores pré-existentes; pelo contrário, invertendo a ordem cronológica, ler o *Hipólito* de Eurípides ou a *Fedra* de Séneca depois de ter lido as versões de Racine, D'Annunzio, Unamuno, O'Neill, Bono, Kane, significa fazê-lo tendo em conta perspectivas que possivelmente já se encontravam nas primeiras, mais ou menos desenvolvidas, mas que o crítico, ou em cada época o público receptor coevo, passa a perceber a partir de uma situação mais documentada, mais preparada e, portanto, mais profunda. Aí reside o grande atractivo da crítica diacrónica comparada.

No nosso tempo, apenas as tragédias escritas por quatro dramaturgos que cultivaram este género dramático na Grécia e em Roma, a saber, Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Séneca, chegaram até nós; foi-nos legado o número muito reduzido de trinta e nove tragédias susceptíveis de serem representadas em função do seu estado de conservação, a que se somam duas obras latinas de autor incerto¹; número muito escasso, repito, mas em que se encontram títulos que originaram inúmeras reescritas até aos nossos dias, algumas delas muito difundidas: pensemos, por exemplo, em *Antígona* e *Rei Édipo* de Sófocles; *Medeia*, *Hipólito* e *Troianas* de Eurípides; *Medeia*, *Fedra* e *Tiestes* de Séneca ...

Depois de toda uma vida dedicada, de forma persistente, ao estudo da tragédia grega e romana, e após várias décadas em que, em colaboração com Aurora López, ampliámos a nossa análise, desde os originais antigos, através das

¹ Refiro-me, como é óbvio, na tragédia grega, às obras de Ésquilo, *Persas*, *Sete contra Tebas*, *Suplicantes*, *Agamémnon*, *Coéforas*, *Euménides*, *Prometeu agrilhoado*; às de Sófocles, *Ajax*, *Electra*, *Édipo Rei*, *Antígona*, *Traquínias*, *Filoctetes*, *Édipo em Colono*; às de Eurípides, *Alceste*, *Medeia*, *Heraclidas*, *Hipólito*, *Andrómaca*, *Hécuba*, *Suplicantes*, *Hércules*, *Íon*, *Troianas*, *Electra*, *Ifigénia entre os Tauros*, *Helena*, *Fenícias*, *Orestes*, *Ifigénia em Aulide*, *Bacantes*. Na tragédia latina, somente as oito vulgarmente consideradas na actualidade como obra de Séneca, *Hércules*, *Troianas*, *Fenícias* (664 vv.), *Medeia*, *Fedra*, *Édipo*, *Agamémnon*, *Tiestes*, a que se pode acrescentar, se se considera digna de representação, a anónima *Hércules no Eta*, e, de autoria igualmente desconhecida, a tragédia *praetexta Octaúia*.

suas reescritas ao longo dos tempos, até aos nossos dias, centrando-nos de modo especial nos temas trágicos de Medeia, Fedra e Hipólito, Antígona, Tiestes, as nossas frequentes e variadas leituras das versões da fracassada história do enamoramento de Fedra encaminharam-nos para questões sempre pendentes: a do significado que pôde ter, por um lado, a idade física de Fedra quando se enamorou do filho do seu marido, Teseu, e, por outro, a importância que a enorme beleza do jovem Hipólito teve no desenrolar dos acontecimentos.

2. A IDADE DE FEDRA

Quantos anos tinha Fedra? É uma pergunta que colocámos em vários seminários sobre as reescritas de Fedra e Hipólito desde Eurípides e Séneca até aos nossos dias; as opiniões diferem, mas em geral predominam as daqueles alunos e alunas que a imaginam como uma mulher madura, com não menos de quarenta anos, não faltando quem lhe eleve a idade para os cinquenta; quanto a Hipólito, pelo contrário, costuma haver acordo em que se trata de alguém muito jovem. Ao pedir explicações sobre a idade atribuída a Fedra, costuma aduzir-se que é madrasta de Hipólito, argumento que obviamente se desmonta com uma simples reflexão; outras vezes alude-se ao facto de Fedra ter tido um ou dois filhos de Teseu, argumento que tão pouco garante uma idade avançada, pois parece tratar-se de crianças pequenas; há, enfim, quem recorra à explicação algo doentia de imaginar Fedra como uma mulher que viveu uma longa experiência amorosa, que a arrasta com força para este jovem casto e inexperiente que é Hipólito...

Mas que pensavam, a este propósito, os dois grandes modelos dramáticos clássicos, primeiro Eurípides, e cinco séculos depois Séneca? Nem um nem outro nos dão informações seguras a este respeito. Eurípides nunca faz uma alusão aberta à idade física de Fedra. No seu caso, poderia entrever-se um sinal de uma idade bastante jovem - desde logo não a de uma mulher madura, e, em caso algum, a correspondente a uma maturidade avançada - no facto de a Ama, que é uma anciã (*trophós geraià*, 170; *gýnai geraiá*, 267), se dirigir a ela várias vezes carinhosamente, como a uma menina, *paí* (213, 238, 288, 316, 473, 521), ou como a uma filhita, *téknon* (223, 297, 340, 517, 705)². Muito curioso é verificar que a Ama aplica, ainda que menos vezes por razões óbvias que se ligam com o seu encontro mais breve, tratamentos idênticos a Hipólito, a quem chama *paí* (603, 609, 613), e também *téknon* (611, 615). Poderia conjecturar-se que, no subconsciente de Eurípides, a idade de Fedra admite esses tratamentos

² De modo semelhante, ainda que com menor frequência, a ama de Hermíone trata-a duas vezes pelo vocativo *paí* (828, 866) e uma vez por *téknon* (831), na tragédia *Andrómaca*, que a maioria dos investigadores consideram ter sido representada no ano seguinte ao do segundo *Hipólito* (cf. Fernández-Galiano 1968: 321-355).

carinhosos por ser mais semelhante à de Hipólito, o seu enteado, do que à de Teseu, o marido? Seria excelente, com base numa conjectura tão escassamente documentada, considerarmos a Fedra de Eurípides como uma mulher numa idade que justifica um vigor amoroso pleno... mas, apesar disso, sexualmente abandonada pelo seu pouco jovem e ausente marido, e repudiada sexualmente pelo seu atractivo e presente enteado³.

Na *Fedra* de Séneca tão pouco encontramos qualquer alusão à idade de Fedra; em contrapartida, o tragediógrafo latino insiste bastante, de forma explícita, na juventude de Hipólito. Deste modo, a Ama, sentenciosa porta-voz das ideias estóicas do dramaturgo⁴, transforma-se de repente na decidida defensora dos encantos da juventude e dos prazeres amorosos, de modo a conseguir os favores para com Fedra de um jovem na flor da idade:

Quem, de sua livre vontade, se expõe aos males
e a si mesmo se atormenta, esse merece perder o que tem
por não saber utilizá-lo; pois bem, recordando a idade que tens,
relaxa esse pensamento: nas noites de festa a tua tocha
eleva, Baco te libertará das pesadas penas;
goza a tua juventude que foge em corrida veloz.
Agora é afável o peito, agradável é agora Vénus para quem é jovem:
levanta-me esse ânimo. Porque jazes num leito solitário?
Livra-te dessa juventude triste; entra já, sem demora, na corrida,
solta as rédeas, não permitas que os melhores dias da tua vida
se percam. O deus estabeleceu
os deveres próprios e conduz a idade pelos seus degraus:
a alegria convém ao jovem, como o visual triste ao velho⁵.

A propósito da idade de Fedra, é muito possível evitar a tentação de aproximá-la da do jovem Hipólito, quando, no Acto II, assistimos ao momento crucial da declaração amorosa ao enteado⁶, passo em que este a trata por *mater*, ao que

³ No 3º Episódio, quando Fedra acaba de suicidar-se e, de regresso, Teseu, ao ouvir os gritos provenientes do interior do palácio, pergunta se terá acontecido alguma coisa ao velho Piteu, o Corifeu (797-798) responde que não se trata de velhos, mas de “jovens que, com a sua morte, te causam dor”; a forma como se expressa o Corifeu, no plural e masculino, só pode referir-se a Fedra, que acaba de morrer, a não ser que pense, profeticamente, na morte também próxima de Hipólito. Seja como for, a referência a Fedra como uma pessoa jovem parece óbvia.

⁴ Do importante papel que a ama, embora se trate de uma personagem em princípio secundária, desempenha nas diversas versões trágicas do tema de Fedra e Hipólito, ocupámo-nos em data recente em Pociña, López 2015: 167-183.

⁵ Sen. *Phaed.* 441-453; faço os meus comentários a partir do original latino, seguindo fundamentalmente a ed. oxoniense de Zwierlein (1986, repr. 1987). Outras alusões à juventude de Hipólito ocorrem: *iuuenem ferum*, 272; *tu qui iuuentae flore primaevuo uiges*, 620; *iuuenis castus*, 1195.

⁶ Cf. López 1997: 281-289; López 2008: 261-267.

ela contrapõe o pedido de que a trate por *soror* ou *famula*, sendo os três termos selecionados por Séneca sem dúvida carregados de intenção:

Hip. - Confia as tuas penas, mãe, aos meus ouvidos.

Fed. - Mãe é um nome soberbo e demasiado poderoso:

convém, aos meus afectos, um nome mais modesto;

chama-me, Hipólito, irmã ou escrava;

melhor ainda escrava, pois suportarei qualquer escravidão⁷.

Dando um salto, a partir desta imprecisão evidente em Eurípidés e Séneca sobre a idade de Fedra, sobre as múltiplas reescritas dos séculos XVI e XVII⁸, chegamos à versão que abre um capítulo novo e fundamental na história moderna das mesmas, a *Phèdre* de Jean Racine (1677)⁹. Apesar de o seu texto vir precedido de um “Préface” do próprio Racine, rico em importantes sugestões sobre a obra, nem nele, nem na lista de “Acteurs” brevemente apresentados que se segue, o dramaturgo nos dá qualquer indicação sobre as idades de Fedra e Hipólito. A propósito deste último, não resta, no entanto, a menor dúvida: o próprio Hipólito, na conversa inicial, no Acto I, cena primeira, com o aio Terâmenes, confessa que não pode incorrer em aventuras amorosas censuráveis, como as que, no passado, o pai viveu repetidas vezes, e por conseguinte não pode, pese embora a sua juventude, deixar-se arrastar pelo amor que sente por Arícia: *Et dans un fol amour ma jeunesse embarquée...*¹⁰

No que se refere a Fedra, traz um bom contributo de clareza à nossa pesquisa sobre a sua idade a censura que lhe dirige a Ama Enone, por se deixar consumir por uma doença cuja causa esconde, sem prestar atenção aos seus cuidados e palavras, pondo assim fim aos seus dias quando a vida ainda vai a meio:

⁷ Sen. *Phaed.* 608-612. Em nota, comenta L. Galán *ad loc.*: “Fedra rechaza el apelativo “madre” y lo reemplaza primero por “hermana” (*sororem*), imponiendo una igualdad de situación y, además, una proximidad de edades...”, apreciação que considero mais feliz do que outras. No mesmo sentido vai a interpretação de G. Petrone, no seu trabalho sumamente clarificador sobre esta tragédia “Eccessi di eros e parentela nella *Fedra* di Seneca”, in Pociña, López 2008: 239-250: “...Questa designazione è logicamente subito rifiutata da Fedra, che la corregge, chiedendo di essere considerata piuttosto sorella o schiava; un tentativo di avvicinamento generazionale, seguito da un’ avance, dal momento che il *servitium* è l’immagine culturale e letteraria del rapporto di amore” (241).

⁸ Cf. Pociña, López 2015: 11-27.

⁹ Ed.: Barbin, Ribou (1676), *Oeuvres de Racine* (com o título *Phèdre et Hippolyte*), “achevé d’imprimer” Março de 1677; Barbin, Thierry (1687), *Oeuvres de Racine* (com o título *Phèdre*); Trads. esp.: de Chacel 1983; de Fernández Lladó 1999; Estreia: 1 de Janeiro de 1677, Hôtel de Bourgogne, Paris. Cf. Schlegel 1807; Goldmann 1956; Niederst 1978; López 2008: 147-169; López 2008: 323-335.

¹⁰ Dubech 1931: 19.

Rebelde a todos os meus cuidados, surda a todas as minhas palavras,
quereis, implacável, deixar correr os vossos dias?
Que loucura os suspende a meio do seu curso¹¹?

Fedra, portanto, na concepção de Racine, é uma mulher numa idade madura, mas sem dúvida não avançada; teve pelo menos dois filhos de Teseu, dos quais um é referido em várias ocasiões como possível herdeiro do reino de Atenas por morte do pai. Mas este filho, com certeza o mais velho, não tem ainda a idade necessária para se ocupar do governo quando se produz a falsa notícia da morte de Teseu. Assim, quando Fedra já sabe que Hipólito repudia as suas pretensões amorosas, na magnífica cena inicial do Acto III alimenta o projecto de renunciar à pretensão do reino em favor do próprio filho, para o oferecer a Hipólito em troca do seu amor, pensando que pode conquistá-lo desta maneira, pedindo-lhe, por intermédio de Enone, que aceite ser o instrutor, ou melhor, o pai do seu próprio filho:

Vai chamar, da minha parte, esse jovem ambicioso,
Enone, e faz com que a coroa brilhe diante dos seus olhos,
que ponha sobre a fronte o sagrado diadema;
só quero a honra de ser eu mesma a colocar-lho.
Cedamos-lhe este poder que não posso conservar.
Ele instruirá o meu filho na arte de mandar;
talvez queira mesmo fazer-lhe de pai.
Dobro ao seu poder o filho e a mãe¹².

Em suma, Racine revela uma ideia sobre as idades de Fedra e Hipólito muito semelhante à geralmente admitida (ainda que não submetida a uma reflexão prévia): Fedra, uma mulher aí de uns trinta ou quarenta anos, ou mesmo um pouco mais, enamorou-se perdidamente do filho do marido, um jovem que não deve ultrapassar os vinte. Assim se explica muitas coisas. Mas tais explicações não têm por que ser as mais adequadas, ou as mais poderosas.

Dando um novo salto, amplo, sobre reescritas muito diversas, mesmo que muitas delas pudessem resultar clarificadoras sobre a questão que nos ocupa, vou centrar-me agora na *Fedra* de Miguel Unamuno (1910), que está a despertar um enorme interesse na investigação recente¹³. Reescrita sob muitos aspectos original, sem que deva ver-se nesta afirmação um juízo de valor, nem positivo nem negativo, é

¹¹ Dubech 1931: 23.

¹² Dubech 1931: 52.

¹³ Cf. Zavala 1963: 51-61; Lasso de la Vega 1970: 207-248; García Viñó 1973: 111-119; Ciruelo 1986: 56-66; Sánchez-Lafuente, Beltrán 1997: 39-46; Morenilla Talens, Crespo Alcalá 1999: 297-306; Lérica Lafarga 2001: 37-61; Escobar Borrego 2002: 69-88; López, Pociña 2008: 275-307 (esp. 279-282); Morenilla 2008: 435-480; etc.

curioso verificar a enorme atenção que Unamuno presta à idade das três personagens principais do seu drama, Fedra, o marido Pedro, e Hipólito, num conjunto que considera muito limitado em comparação com o das duas tragédias que reconhece como seus modelos, as de Eurípides e de Racine¹⁴, de acordo com esta observação que faz no seu Exórdio: “As personagens estão reduzidas, com uma economia que se quer artística, ao mínimo possível, e o desenrolar da acção, em resultado do choque de paixões, segue o trajecto mais curto que possa ser” (302).

Começando por Hipólito, como acontece na imensa maioria das versões, trata-se de um moço jovem, segundo a opinião habitual a que se faz referência no drama, em idade de casar-se. E como os problemas de parentesco que afectam o trio principal, Pedro, Fedra e Hipólito, são tratados na versão unamuniana ao longo de todo o desenvolvimento das partes iniciais do drama, não surpreende que a conveniência de se casar o jovem, que muito preocupa o pai, seja objecto de debate precisamente entre Hipólito e Fedra na cena quarta do Acto I (317 sqq.).

Mas sem dúvida a particularidade que mais chama a atenção, na concepção das personagens por parte de Unamuno, é a idade de Fedra, uma mulher muito jovem, aspecto sobre que o filósofo insiste, indubitavelmente porque o considera um elemento de importância fundamental. Já na cena primeira do Acto I, Fedra, que ao contrário do que acontece noutras versões, não teve com Pedro nenhum filho, confessa que o considera mais como um pai (310); de facto, na cena quarta do Acto II, marido e mulher tratam-se deste modo:

Ped. - Vamos, acalma-te, minha filha ...

Fed. - (*Estremecendo*) Filha?

Ped. - Sim, podias sê-lo ... Vamos, acalma-te! (334)

Quanto a Hipólito, embora habitualmente se lhe dirija com o apelativo “mãe”, com frequência flagrante, de modo algum o considera como um filho, não só porque se apaixonou por ele, como também porque as suas idades são parecidas. Assim, na sequência do texto que acabo de citar, quando Fedra se prepara para acusar Hipólito de tentar manter relações amorosas com ela, ouvimos-lhe um raciocínio baseado unicamente nas idades de ambos, que em parte já vimos e comentámos nos lábios da protagonista de Racine:

Fed. - O teu filho é quase da minha idade ...; podia ser meu irmão ..., ou meu marido. (335)

A ideia de que teria sido mais natural, atendendo a razões de idade, o matrimónio entre Hipólito e Fedra não reside apenas na mente enamorada da

¹⁴ Cf. “Personajes”, *Fedra*, p. 300 (utilizo a ed. de Unamuno 1968).

protagonista. De facto, no curto monólogo em que consiste a cena sétima do Acto II, Pedro, depois de ter despedido o filho com a acusação de ter seduzido Fedra, assinala entre outras razões:

Ped. - ... Seria um castigo por lhe ter dado uma madrasta? Por não ter tido mais respeito pela memória da sua santa mãe? Mas... sentia-me tão só! Não me bastava ele! E porque não o casei com ela? (340)

Resta, por fim, a idade de Pedro, que se retrata a si mesmo, já na cena inicial do drama, como o “velho” da tríade familiar, perante a juventude que representam Hipólito e Fedra (312). Sempre judiciosa, como acontece ao longo de toda a obra, Eustáquia, a ama de Fedra, na cena sétima do Acto III, quando Fedra está já em agonia, comenta a Hipólito que sempre lhe tinha aconselhado paciência, que esperasse, que ela era jovem, que eles eram jovens, enquanto Pedro era um velho (356).

Esta mera selecção dos muitos passos e alusões à idade jovem de Fedra e Hipólito, perante a velhice de Pedro, que se vai descobrindo com uma insistência evidente ao longo da *Fedra* de Unamuno, mostra, sem lugar para dúvidas, até que ponto o grande filósofo a considerou um elemento decisivo no desenrolar da frustrada história do amor de Fedra.

3. A BELEZA DE HIPÓLITO

A universalidade do tema de Hipólito, jovem casto que não se deixa arrastar pelo assédio da esposa de um homem que lhe é ligado por laços estreitos de família ou de amizade, recorda frequentemente a semelhança entre a história dramatizada por Eurípides, no seu *Hipólito*, e a versão bíblica de José, o filho de Jacob, vítima do assédio insistente da mulher de Putifar, seu generoso amo e protector¹⁵; o relato bíblico, muito conhecido, é objecto de um amplo e formoso desenvolvimento na parte final do *Génese* (caps. 35-50). Nele há um parágrafo que sempre me chamou a atenção, referente ao atractivo físico de José: *Era José de formosa presença e belo rosto* (39. 6)¹⁶; segue-se de imediato a proposta da mulher de Putifar para que vá para a cama com ela.

Não menos surpreendente do que a preocupação do livro sagrado com a beleza de José é a alusão constante, nas diferentes versões do tema de Fedra e Hipólito, à imensa beleza física do jovem, independentemente da também sempre

¹⁵ Cf. Lucas 1992: 37-56; Cuenca 1993: 53-73.

¹⁶ Em relação indubitável com a História de José bíblica, nos *Feitos Apócrifos de João*, atribuídos a Prócoro (cf. Piñero, Del Cerro 2004: 475 sqq.), encontra-se a “História de Procliana” (653-668), uma viúva que se enamora do filho Sosípatro, com o qual deseja estabelecer uma relação matrimonial, que o jovem rejeita; de forma muito curiosa, o relato diz-nos que era Sosípatro “de exterior formoso mais do que qualquer outro homem, e, como adorno interior, possuía a sabedoria de José” (42. 1; ed. Piñero, Del Cerro).

repetida consideração sobre a sua obstinada castidade. No que podemos ler, nos nossos dias, da literatura grega, a primeira vez em que aparece desenvolvida a história amorosa de Fedra e Hipólito é no *Hipólito* de Eurípides¹⁷, estreado em 428; nesta tragédia, o atractivo físico do jovem filho de Teseu não é objecto de comentário; apenas quando vai já avançado o desenvolvimento da trama, quando, no estásimo terceiro (1102-1150), o Coro lamenta a triste sina que aguarda Hipólito, após ter sido objecto da terrível maldição do pai, o vemos merecer o elogio, na estrofe segunda, como o astro mais resplandecente da Grécia, o que, com toda a probabilidade, alude à sua beleza:

Já não tenho uma mente serena, ao contemplar, como estou, o inesperado, desde que o astro de Atenas, o mais resplandecente da Grécia, o vimos com os nossos próprios olhos atirado para uma terra estrangeira pela cólera de seu pai ...¹⁸

Muito diferente, também neste aspecto, do seu grande predecessor neste tema trágico, Séneca vai ser o grande cantor da beleza física, sem limites, de Hipólito. Em primeiro lugar, no Acto II, é a própria Fedra, na famosa comparação com a beleza passada de Teseu, quem não hesita em elogiar a do seu filho, sem qualquer receio, num diálogo com o próprio elogiado:

Fed. - Hipólito, assim é: amo o rosto de Teseu,
aquele que tinha dantes quando era jovem,
quando uma barba incipiente lhe marcava as faces puras
e quando viu a sombria morada do monstro de Cnossos
e distendeu, pela sinuosa via, o longo fio.
Como então resplandecia! As fitas prendiam-lhe o cabelo
e um rosado pudor tingia-lhe o terno rosto;
tinha fortes os músculos nos seus braços suaves,
e o rosto do teu Febe ou do meu Febo,
ou, melhor, o teu ... tal, sim, tal era
quando destruiu o inimigo, assim levava erguida a cabeça.
Em ti brilha mais ainda a formosura descuidada:
está o teu pai todo em ti, e, no entanto, da terrível mãe
alguma coisa se une também à tua beleza:
no rosto grego aparece a rigidez cita.
Se com o teu pai tivesses penetrado o mar de Creta,
para ti os fios haveria entrelaçado a nossa irmã¹⁹.

¹⁷ Cf. o estudo exaustivo de Barrett 1964: 1 sqq.

¹⁸ Eur. *Hipp.* 1120-1125. Quando já, no Êxodo, é trazido a cena o corpo maltratado de Hipólito, ainda vivo, o Corifeu limita-se a comentar o penoso estado do seu corpo jovem e do seu cabelo loiro, sem outro comentário ou elogio.

¹⁹ Sen. *Phaedr.* 646-662.

Tal é, aos olhos de Fedra, a beleza de Teseu quando era jovem, comparável inclusivamente com a de divindades como Febe e Febo, e agora superada pela do filho. Exagero de uma enamorada cega? Como é sabido, no final deste Acto II, Hipólito escapa, a Ama trama o engano do assédio de Fedra pelo enteado, e o coro entoa um canto muito extenso sobre a beleza e a sua caducidade (736-823), motivado precisamente pelo caso evidente da de Hipólito, de quem valoriza a delicada palidez do rosto, o colo formoso, os belos cabelos, o corpo robusto, os músculos enérgicos..., sempre em comparação com as qualidades de Hércules e dos deuses Apolo e Marte. Surpreende imaginarmos que este encómio entusiasta da beleza de um jovem tenha sido pensado e poeticamente expresso pelo severo filósofo de Córdoba:

Que apenas danifiquem este rosto os frios,
que raramente este rosto procure o sol:
luzirá mais brilhante do que o mármore de Paros.
Que agradável é este rosto virilmente turvo
e o franzir triste do teu velho sobrolho!
É lícito que compare o teu belo colo com o de Febo:
àquele uma cabeleira solta
deslizando, adorna e vem cobrir-lhe os ombros;
a ti assenta bem a frente hirsuta, uma cabeleira mais curta
que cai, em desordem; é lícito que aos ásperos
e belicosos deuses tu desafies com as tuas forças
e venças pelo tamanho do teu amplo corpo:
pois iguais, sendo jovem, os músculos de Hércules,
és mais largo de peito do que o guerreiro Marte ...²⁰

Já perto do final da tragédia, o longo relato do Mensageiro que narra a morte sangrenta de Hipólito recorda com lástima a beleza daquele corpo agora feito em pedaços (1110 sqq.). E, nas palavras que se seguem ao desenlace, Teseu, dando instruções para a recomposição do cadáver destroçado, lamenta o final da formosura do filho:

É este o rosto que brilhava com fogo de estrelas,
curvando o olhar hostil? Tanto caiu a beleza²¹?

Na versão de Racine encontramos uma apreciação semelhante da beleza de Hipólito, embora mais diluída ao longo do desenvolvimento da trama. Com palavras que nos recordam que estamos no ambiente da corte parisiense de Luís

²⁰ Sen. *Phaedr.* 795-808.

²¹ Sen. *Phaedr.* 1269-1270.

XIV, Arícia reconhece ter-se encantado à primeira vista pela visão do atractivo príncipe, prenda da natureza que não parece ter em consideração:

Non que par les yeux seuls lâchement enchantée,
J'aime en lui sa beauté, sa grâce tant vantée,
Présents dont la nature a voulu l'honorer,
Qu'il méprise lui-même, et qu'il semble ignorer²².

Não resisto a recordar um fragmento da cena quinta do Acto II, em que Fedra compara a beleza de Hipólito com a de Teseu quanto era jovem, de modo claramente inspirado pelo passo de Séneca que acabo de recordar acima, e em idênticas circunstâncias, desmentindo as primeiras palavras escritas por Racine no começo do seu prefácio: *Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide*:

Sim, Príncipe, enlanguesco, ardo por Teseu.
Amo-o, não tal como o viram os infernos,
adorador volúvel de mil objectos diversos,
que vai, do deus dos mortos, desonrar o leito;
amo-o fiel, orgulhoso, e até um pouco esquivo,
encantador, jovem, arrastando todos os corações atrás de si,
tal como nos são pintados os deuses, ou tal como te vejo a ti.
Ele tinha o teu porte, os teus olhos, as tuas palavras,
este nobre pudor dava cor ao seu rosto,
quando da nossa Creta sulcou as ondas,
digno objecto dos desejos das filhas de Minos ...²³

Podíamos continuar a analisar muitos outros retratos de Hipólito em re-escritas do séc. XX, e o resultado seria muito semelhante no que à sua beleza e atractivo físico diz respeito. Recordemos, ainda que muito de passagem, um exemplo decisivo: quando, em 1924, Eugene O'Neill estreia *Desire under the elms*, muito rapidamente considerada como a mais perfeita das suas criações dramáticas, abre a cena primeira com a aparição dos três filhos de Ephraim Cabot, Simeon, Peter e Eben. Eben representa a visão de Hipólito no novo drama norte americano. Pois bem, antes de dar-lhes a palavra, O'Neill define-os fisicamente com uma precisão assombrosa, comparando Eben com os meios irmãos, Simeon e Peter. De Eben diz-nos: "He is twenty-five, tall and sinewy. His face is well-formed, good-looking, but its expression is resentful and defensive. His defiant dark eyes remind one of wild animal's in captivity". Os seus meios irmãos, mais velhos do que ele, são altos, sim, mas de corpo roliço, ombros descaídos, rosto

²² Rac. *Phèdre* 35.

²³ *Phèdre* 44.

bovino, grosseiro²⁴. Claramente O'Neill revive, na sua descrição de Eben Cabot, a herança de muitos séculos e muitas visões de Hipólito, um jovem belíssimo.

3. CONCLUSÃO PROVISÓRIA

A idade de Fedra, segundo múltiplas versões, parece excluir uma mulher madura; mãe de um ou dois filhos pequenos, encontra-se na flor da vida. À sua volta gravitam o enteado Hipólito, muito jovem, e o marido Teseu, quase sempre ausente. Um primeiro aspecto a ter em conta.

O atractivo físico de Hipólito é unânime e constantemente reconhecido e ponderado. Mas essa beleza, “qu'il méprise lui-même, et qu'il semble ignorer”, contrasta com a sua falta de relacionamentos amorosos: rejeita a declaração de Fedra, não porque seja a sua madrasta, mas porque também não tem, na maioria das versões, relação com nenhuma mulher. Outro aspecto mais a ter em conta.

Mas o tema inicial mantém-se em aberto. Porque teríamos que interrogar-nos também sobre a razão por que Teseu abandona tão alegremente Fedra, e parte numa viagem de regresso praticamente impossível, além de abalar na companhia do seu amigo inseparável, Pirítoos. A Fedra personagem de Séneca tem uma ideia particular sobre este aspecto; a Fedra de Unamuno não suporta o médico Marcelo, tão amigo do seu marido... E teríamos de perguntar-nos a causa verdadeira de ginofobia de Hipólito, tão belo e atractivo, mas tão fugidivo não já de Fedra, mesmo se considerada a viúva do seu pai, mas de todo o género feminino.

Os latinos tinham a palavra certa, *uates*, que podia aludir tanto a quem tinha o dom da adivinhação, como a quem possuía o dom divino da poesia. Com frequência, poesia e adivinhação unem-se misteriosamente no escritor. Quando me encontrava rodeado de *Fedras* e *Hipólitos* para elaborar estas ideias que acabo de expor, por absoluta casualidade veio parar-me às mãos um conto muito breve do escritor e dramaturgo argentino Marco Denevi (1922-1998). O conto intitula-se *Justificación de la mujer de Putifar*, e a sua versão completa consiste nestas palavras:

¡Qué destino: Putifar eunuco, y José casto!

Trocando os três nomes bíblicos pelos três clássicos, talvez tenhamos a chave fundamental para que acabasse em terrível tragédia o que podia ter sido uma bela história de amor²⁵.

²⁴ O'Neill 1995; estupenda é a versão espanhola: O'Neill, E. 1970, trad. e prólogo de Mirlas, L.

²⁵ A exposição pública e o texto definitivo deste trabalho beneficiaram profundamente da formosa versão para a língua portuguesa, que com a sua habitual generosidade e afecto realizou a minha querida amiga Doutora María de Fátima Silva.

BIBLIOGRAFIA

- Barbin, C., Ribou, J. (1676), *Oeuvres de Racine*. Paris.
- Barbin, C., Thierry, D. (1687), *Oeuvres de Racine*. Paris.
- Barrett, W. S. (1964), *Euripides Hippolytos*. Oxford, Clarendon Press.
- Chacel, R. (1983), *Obras de Racine*. Madrid: Alfaguara.
- Ciruelo, J. I. (1986), “Unamuno frente a los personajes de Medea y Fedra”, in Rodríguez Alfageme, I., Bravo García, A. (eds.) (1986), *Tradición clásica y siglo XX*. Madrid, Ed. Coloquio: 56-66.
- Cuenca, L. A. de (1993), “El motivo literario de Putifar”, *Rev. de Occidente* 148: 53-73.
- Dubech, L. (1931), *Oeuvres. Phèdre. IV*. Paris: La Cité des Livres.
- Escobar Borrego, F. J. (2002), “La dicotomía estoica *ratio / furor* como conflicto dramático en la *Fedra* de Unamuno”, *Hesperia* 5: 69-88.
- Fernández-Galiano, M. (1968), “Estado actual de los problemas de cronología eurípidea”, *Actas del III Congr. Esp. de Estudios Clásicos*. I. Madrid, S.E.E.C.: 321-355.
- Fernández Lladó, M. D. (1999), *Racine*. Madrid: Cátedra.
- García Viñó, M. (1973), “La *Fedra* de Unamuno”, *Arbor* 85: 111-119.
- Goldmann, L. (1956), *Jean Racine dramaturge*. Paris: L'Arche.
- Lasso de la Vega, J. S. (1970), *De Sófocles a Brecht*. Barcelona, Planeta: 207-248.
- Lérida Lafarga, R. (2001), “Fedra y sus engaños: de heroína clásica a pecadora cristiana”, *EClás* 119: 37-61.
- López, A. (1997), “Ruptura del prototipo de mujer: Fedra se declara a Hipólito (Ov. *Her.* 4 y Sen. *Phaedr.*)”, in Rodríguez-Pantoja 1997: 281-289.
- López, A. (2008), “La *Fedra* de Séneca: una ruptura del prototipo”, in Pociña, López 2008: 261-267.
- López, A. (2008), “Amor y culpa en Fedra: Eurípides, Séneca, Racine”, in Pociña, López 2008: 147-169.
- López, A. (2008), “Nuevo escándalo de Fedra en el París de 1677: el estreno de *Phèdre et Hippolyte* de Jean Racine et de Jacques Pradon”, in Pociña, López 2008: 323-335.
- López, A., Pociña, A. (2008), “Persistenza dei modelli grecolatini nel teatro spagnolo dei secoli XIX e XX”, in AA. VV., *Il lessico della classicità nella letteratura europea moderna. I La letteratura drammatica. Tragedia e Dialogo*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani: 275-307.

- Lucas de Dios, J. M. (1992), “El motivo de Putifar en la tragedia griega”, *Epos* 8: 37-56.
- Morenilla Talens, Crespo Alcalá, P. (1999), “Fedra en Lope y Unamuno”, in Álvarez, M. C., Iglesias, R. M. (eds.) (1999), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*. Murcia, Universidad: 297-306.
- Morenilla Talens, C. (2008), “La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978)”, in Pociña, López 2008: 435-480.
- Niederst, A. (1978), *Racine et la tragédie classique*. Paris: P.U.F.
- O'Neill, E. (1995), *Desire Under the Elms. The Great God Brown*. London: Royal National Theatre – Nick Hern Books.
- O'Neill, E. (1970), *Teatro escogido. Más allá del horizonte. Oro. Distinto. Anna Christie. El primer hombre, Íntimamente unidos. Deseo bajo los olmos. Los millones de Marco Polo. El gran dios Brown. Días sin fin*. Trad. e prólogo de Mirlas, León. Madrid: Aguilar.
- Petrone, G. (2008), “Eccessi di eros e parentela nella *Fedra* di Seneca”, in Pociña, López 2008: 239-250.
- Piñero, A., Del Cerro, G. (2004), *Hechos Apócrifos de los Apóstoles*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Pociña, A., López, A. (eds.) (2008), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, Universidad.
- Pociña, A. López, A. (2015), *Otras Fedras. Nuevos estudios de Fedra e Hipólito en el siglo XX*. Granada, Universidad.
- Pociña, A. López, A. (2015), “Reescrituras del tema de Fedra e Hipólito”, in Pociña, López 2015: 11-27.
- Pociña, A. López, A. (2015), “La nodriza de Fedra desde *Hipólito* de Eurípides a *Phaedra's Love* de Sarah Kane”, in Pociña, López 2015: 167-183.
- Rodríguez-Pantoja, M. (ed.) (1997), *Séneca, dos mil años después*. Córdoba, Universidad.
- Sánchez-Lafuente, A., Beltrán, M. T. (1997), “Influencia de la *Fedra* de Séneca en la *Fedra* de Unamuno”, *Myrtia*: 39-46.
- Schlegel, A. W. (1807), *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*. Paris.
- Unamuno, M. de (1968), *Obras completas. V. Teatro completo y monodialogos*. Madrid: Escelicer.
- Zavala, I. M. (1963), *Unamuno y su teatro de conciencia*. Salamanca, Universidad: 51-61.
- Zwierlein, O. (1986, reimpr. 1987), *Seneca*. Oxford: Classical Texts.

EURIPIDE E L'ARCO DI ERACLE (Euripides and Heracles' bow)

GIORGIO IERANÒ (giorgio.ierano@unitn.it)
Università di Trento, Italia

RIASSUNTO - In una scena famosa dell'*Eracle* di Euripide, Anfitrione e il tiranno Lico disputano sull'uso dell'arco e sulla sua dignità come arma guerriera. La scena è stata oggetto di numerose e contrastanti interpretazioni, che hanno chiamato in causa questioni di ampio respiro: in particolare la (presunta) condanna tradizionale dell'arco, considerato come un'arma "vile" da un punto di vista "eroico" o aristocratico. Con meno frequenza e precisione il dibattito sull'arco è stato inquadrato in rapporto alla scrittura drammaturgica dell'*Eracle*. Si cercherà quindi innanzitutto di definire i caratteri della disputa, talvolta considerato come un "corpo estraneo" nel contesto dell'opera, all'interno del complesso gioco tra tradizione mitologica e verità, finzione e realismo, leggenda e quotidianità delineato da Euripide.

PAROLE CHIAVE - Eracle, Euripide, Tragedia, Arco, Arciere.

ABSTRACT - In a famous scene of Euripides' *Heracles* Lycus and Amphitryon dispute over the use of the bow and its dignity as a weapon. The various and contrasting interpretations of this scene have called upon broader issues (such as the traditional criticism of the archer as a not-heroic and not-aristocratic weapon). Less frequently, studies on this scene have dealt with its role in the architecture of the Euripidean drama. This essay tries to read the Lycus-Amphitryon debate, sometimes considered as a "foreign body" in the text, from an intradiegetic perspective, in the frame of a complex interplay between mythological tradition and reality.

KEYWORDS - Heracles, Euripides, Tragedy, Bow, Archer.

Uno dei passi più singolari e controversi dell'*Eracle* di Euripide è la disputa retorica che, nel primo episodio, divide Lico e Anfitrione. Tema della disputa è la dignità dell'arco come arma guerriera e, di riflesso, la virtù eroica di Eracle, arciere supremo. Il tiranno Lico (140-169) sostiene che Eracle non può dirsi un valoroso, perché la sua arma principale è l'arco, che è l'arma dei vili, la "peggiore delle armi" (*kakiston oplan*). Anfitrione (170-235) replica che l'arco, al contrario, è una "invenzione ingegnosissima" (*pansophon eurema*) che rende l'arciere un guerriero più efficace di qualsiasi altro. E' una polemica bizzarra, "a staggering and enigmatical controversy", come notava già Verrall¹, che mette in questione lo *status* eroico di Eracle. Nella sua edizione del dramma, riflettendo l'opinione

¹ Verrall 1905: 148.

di molti studiosi, G. W. Bond concludeva che la critica dell'arco mossa da Lico e la risposta di Anfitrione "are foreign bodies" rispetto alla struttura della tragedia: «The debate about the arch is too long and not particularly appropriate»². Un "corpo estraneo", dunque, di cui si fatica a cogliere il senso nella costruzione drammaturgica dell'*Eracle*.

Nel corso dei decenni, gli interpreti del dramma hanno letto la disputa tra Lico e Anfitrione nelle maniere più diverse³: come un esercizio retorico-sofistico tipicamente euripideo; come una critica del mito eroico e della religione tradizionale in nome di valori più moderni; come un manifesto ideologico e socio-politico in cui Euripide si schiererebbe personalmente a favore oppure contro l'uso dell'arco, e di riflesso a favore oppure contro l'oplitismo; come un riferimento a episodi bellici contemporanei della Guerra del Peloponneso in cui gli arcieri avevano avuto un ruolo chiave; e, addirittura, nella vecchia e stravagante ipotesi di L. Parmentier, come un'esortazione all'uso dell'arco in cui Euripide si assumerebbe il ruolo di "consigliere militare" degli ateniesi⁴. Solo più occasionalmente, invece, si è cercato di interpretare la scena tra Lico e Anfitrione alla luce della struttura drammaturgica del testo, mostrandone i legami, profondi e sottili al tempo stesso, con la trama dell'*Eracle*⁵. E' la strada che si cercherà di seguire anche in questo saggio, nel tentativo di dimostrare che la disputa sull'arco non è un "corpo esterno" rispetto al resto della tragedia, come ancora riteneva Bond. Ma non è neppure un momento in cui Euripide espone un suo qualche "manifesto" politico-culturale o enuncia nuclei tematici di una sua personale riflessione etico-filosofica. Il contrasto tra Lico e Anfitrione è, piuttosto, uno snodo chiave per l'interpretazione del dramma nella sua dimensione specifica di testo teatrale, dove l'arco ha un ruolo fondamentale anche come oggetto di scena.

Già mezzo secolo fa Angelo Brelich, nel suo *Gli eroi greci*, sottolineava la natura paradossale e problematica di Eracle: «Tentarne un'interpretazione

² Bond 1981: 108-109.

³ Oltre ai saggi che si citeranno in seguito, tra la pagine dedicate in particolare al dibattito tra Lico e Anfitrione si vedano in particolare Chalk 1962; Taragna Novo 1973; Lanza 1977: 108-118; Barlow 1981: 130-135; Barlow 1982; Hamilton 1985; Padilla 1992; George 1994; Mirto 1997: 112-119; Papadopoulou 2005: 135-151; Griffith 2006: 79-80; Riley 2008: 26-28; Holmes 2008; Mussarra Roca 2015: 122-130.

⁴ Grégoire et Parmentier 1923: 12-13.

⁵ Come invitava a fare, per esempio, Hamilton 1985: 25, rammentando che il dibattito sull'arco non è solo «a carefully balanced whole which establishes fundamental themes in the play, but it also helps shape the action that follows by introducing the terms in which the action evolves and by predicting its order». Da questo punto di vista è particolarmente interessante l'analisi di Kamerbeek 1966, su cui si ritornerà più avanti, che insiste sul fatto che la "apparent digression" del dibattito sull'arco è in realtà "a structural element of the play": «Amphitryon is sounding the praises of the weapon that will prove fatal to Herakles' dearest relatives and the tragic irony of the passage is not to be overlooked. This, of course, much heightens its relevance, permitting us to regard an apparent digression as a structural element of the play» (Kamerbeek 1966: 7).

precisa e completamente soddisfacente sarebbe probabilmente impresa disperata: nessun altro eroe greco unisce in sé così completamente, così esemplarmente tutti i caratteri eroici, nessun altro attraversa tutte le vicende possibili a un eroe; nessuno è più sovrumano e mostruoso di lui»⁶. In questo contesto più generale, il dramma di Euripide si inserisce come un episodio, l'ennesimo e non l'ultimo, della lunga e variegata vicenda del mito di Eracle. Ma è un episodio caratterizzato da una variazione fondamentale. Euripide introduce infatti una innovazione nella sequenza tradizionale del mito. La versione canonica della saga di Eracle prevede che la follia di Eracle venga prima delle Dodici Fatiche, che sarebbero state compiute appunto per espiare l'uccisione dei figli e della moglie. Euripide invece inverte la sequenza tradizionale del mito e situa la follia dopo l'ultima delle Dodici Fatiche di Eracle, la cattura del cane Cerbero⁷. All'inizio del dramma, Eracle è già dato per morto, non solo dal suo nemico, il tiranno Lico, ma anche dalla sua stessa famiglia. E la moglie Megara, infatti, quando se lo vede inaspettatamente arrivare crede di vedere un sogno (*oneiron*, 517), un rappresentante, verrebbe da dire, di quel *demos oneiron*, di quel "popolo dei sogni" che per antica tradizione i greci collocavano alle soglie dell'Adè. Quando ricompare, perciò, Eracle è già in qualche misura un fantasma, un morto che cammina. Questo senso di appartenenza di Eracle all'Adè scandisce per tutto il dramma. Lo stesso Eracle, alla fine della tragedia, dice di essere già morto e di voler tornare sotto terra, là da dove è venuto (ὄθενπερ ἦλθον, 1247), quasi che il regno dei morti fosse la sua vera casa.

Questa variazione nella sequenza del mito, forse inventata da Euripide, è dunque fondamentale e dà il tono a tutta la tragedia. Quando Eracle sprofonda nella pazzia, il ciclo delle sue grandi imprese eroiche si è già chiuso. Degli orribili mostri e delle belve favolose, del leone e dell'idra, resta solo un ricordo, a cui si stenta a credere: «Davvero (ὄντως), figlio mio, sei stato nell'Adè?», chiede lo stesso Anfitrione al figlio Eracle (610). Persino il padre, dunque, fatica a credere alle imprese straordinarie del figlio Eracle. Non stupisce, quindi, che anche il grande nemico di Eracle, il crudele tiranno Lico, metta in dubbio le imprese dell'eroe.

La critica di Lico a Eracle è incentrata sull'uso dell'arco da parte dell'eroe. Eccone alcuni passaggi chiave (157-164: la traduzione è di Maria Serena Mirto⁸):

ὁ δ' ἔσχε δόξαν οὐδὲν ὦν εὐψυχίας
 θηρῶν ἐν αἰχμηῆι, τᾶλλα δ' οὐδὲν ἄλκιμος,
 ὃς οὔποτ' ἀσπίδ' ἔσχε πρὸς λαιᾶι χερὶ
 οὐδ' ἦλθε λόγχης ἐγγὺς ἀλλὰ τόξ' ἔχων,

⁶ Brelich 1958: 73.

⁷ Lesky 1972: 370.

⁸ Mirto 1997.

κάκιστον ὄπλον, τῆι φυγῆι πρόχειρος ἦν.
ἀνδρὸς δ' ἔλεγχος οὐχὶ τόξ' εὐψυχίας
ἀλλ' ὃς μένων βλέπει τε κἀντιδέρεται
δορὸς ταχεῖαν ἄλοκα τάξιν ἐμβεβώς.

Ottenne reputazione di coraggio, pur essendo un uomo da nulla, nella lotta contro le fiere, ma per il resto non era affatto valoroso, lui che non ha mai stretto lo scudo al braccio sinistro, né si è mai avvicinato a una lancia, ma impugnando l'arco, l'arma più vile, era pronto alla fuga. Il banco di prova del guerriero, del suo coraggio, non è il tiro con l'arco, bensì quando, immobile, e con lo sguardo diritto, fissa il rapido avanzare del solco che si crea fra le lance nemiche, sempre saldo nel suo schieramento (*taxis*).

A questa critica risponde il padre di Eracle, Anfitrione (188-203⁹):

τὸ πάνσοφον δ' εὕρημα, τοξήρη σαγήν,
μέμφηι κλύων νυν τάπ' ἐμοῦ σοφὸς γενοῦ.
ἀνὴρ ὀπλίτης δοῦλός ἐστι τῶν ὀπλων
θραύσας τε λόγχην οὐκ ἔχει τῶι σώματι
θάνατον ἀμῦναι, μίαν ἔχων ἄλκην μόνον·
καὶ τοῖσι συνταχθεῖσιν οὔσι μὴ ἀγαθοῖς
αὐτὸς τέθνηκε δειλία τῆι τῶν πέλας.
ὄσοι δὲ τόξοις χεῖρ' ἔχουσιν εὔστοχον,
ἐν μὲν τὸ λῶιστον, μυρίους οἰστοὺς ἀφείς
ἄλλοις τὸ σῶμα ῥύεται μὴ κατθανεῖν,
ἐκάς δ' ἀφεστῶς πολεμίους ἀμύνεται
τυφλοῖς ὀρῶντας οὐτάσας τοξεύμασιν
τὸ σῶμά τ' οὐ δίδωσι τοῖς ἐναντίοις,
ἐν εὐφυλάκτῳ δ' ἐστί. τοῦτο δ' ἐν μάχῃ
σοφὸν μάλιστα, δρῶντα πολεμίους κακῶς
σώζειν τὸ σῶμα, μὴ 'κ τύχης ὠρμισμένον.

Tu disprezzi poi l'invenzione più ingegnosa (*pansophon eurema*), l'equipaggiamento dell'arciere. Ma ora stammi a sentire e fatti esperto. L'oplita (*aner oplites*) è un guerriero schiavo della sua armatura e qualora i suoi compagni di schieramento (*toisi syntachtheisin*) siano vili, lui stesso perde la vita per la cobardia di chi gli sta vicino, e, una volta che ha spezzato la lancia, non gli è possibile stornare da sé il pericolo di morte, perché non ha che quell'unica arma di difesa. Chi invece è abile nel tirare con l'arco ha un vantaggio unico: dopo avere scagliato innumerevoli frecce, ne dispone ancora

⁹ Mi attengo qui al testo dell'edizione di Diggle 1981 e non accolgo l'anticipazione dei versi 193 e 194 prima del 191, proposta da Wilamowitz 1895b: 52 e accettata anche da Bond 1981: 118. Modifico di conseguenza anche la traduzione di Mirto 1997.

per sottrarsi alla morte e, rimanendo a distanza, respinge i nemici e li colpisce, benché stiano all'erta, con dardi ciechi (*typhlois toxemasin*) e senza esporre il suo corpo agli avversari, anzi standosene ben al sicuro. E proprio in ciò sta il più grande talento in battaglia, nel danneggiare i nemici salvando la propria incolumità e non affidandosi al caso.

Il dibattito sull'arco è, come si è detto, celeberrimo ed è stato più volte discusso. In genere, la disputa viene ricondotta a una più generale critica dell'arco e dell'arciere, critica di cui si rimarca il carattere tradizionale nella cultura greca e che si fa derivare dal mondo epico. L'arciere, si argomenta, è figura ambigua e guerriero vile, di grado inferiore rispetto a chi combatte con lancia e spada. Si è soliti in questo caso citare l'*Iliade*. Si ricorda, per esempio, che l'arco è per eccellenza l'arma di un bellimbusto effeminato come Paride. Oppure si rammenta, sempre nell'*Iliade* (13. 708 sqq.), il caso dei Locresi, dei quali si dice che combattono con l'arco perché il loro cuore non regge allo scontro da vicino. Del resto, anche Tirteo (fr. 12 West, 10-12), argomentava, esattamente come fa qui Lico, che il valoroso (*aner agathos*) è solo colui che combatte da vicino (*egguthen istamenos*), in uno scontro frontale.

Da questo presupposto comune si traggono poi, però, conclusioni diverse e sovente opposte. Per esempio, A. N. Michelini ha sostenuto che questa «emphasis on the bow differentiates the Euripidean Herakles from the standard example of the hero» e lo caratterizza come «a modern and revisionist hero»¹⁰. Viceversa H. P. Foley ha individuato nell'Eracle euripideo il campione di una forma tradizionale e individualistica di eroismo¹¹. Secondo una linea di interpretazione analoga, J. Gregory ha sostenuto che Lico rappresenterebbe il punto di vista “moderno”, estraneo alla tradizione eroica, mentre Anfitrione si appellerebbe alle tradizionali virtù individualistiche dell'eroe, votato a imprese solitarie. «Amphitryon refutes Lycus by justifying Heracles' use of the bow in terms of the heroic tradition», scrive Gregory¹². E aggiunge: «Amphitryon's defense calls attention to Heracles' aristocratic independence from the rest of the human community. He has accomplished his labours in solitude, following the pattern of the individualistic heroes of epic». Totalmente opposto, invece, il punto di vista di Giovanni Cerri¹³. Secondo lo studioso italiano, sarebbe invece Lico a rappresentare un punto di vista aristocratico, di ascendenza epica, che privilegia la lancia rispetto all'arco. Questo punto di vista rifletterebbe a sua volta, su un piano sociale, il punto di vista delle classi superiori della società ateniese che formavano la falange oplitica. Viceversa Eracle, e Anfitrione che ne

¹⁰ Michelini 1987: 244.

¹¹ Foley 1985: 167-75.

¹² Gregory 1991: 130

¹³ Si vedano in particolare Cerri 2000 e Cerri 2004.

difende le ragioni, rappresenterebbero i ceti inferiori, il popolino di Atene, i *thetes* che, non avendo la possibilità di acquistarsi un armamento oplitico, militavano nell'esercito cittadino come arcieri. L'*Eracle* di Euripide, secondo Cerri, sarebbe dunque «il manifesto cosciente e polemico di un'etica non aristocratica»¹⁴, un'etica poi ribadita nel finale del dramma dalla scelta di Eracle di sottrarsi a un suicidio eroico.

Già l'esempio di queste interpretazioni contrapposte rende conto di quanto sia difficile ricondurre a una *facies* unitaria il disorientante dibattito sull'arco. Sorge spontaneo il dubbio che Euripide, in realtà, non intendesse affatto esprimersi sul contrasto tra etica eroica ed etica cittadina, individualismo e oplitismo, pratiche aristocratiche e pratiche popolari della guerra. Leggere in questa maniera il testo di Euripide significa peraltro doversi misurare con alcuni problemi non secondari. Da un lato, il problema di quale fosse l'effettivo *status* sociale degli arcieri nell'Atene del V secolo: nessuna notizia attesta esplicitamente come e da quale ceto avvenisse il reclutamento degli arcieri nell'esercito ateniese, e l'insieme delle notizie, letterarie ed epigrafiche, compongono un quadro composito, da cui si evince che gli arcieri venivano arruolati sia tra i cittadini liberi, sia tra i mercenari stranieri, sia tra gli schiavi, a partire dai ben noti Sciti reclutati con funzioni di polizia¹⁵. E' difficile che Eracle potesse essere inteso dal pubblico ateniese come il simbolo di un gruppo così composito di persone. Ed è difficile in generale immaginare che gli arcieri ateniesi volessero identificarsi con un personaggio che nel dramma riveste comunque il ruolo di un pazzo infanticida.

D'altra parte, anche la tradizionale opposizione culturale tra l'arco e la lancia richiede forse qualche ulteriore precisazione. E' indubbio che questa opposizione esista e sia operante in diversi contesti e testi della grecoità arcaica e classica (si pensi soltanto ai *Persiani* di Eschilo, dove lancia e arco identificano rispettivamente gli ateniesi e il barbaro invasore)¹⁶. Ma la contrapposizione, se osservata da vicino, appare più complessa e sfumata di come spesso viene rappresentata dagli studiosi moderni¹⁷. Gli stessi passi omerici in cui si ritiene di rintracciare una condanna senz'appello dell'arco e dell'arciere andrebbero riconsiderati. Di certo, è impossibile parlare di una condanna *tout court* dell'arciere secondo una (presunta) mentalità epica o eroica, considerato il ruolo fondamentale che l'arco

¹⁴ Cerri 2004: 104.

¹⁵ Sui corpi di arcieri nell'esercito ateniese cfr. ora la disamina di Trundle 2010, con bibliografia specifica.

¹⁶ Sull'immaginario dell'arciere, in rapporto all'oplite e in particolare in ambito ateniese, cfr. per esempio, Vidal-Naquet 1968; Lissarrague 1991; Sergent 1991; Moggi 2002.

¹⁷ Con alcune eccezioni, naturalmente: Casadio 2010 invita, per esempio, a riconsiderare il luogo comune che vede l'arco come arma sempre e comunque vile, inefficace e non eroica (ma si vedano sul punto le riserve di Spina 2010). Ed eccellenti osservazioni, che invitano a guardare tutte le sfumature della rappresentazione dell'arco nella cultura antica, si trovano nella dissertazione dottorale di T. A. Davis (Davis 2013).

riveste nella vicenda di eroi certo, per molti versi, assai speciali, ma comunque ben radicati nella tradizione epica, come Odisseo o Filottete. Ma anche nell'*Iliade* insulti o critiche verso gli arcieri appaiono in contesti ben precisi e non hanno un carattere universale e apodittico¹⁸. Si prenda il caso di Teucro, solitamente usato per confermare il ruolo secondario dell'arciere nell'*Iliade* (Teucro è il figlio bastardo di Telamone e, perciò, si argomenta, figura minore e meno eroica rispetto al fratello Aiace, che combatte con la lancia). In verità, non sembra esserci alcuna riprovazione nella scena dell'*Iliade* (8. 243 sqq.) che rappresenta Teucro mentre scocca frecce da dietro lo scudo di Aiace. Citiamo il passo nella traduzione di Maria Grazia Ciani: «Giunse Teucro, tendendo l'arco ricurvo, si pose dietro lo scudo di Aiace di Telamone. Quando Aiace spostava lo scudo, l'eroe prendeva la mira e scagliava un dardo nel folto: e se colpiva un guerriero e questi cadeva esalando la vita, allora – come un fanciullo che dietro la madre si cela – tornava da Aiace che lo copriva dietro lo scudo lucente. [...] Si rallegro Agamennone nel vederlo sterminare le falangi dei troiani con il suo arco possente (τόξου ἄπο κρατεροῦ), gli andò vicino e gli disse queste parole: 'Figlio di Telamone, Teucro, mio caro, condottiero di eserciti, colpisci così e sarai luce di salvezza per i Danai e per tuo padre Telamone, che ti allevò fanciullo e si prese cura di te nella sua casa, anche se eri bastardo; se pure è lontano, procuragli gloria (*eukleies epibeson*)'».

Il comandante supremo, Agamennone, dunque, elogia Teucro per la sua abilità nell'arco, lo chiama "luce per i Danai" e ne celebra l'*eukleia* (nozione, se proprio si vuole impostare il dibattito in questi termini, eroico-aristocratica più di ogni altra). Chi insiste sulla condanna omerica, *sic et simpliciter*, dell'arco come arma non eroica, tende a sorvolare su questi aspetti del passo o a limitarne la portata¹⁹. Ed è significativo anche notare il trattamento riservato a uno dei luoghi omerici in cui, con più chiarezza, il contrasto tra guerriero armato di lancia e arciere sembra configurarsi come la definizione dei due tipi antropologici e sociali. E' l'episodio dell'undicesimo libro dell'*Iliade* dove Diomede insulta Paride, che lo ha appena colpito al piede con una freccia (*belos*). Citiamo anche qui dalla traduzione di Maria Grazia Ciani (*Iliade* 11. 382 sqq.): «Arciere insolente, seduttore di donne, sei famoso per l'arco, ma se ti misurassi in duello con me, a nulla ti servirebbero l'arco e le frecce. Mi hai graffiato la pianta del piede e te ne vanti. Ma io non me ne curo, è come se mi avesse colpito una donna o un ragazzo incosciente: la freccia (βέλος) di un vile è un'arma spuntata. Ma la mia lancia (ὄξυ βέλος), anche se sfiora soltanto, è duro colpo che uccide all'istante». Nella sua eccellente traduzione, Maria Grazia Ciani rende il termine

¹⁸ Non è possibile, in questa sede, affrontare compiutamente il problema, al di là delle sparse osservazioni che seguiranno. Rimando, per uno sguardo d'insieme sul problema, a Krischer 1998.

¹⁹ Cf., per esempio, Brillante 2010: 49.

belos prima (quando è riferito a Paride) con “freccia” e poi (quando si tratta di Diomede) con “lancia”. E’ un riflesso condizionato di molti traduttori per salvare la contrapposizione manichea tra il guerriero armato di lancia e l’oplita²⁰. Ma il nesso formulare ὄξυ βέλος, in realtà, potrebbe riferirsi tanto a una freccia quanto a una lancia²¹. Diomede potrebbe dunque anche dire qui, semplicemente, che, se fosse lui a scagliare una freccia, il suo colpo non sarebbe vano come quello di Paride. Non si vuole sostenere che questa sia l’interpretazione esatta e indiscutibile del passo omerico in questione ma solo sottolineare come la tendenza dei traduttori a rendere ὄξυ βέλος con “lancia” rifletta innanzitutto un pregiudizio. Ci si dimentica, del resto, che insulti tra gli eroi a battaglia sono comuni in Omero, e a essere insultati non sono certo solo gli arcieri²². E ci si dimentica anche che, nonostante le vanterie di Diomede, la ferita che Paride ha inferto all’eroe greco con la sua freccia è tutt’altro che inefficace, visto che Diomede sarà costretto a ritirarsi per lungo tempo della battaglia²³.

Derivare dall’*Iliade* una “etica eroica” che contrappone sistematicamente, in una tassonomia granitica e senza incrinature, l’arciere al lanciere è dunque un’operazione scivolosa. Tornando all’*Eracle*, si può dunque dubitare che, per esempio, il discorso di Lico intenda contestare (o intenda rifarsi a) un’etica eroica tradizionale di ascendenza epica. Non siamo affatto certi che questa etica eroica, in cui si condannava senza appello l’arciere, esistesse e fosse così monolitica come si pretende. Forse ci si potrebbe anche chiedere se quella che siamo soliti chiamare “etica eroica”, inserendola all’interno di un coerente mondo di valori omerici e contrapponendola all’ideologia del cittadino, non sia in realtà proprio un’invenzione successiva, una creazione *a posteriori* della *polis* greca²⁴.

²⁰ Così per esempio anche Walter Leaf e Samuel Butler traducono il secondo *belos* con “spear”. Giovanni Cerri si limita a un più generico “arma”. Distingue nella traduzione delle due occorrenze di *belos* anche Carlos Alberto Nunes: “Vã sempre é a flecha (*belos*) que um ser desprezível e imbele dispara. / Bem diferente se dá com meus tiros que embora de leve / o dardo (*belos*) atinja o inimigo sem mais da existência o despoja”.

²¹ In *Il.* 11. 845 ὄξυ βέλος è la freccia che colpisce Euripilo. Analogamente, in *Il.* 4.185: ὄξυ βέλος è la freccia di Pandaro che colpisce Menelao. Solo in *Il.* 20.147 ὄξυ βέλος designa la lancia di Ettore.

²² Lo stesso Diomede è insultato ferocemente da Ettore che lo chiama “donnicciola” (*Il.* 8.163).

²³ Impeccabili le osservazioni di Davis 2013: 3: “Eight books later, Diomedes is still leaning on a spear because of the painful wound. Clearly, archery is more effective than Diomedes is willing to admit”.

²⁴ Sottoscrivo quanto osserva Condello 2007: 494-495: «Che ‘l’individualismo eroico’, e in genere la pratica della singolar tenzone, siano incompatibili ‘con l’etica collettiva del cittadino-oplita’, è affermazione forse troppo recisa; come si sa, la piena adozione dell’ideologia oplitica non impedisce che la parinesi sia spesso rivolta al singolo combattente (e.g. Callin. fr. 1. 5-21 W. 2; Týrt. frs. 10. 29 sq., 11. 4 sq., 25 sq., 12. 16-34 W.2); in linea astratta, non si può dubitare, se non a prezzo di eccessivi schematismi, che il modello dell’individualismo eroico possa restare paradigma valido – e assai efficace in termini di propaganda – anche in piena età politica e oplitica». Condello cita opportunamente Kirk 1968, ricordando che «l’intera etica

Ma il discorso ci porterebbe troppo lontano. Conviene dunque restare ancorati a quello che sembra essere uno dei pochi dati certi: la discussione sui reciproci vantaggi dell'arco e della lancia ha un senso ovvio e immediato all'interno di una comunità come quella ateniese che si trovava impegnata in una guerra in cui l'utilità delle diverse armi veniva sperimentata sul campo. Già Wilamowitz²⁵ ricordava come, per esempio, la vittoria ateniese di Sfacteria (425 a. C.) avesse offerto agli ateniesi un esempio significativo del ruolo prezioso che potevano svolgere i reparti di arcieri nel neutralizzare il potente schieramento oplitico dei peloponnesiaci. Ma questo non significa necessariamente, come spesso si è sostenuto in passato sulla scorta di Wilamowitz, che la disputa sull'arco alluda a precisi e ben determinati episodi della Guerra del Peloponneso. Forse è meglio limitarsi a sottolineare che il dibattito tra Lico e Anfitrione ha un carattere che riflette la quotidianità dell'esperienza degli ateniesi, un taglio paradossale che inserisce nello splendore della saga mitica questioni che, per quanto urgenti e vitali, appartengono alla vita di ogni giorno. Albin Lesky, in un passaggio del suo sempre utile studio sulla tragedia greca²⁶, aveva colto con finezza questo aspetto: «Hier hören wir ein Echo der Debatten, die Vertreter der beiden Waffengattungen in Athen wie anderswo führten. Wer sich aus dem ersten Weltkrieg der ständigen Rivalität zwischen Infanterie und Artillerie erinnert, hat eine Parallele, die schlagender nicht sein könnte». Davvero, a ben vedere, lo scontro verbale tra Lico e Anfitrione potrebbe assomigliare a un battibecco tra ufficiali prussiani in un'osteria sul fronte francese della prima guerra mondiale.

Un esempio di come l'alternativa tra combattere da vicino e colpire i nemici da lontano con le armi da getto si ponesse concretamente nella realtà è offerto dal discorso che Trasibulo tiene prima della battaglia di Munichia (403 a. C.), così come è riportato da Senofonte nelle *Elleniche* (2. 4. 15-16): «Qualcuno avrebbe potuto pensare che si dovesse combattere, nelle prime file, in campo aperto (*ek isou machesthai*). E invece no. Se, com'è opportuno (*osper prosekei*), scaglierete con forza le vostre armi da lancio (*ta bele*), non mancherete neanche uno dei nemici di cui è piena la strada. Per proteggersi, si daranno alla fuga riparandosi con gli scudi. E voi potrete colpirli come vi pare, come se fossero ciechi (*osper typhlous*)». Anche qui, come nel discorso di Anfitrione nell'*Eracle*, il problema è impostato, in maniera molto pragmatica, sull'efficacia di un combattimento con le armi da getto rispetto a uno scontro frontale in campo aperto. Non è questione di etiche contrapposte, ma di tattiche militari.

Non sfuggirà, a questo punto, il problema essenziale. Il discorso di Trasibulo è il discorso, reale o comunque realisticamente ricostruito, di un generale sul campo

eroica – comprensiva di ideologie e pratiche belliche – si potrebbe spiegare bene proprio quale invenzione a posteriori di un'età affatto mutata».

²⁵ Wilamowitz 1895a: 139-140.

²⁶ Lesky 1972: 372.

di battaglia. Qui, invece, stiamo leggendo un testo tragico. Non si parla di cronaca ma di mito. E si parla di un'arma, l'arco di Eracle, che è un'arma eroica, leggendaria, favolosa. E' l'arco che Odisseo vede l'eroe impugnare nell'Ade, il segno che lo contraddistingue quanto la clava o la pelle di leone. E' l'arma fatale con cui solo può essere espugnata Troia, come ci ricorda la vicenda del *Filottete* di Sofocle. Un dramma dove, alla fine, proprio Eracle appare nelle vesti di *deus ex machina* invitando Filottete e Neottolemo, arco e lancia, a combattere insieme, quasi (lo notava già T. B. L. Webster nel suo commento al *Filottete*²⁷) come Aiace e Teucro nell'*Iliade*.

L'arco di Eracle ha dunque una sua storia mitica e, anche, una sua aura sacra. Filottete, secondo una leggenda testimoniata da poeti ellenistici (Licofrone ed Euforione) lo avrebbe infine consacrato insieme alle frecce dell'eroe nella "sacra Crimisa", presso Crotone, dove aveva sede il tempio di Apollo, il dio arciere, fondato dallo stesso Filottete²⁸. L'arco di Eracle è un'arma mitologica, sottratta alla storia. Un'arma che non ha senso criticare, come fa Lico, ma che non ha senso neppure difendere, come fa Anfitrione, semplicemente secondo la logica della sua efficienza tattica. E' un'operazione paradossale che, in generale, può avvenire solo in tragedia. E che, in particolare, nell'*Eracle* di Euripide, serve a isolare l'arco come oggetto feticcio e come *leit-motiv* di tutto il dramma. A enfatizzarne il ruolo, per il momento, in una chiave che è appunto assolutamente paradossale e "attualizzante" ma che preannuncia e prepara il ritorno dell'arco di Eracle, in ben altra veste, nel corso del dramma.

L'arco di Eracle, infatti, viene dapprima smitizzato e trattato come un'arma qualunque da Lico e da Anfitrione. Ma subito dopo l'arma viene riconsacrata alla dimensione prodigiosa del mito dal coro degli anziani tebani, che, nel rievocare con respiro epico-lirico le fatiche di Eracle, insistono molto sull'uso dell'arco da parte dell'eroe. E' con le frecce che Eracle uccide i centauri (364-367): τάν τ' ὀρεινόμον ἀγρίων / Κενταύρων ποτὲ γένναν / ἔστρωσεν τόξοις φονίοις, / ἐναίρων πτανοῖς βέλεσι. Fin qui sono notizie che, almeno in parte, sembrano coincidere con le versioni di mito fornite da altri autori²⁹. Anche Apollodoro (*Bibliotheca* 2. 5. 4) e Diodoro Siculo (4. 12. 3) attestano, per esempio, che i Centauri vengono combattuti con l'arco. Secondo il coro, poi, è sempre con le frecce che l'eroe abbatte il mostruoso Gerione (422-424): βέλεσι τ' ἀμφέβαλ' <ιόν>, / τὸν τρισώματον οἷσιν ἔ-/κτα βοτῆρ' Ἐρυθείας. Una versione che ritroviamo già nella *Gerioneide* di Stesicoro (PMGF 15) e nella maggioranza

²⁷ Webster 1970: 158.

²⁸ Lyc. *Alex.* 919-921; Euph. fr. 49 Van Groningen; [Arist.] *Mir.* 107.

²⁹ Naturalmente, il problema dell'equipaggiamento e dell'armamento di Eracle, nelle testimonianze sia iconografiche sia letterarie, è molto più vasto e complesso di quanto qui si possa accennare. Specie per le epoche più antiche: secondo Megaclide, Stesicoro (PMGF 229) sarebbe stato il primo a rappresentare Eracle con il suo abbigliamento canonico (pelle di leone, clava e arco).

delle rappresentazioni dell'arte figurativa³⁰. Ma il caso di Cicno, citato subito prima, pone già qualche problema. Secondo il coro, anche Cicno cade vittima delle frecce dell'eroe (392-393: Κύκνον ξεινοδαΐκταν / τόξοις ὤλεσεν). Ma questa versione contrasta sia con quanto narrato nello *Scudo di Eracle* (413 sqq.) sia con la scena raffigurata in una metopa del Tesoro degli ateniesi a Delfi (490 c.ca), dove l'eroe affronta il duello armato di lancia e scudo. Più avanti anche Megara, parlando a uno dei figli, sosterrà che anche la conquista di Ecalia era stata compiuta da Eracle con l'arco (472-473: σοὶ δ' ἦν ἔπερσε τοῖς ἐκηβόλοις ποτὲ / τόξοισι δώσειν Οἰχαλίαν ὑπέσχετο). L'abilità di Eracle con l'arco ha in effetti un ruolo negli antefatti mitologici della distruzione di Ecalia, come racconta anche Apollodoro (*Bibliotheca* 2.6.1). Ma già Sofocle, nelle *Trachinie* (258-260), raccontava come la città fosse stata devastata da Eracle con una spedizione armata al comando di un esercito straniero ed è forse significativo anche il ricorso, nel v. 478 dello stesso dramma, al termine *dory* (che può avere valore metaforico per indicare il conflitto armato ma è comunque specifico della lancia). Come notava Verrall, «Towns are not commonly taken with a bow and arrows»³¹.

Sembra evidente che, in questi racconti delle Fatiche di Eracle, «the bow is imported even into labors where it seems less than appropriate»³². E può anche darsi che questo avvenga, come ha suggerito Bond³³, in implicita polemica con la svalutazione dell'arco proposta da Lico. Resta comunque evidente la radicale differenza tra il canto del coro e l'argomentazione di Anfitrione nei versi che precedevano. Il discorso del coro è calato in una celebrazione delle imprese di Eracle come gesta solitarie, celebrazione rimarcata poi da Megara nel suo patetico discorso ai figli, dove la moglie dell'eroe, tra le imprese individuali del marito, sembra includere anche, non del tutto perspicuamente, la presa di Ecalia. La replica di Anfitrione a Lico era stata invece pragmatica e razionalistica quanto la critica del tiranno. Il padre di Eracle aveva difeso l'efficacia dell'arco come arma usata nel contesto realistico di una battaglia, come “invenzione ingegnosa” (*pansophon eurema*) che svolge un ruolo tattico nel conflitto bellico contro una schiera nemica e non contro mostri o creature prodigiose. Anfitrione liquida molto rapidamente la parte mitologica e favolosa delle imprese di Eracle, con un rapido accenno alle frecce (*bele*, 179) scagliate contro i Giganti. Ma poi, (a partire dal verso 188, con uno scarto scandito enfaticamente dalla particella *de*),

³⁰ Come nota anche Bond 1981: 175. Va notato anche che Gerione è spesso rappresentato come un oplita, o una schiera di opliti, considerati i suoi tre corpi, con lancia e scudo, come avviene, per esempio, in un frammento di Eschilo (74 Radt) e in una celebre anfora attica a figure nere del VI secolo a. C., conservata al Louvre (*ABV* 136, 49: a terra, però, c'è il guardiano delle mandrie, Eurito, ferito da una freccia).

³¹ Verrall 1905: 161.

³² Michelini 1987: 244.

³³ Bond 1981: 165.

il padre di Eracle sceglie un registro del tutto diverso. E inserisce le gesta di Eracle arciere non in una dimensione mitologica ma nello spazio di una battaglia contemporanea, di uno scontro tra eserciti contrapposti. Anfitrione e il coro, insomma, svolgono discorsi che, al di là dell'apparenza, sono discordanti.

Il movimento complessivo impresso al dramma risulta dunque disorientante per il lettore. E anche la (ri)conscrazione eroica di Eracle e del suo arco compiuta dal coro resta a sua volta sospesa e senza esito. Poco più avanti, infatti, Euripide rimescola nuovamente le carte. Eracle stesso, ritornato dall'Ade, dichiara infatti a Megara che ucciderà i Cadmei traditori con le sue frecce alate (*toxemasin*, 571). Sarebbe la conclusione più coerente e la risposta più adeguata, in linea con la celebrazione delle gesta eroiche cantate del coro, alle feroci ironie di Lico sulle virtù dell'arciere Eracle. Eppure, quella che qui il poeta ci offre è una falsa pista. Quando Eracle compirà infine la sua vendetta e salverà la sua famiglia dal tiranno, Euripide precisa che l'eroe compie l'intervento salvifico non con l'arco ma con una spada (*xiphos*) in pugno: Lico cade vittima di "una rete fitta di spade" (729-730: *brochoisi xiphoporoi*), la sua morte si compie in un agone che è un duello di spade (813: *agon xiphophoros*).

Che ne è dunque dell'arco di Eracle? L'arma ritornerà a sorpresa, con un ennesimo colpo di scena, nell'impresa più triste e scellerata della tragedia: l'uccisione dei figli. Anche in questo caso Euripide sembra porsi in contrasto con altre versioni del mito. Apollodoro (*Bibliotheca* 2. 4. 12) sostiene, per esempio, che i figli venivano bruciati vivi. Ma Euripide invece dà all'arco un ruolo di primo piano nella strage della famiglia, con un'insistenza quasi ossessiva, che non può essere casuale³⁴. Al verso 942, nel suo delirio, Eracle invoca subito che qualcuno gli passi il suo arco (τίς μοι δίδωσι τόξα; τίς <δ> ὄπλον χερρός;). Immediatamente dopo, Eracle prepara la faretra e l'arco per colpire i figli (969-970: φαρέτραν δ' εὐτρέπῃ σκευάζεται / καὶ τόξ' ἑαυτοῦ παισίν). Il primo figlio viene subito abbattuto con una freccia, il secondo massacrato con la clava ma solo perché, precisa il messaggero che riferisce la strage, si trova al di qua della gittata dell'"arco fatale" (991: λυγροῦ τοξεύματος). Con una sola freccia l'eroe abbatte poi la moglie e l'ultimo dei tre figli (1000: δάμαρτα καὶ παῖδ' ἐνὶ κατέστρωσεν βέλει). E' con l'arco, dunque, rimarca subito dopo il coro, che Eracle ha ucciso la sua sposa e la sua prole (1062-1063: ἔκτανεν ἄλοχον, ἔκτανε δὲ ψαλμῶι / τέκεα τοξήρει). Quando Eracle si risveglia, anche i raggi del sole

³⁴ Come avevamo già notato, Kamerbeek 1966: 6-7 sottolinea con efficacia questo aspetto: «We should not forget that the bow is used, throughout the play, as the symbol of Heracles' *arete*: it is constantly associated with his deeds of prowess but it is also the main instrument in the onslaught of his wife and children. Amphitryon is sounding the praises of the weapon that will prove fatal to Herakles' dearest relatives and the tragic irony of the passage is not to be overlooked. This, of course, much heightens its relevance, permitting us to regard an apparent digression as a structural element of the play». Di questa centralità dell'arco nella strage, ispirandosi a Euripide, renderà conto Antonio Canova che, ispirandosi proprio a Euripide, realizzerà nel 1799 il suo dipinto *Ercole saetta i figli*.

che lo illuminano hanno, ironicamente e sinistramente, preso l'aspetto di frecce (1089-1090: ἔμπνους μὲν εἶμι καὶ δέδορχ' ἄπερ με δεῖ, / αἰθέρα τε καὶ γῆν τόξα θ' ἡλίου τάδε). L'eroe si guarda intorno e la prima cosa che vede sono il suo arco e le sue frecce sparse al suolo (1098-1100: περωτὰ δ' ἔγχη τόξα τ' ἔσπαρται πέδωι, / ἅ πρὶν παρασπίζοντ' ἑμοῖς βραχίσιον / ἔσωιζε πλευρὰς ἐξ ἑμοῦ τ' ἔσώιζετο). Il lessico usato da Euripide è qui, ancora una volta, sinistramente significativo. L'arco è quasi personificato e l'eroe gli si rivolge come a un compagno nella schiera oplitica: l'arma, egli dice, gli "faceva da scudo" (παρασπίζοντα), Eracle e l'arco si proteggevano a vicenda, stando fianco a fianco. Il richiamo al primo episodio e il rovesciamento dell'idea di Anfitrione che l'arco affranchi il guerriero dalla schiavitù della schiera oplitica non potevano essere più espliciti.

L'eroe arciere ha infine combattuto come un oplita, avendo però come compagno nello schieramento non un altro guerriero ma la sua arma prodigiosa. La personificazione dell'arco, già adombrata nei versi 1098-1100, si manifesterà poi nei vv. 1380-1381, dove Eracle immagina che l'arco gli parli direttamente e gli parli come un complice dell'uccisione dei figli: Ἡμῖν τέκν' εἶλες καὶ δάμαρθ' ἡμᾶς ἔχεις / παιδοκτόνους σούς ("Con noi hai ucciso i figli e la sposa, con noi sei stato assassino dei figli"). L'eroe ha infine combattuto la sua battaglia con l'arco. Ma non è quella che era stata prospettata idealmente da Anfitrione nel primo episodio né è la guerra mitologica, il *polemos*, che l'eroe ricorda (1273) di avere combattuto contro i Centauri. E' una "guerra-non guerra", un *polemos apolemos*: la guerra folle combattuta contro i figli e la sua stessa famiglia. Così dice infatti a Eracle il padre Anfitrione (1133-1135):

Am. ἀπόλεμον, ὦ παῖ, πόλεμον ἔσπευσας τέκνοις.
 Ηρ. τί πόλεμον εἶπας; τούσδε τίς διώλεσεν;
 Am. σὺ καὶ σὰ τόξα καὶ θεῶν ὄς αἴτιος.

Anfitrione. Hai fatto una guerra non-guerra ai tuoi figli
 Eracle. Di che guerra parli? Chi li ha uccisi?
 Anfitrione. Tu e il tuo arco e colui che tra gli dei è colpevole.

Nel finale della tragedia, com'è noto, Teseo aiuterà Eracle a sopportare il dolore, lo convincerà a vivere e a riprendere in mano il suo arco. Già Wilamowitz aveva posto la questione dell'interpretazione del dramma in termini che poi, bene o male, quasi tutti hanno ripreso: l'Eracle di Euripide mostrerebbe la contrapposizione tra un concetto arcaico, agonistico e aggressivo, di *arete* e una nuova idea di virtù, basata su pazienza e sopportazione, amicizia (*philia*) e compassione, a cui Teseo guiderebbe Eracle³⁵. Ma, nel momento finale in cui

³⁵ Wilamowitz 1895a, in particolare 127-132.

Eracle torna a impugnare l'arco, l'enigma della sua sorte si prolunga al di là di qualsiasi possibilità di consolazione. La chiusa del dramma resta disturbante e solo apparentemente pacificatrice. Lo stesso rapporto che si instaura tra Teseo ed Eracle è paradossale e non privo di aspetti sorprendenti. Eracle dapprima si rivolge all'eroe ateniese come a un nuovo figlio che sostituirà quelli uccisi (1401: παίδων στερηθεὶς παῖδ' ὅπως ἔχω σ' ἐμόν). Ma, nelle sue ultime parole, pronunciate uscendo di scena, dirà invece che egli segue Teseo come una scialuppa (1424: ἐφολκίς) segue la nave. Un rovesciamento evidente³⁶ del verso 631, dove i figli erano le scialuppe rimorchiate dal padre Eracle (ἄξω λαβῶν γε τοῦσδ' ἐφολκίδας χερσῶν, / ναῦς δ' ὡς ἐφέλω). Vi è qualcosa di innaturale in questo rapporto tra Eracle e Teseo. Tanto più innaturale per il pubblico ateniese. Lo spettatore conosceva non solo la vicenda, ricordata nella tragedia stessa, in cui Eracle strappava Teseo all'Ade. Gli ateniesi avevano anche sotto gli occhi tutti i giorni la decorazione scultorea del tempio di Efesto nell'Agorà, completato presumibilmente negli stessi anni in cui Euripide scriveva l'*Eracle*: un tempio il cui programma iconografico era incentrato proprio sulla compresenza delle Dodici fatiche e delle imprese di Teseo³⁷. Euripide riproponeva ora in una forma strana e inconsueta la relazione tra i due eroi. E quando Teseo dice al protagonista, che gli appare annientato, raggomitolato come un feto nel suo mantello, "Tu non sei più quel famoso Eracle" (1414: ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς οὐκ εἶ), noi, e forse ancor di più gli antichi, sentiamo innanzitutto un disagio, un disorientamento, una sensazione che non è certo quella di un lieto fine.

Questa disturbante distorsione dell'orizzonte del mito è in linea con l'uso paradossale del mitologico arco di Eracle che, come abbiamo visto, si snoda con implacabile coerenza durante tutto il dramma. L'arco è centrale nella tragedia: sia come oggetto scenico, tangibile, sia come oggetto simbolico è il filo conduttore di tutto il dramma. Appare all'inizio, smitizzato, come un'arma tra tante, ritorna alla fine come strumento della follia omicida e divinamente ispirata di Eracle. E' un oggetto ambiguo, enigmatico, multiforme, che rispecchia l'ambiguità enigmatica del dramma stesso di Euripide. Un dramma dove al pragmatismo razionalistico del dibattito tra Anfitrione e Lico si oppone l'epifania scenica delle divinità Iris e Lyssa, nello splendore favoloso del loro apparato mitologico. Un dramma che mette in scena una crisi di follia sovranaturale, esplicitamente collegata al desiderio di vendetta di Era per la relazione extraconiugale di Zeus con Alcmena. Ma dove, alla fine, il protagonista stesso dichiara di non credere "ai racconti meschini dei poeti" sulle avventure adulterine degli Olimpici

³⁶ Bond 1981: 415.

³⁷ Dinsmoor 1941. Si pensi anche alla compresenza di Eracle e Teseo nel Tesoro degli Ateniesi a Delfi: Hoff 2009. Sul rapporto tra Eracle e l'ideologia civica ateniese si veda ora il recentissimo Frade 2016 (che non ho potuto consultare).

(1341-1346). Una battuta clamorosamente metateatrale³⁸, dove non è solo l'eroe del mito ma anche il personaggio della tragedia che mette in discussione se stesso e si smaschera davanti al pubblico. Una battuta che riconsegna il dolore di Eracle al gioco della finzione tragica, ma non per questo lo rende più accettabile e comprensibile, anzi ne accentua il carattere enigmatico, enfatizza l'inafferrabilità della strana vicenda a cui gli spettatori hanno appena assistito.

Mettere in crisi l'eroe tradizionale non trova ragione in Euripide nel desiderio di fondare una nuova etica o una nuova filosofia. Né si può parlare di una generica inclinazione alla "smitizzazione" degli eroi. La critica del mito non è il fine di Euripide: è solo lo strumento della sua arte drammatica. Euripide mette in questione personaggi tradizionali della saga eroica, ma anche della letteratura teatrale, smonta il gioco della tragedia, non permettendo allo spettatore di adagiarsi nella quiete delle sue aspettative e dei suoi luoghi comuni. Euripide spesso non smitizza nulla, ma anzi va a cogliere i nodi oscuri del mito, ben annidati nel cuore della leggenda, in questo caso il lato oscuro di Eracle³⁹. Lo fa giocando con tutti i livelli della rappresentazione letteraria e con tutte le dimensioni della messinscena: mescolando il realismo più spinto con il fantastico, con l'onirico, con l'irrazionale, in un gioco teatrale che è molto più complesso di quel banale intellettualismo a cui a volte, fin dall'antichità, si è voluto ridurre la straordinaria arte di Euripide.

³⁸ Michellini 1987: 275.

³⁹ Un lato oscuro di Eracle è senz'altro il rapporto stretto e ambiguo che l'eroe, in diversi segmenti della sua saga, intrattiene con il regno dei morti. Ma si pensi anche al legame oscuro tra arciere e follia suggerito da Sauzeau 2007.

BIBLIOGRAFIA

- Barlow, S. A. (1981), *Euripides, Heracles*. Warminster: Aris & Phillips.
- Barlow, S. A. (1982), "Structure and Dramatic Realism in Euripides' *Heracles*", *G&R* 29: 115-125.
- Bond, G. W. (1981), *Euripides, Heracles*. Oxford: University Press.
- Brelich, A. (1958), *Gli eroi greci*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Brillante, C. (2010), "Paride e Filottete. La *Piccola Iliade* e il duello con l'arco", in Camerotto, A., Drusi, R. (eds.), *Il nemico necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*. Padova, Sargon: 45-60.
- Casadio, V. (2010), *L'arciere nell'antichità greca e romana. Mito, letteratura e storia*. Teramo: Evoé edizioni.
- Cerri, G. (2000), "Letica di Simonide nell'*Eracle* di Euripide: l'opposizione mitica Atene-Tebe", in Bernardini, P. A. (ed.), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca*. Roma-Pisa, Fabrizio Serra editore: 233-266.
- Cerri, G. (2004), "Messaggi etico-politici nella tragedia euripidea: dalle *Supplici* all'*Oreste*", *AION* 26: 95-125.
- Chalk, H. H. O. (1962), "*Arete* and *Bia* in Euripides' *Herakles*", *JHS* 82: 7-18.
- Condello, F. (2007), "A proposito di una recente introduzione a Omero", *Eikasmos* 18: 492-504.
- Davis, T. A. (2013), *Archery in Ancient Greece*. New York: Dissertation Columbia University.
- Diggle, J. (1981), *Euripidis fabulae. Tomus 2: Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*. Oxford: University Press.
- Dinsmoor, W. B. (1941), *Observations on the Hephaistaion*. Hesperia. Supplement V: American School of Classical Studies at Athens.
- Frade, S. (2016), *Heracles and Athenian Propaganda: Politics, Imagery and Drama*. London: Bloomsbury Academic.
- Foley, H. P. (1985). *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca: Cornell University Press.
- George, D. B. (1994), "Euripides, Herakles 140-235: Staging and the stage iconography of Herakles' bow", *GRBS* 35: 145- 157.
- Grégoire. H., Parmentier, L. (1923), *Euripide, Héraclès, Les Suppliantes, Ion*. Paris: Les Belles Lettres.
- Gregory, J. (1991), *Euripides and the Instruction of the Athenians*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Hamilton, R. (1985), "Slings and Arrows: The Debate with Lycus in the *Heracles*", *TAPhA* 115: 19-25.

- Hoff, R. von den, "Herakles, Theseus and the Athenian Treasury at Delphi", in Hoff, R. von den, Schultz, P. (eds.), *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture of the Greek World*. Oxford, University Press: 96-104.
- Holmes, B. (2008), "Euripides' Heracles in the Flesh", *ClassAnt* 27: 231-281.
- Kamerbeek, J. C. (1966), "Unity and Meaning of Euripides' *Heracles*", *Mnemosyne* 19: 1-16.
- Kirk, G. S. (1968), "War and the warrior in the Homeric poems", in Vernant, J.-P. (ed.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris, Mouton: 93-117.
- Krischer, T. (1998), "Arcieri nell'epica omerica. Armi, comportamenti, valori", in Montanari, F. (ed.), *Omero. Gli aedi, i poemi, gli interpreti*. Firenze, La Nuova Italia: 79-100.
- Lanza, D. (1977), *Il tiranno e il suo pubblico*. Torino: Einaudi.
- Lesky, A. (1972), *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lissarrague, F. (1991), *L'autre guerrier: archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie Attique*. Roma: Ecole française.
- Michelini, A. N. (1987), *Euripides and the Tragic tradition*. Wisconsin: University Press.
- Mirto, S. (1997), *Euripide, Eracle*. Milano: Rizzoli.
- Moggi, M. (2002), "L'oplita e l'arciere (ideologia e realtà tra guerra antica e guerra moderna)", *Ktéma* 27: 195-206.
- Mussarra Roca, J. J. (2015), *Gods in Euripides*. Tübingen: Narr Verlag.
- Padilla, M. (1992), "The Gorgonic Archer: Danger of Sight in Euripides' *Heracles*", *CW* 86: 1-12.
- Riley, K. (2008), *The Reception and Performance of Euripides' Herakles. Reasoning Madness*. Oxford: University Press.
- Sauzeau, P. (2007), "L'archer, le roi, la folie [De Cambyse à Guillaume Tell]", *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique* 11: 175-192.
- Sergent, B. (1991), "Arc", *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 6. 1-2: 223-252.
- Spina, L. (2010), "Recensione a G. Casadio, *L'arciere nell'antichità greca e romana*", *Annali Online di Lettere - Ferrara* 2: 225-227.
- Taragna Novo, S. (1973), "L' APETH di Eracle e la sorte dell'uomo nel contrasto tra Lico e Anfitrione", *RFC* 101: 45 - 69.
- Trundle, M. (2010), "Light troops in classical Athens", in Pritchard, D. (ed.), *War, Democracy and Culture in Classical Athens*. Cambridge, University Press: 139-160.

- Verrall, A. W. (1905), *Four Essays on four Plays of Euripides*. Cambridge: University Press.
- Vidal-Naquet, P. (1968), “La tradition de l’hoplite athénien”, in Vernant, J.-P. (ed.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris, Mouton: 213-241.
- Webster, T. B. L. (1970), *Sophocles, Philoctetes*. Cambridge: University Press.
- Wilamowitz, U. von (1895a), *Euripides, Herakles*, erster Band, zweite Bearbeitung. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Wilamowitz, U. von (1895b), *Euripides, Herakles*, zweiter Band, zweite Bearbeitung. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

CARACTERIZACIÓN DE HELENA EN LA TRAGEDIA HOMÓNIMA DE EURÍPIDES Y TRADICIÓN POSTERIOR DEL PERSONAJE (Characterization of Helen in the homonymous tragedy of Euripides and her reception)

FRANCISCA GÓMEZ SEIJO (f.gomez.seijo@hotmail.com)
Prof. del Instituto Álvaro Cunqueiro, Vigo

RESUMEN - En este artículo la autora trata de señalar los límites de una interpretación en clave psicológica del personaje de Helena en la tragedia homónima de Eurípides. Frente a tal enfoque, propone concebir la caracterización del personaje sin las expectativas propias del teatro naturalista y contemplar el conjunto de la obra como un espectáculo dirigido a las emociones del auditorio antes que a su intelecto. En lugar de preguntarnos *quién es o cómo es* Helena en clave psicológica, debemos descubrir *cómo se expresa a través de ella* en clave patética la dicotomía entre realidad y apariencia que recorre la obra. Por otra parte, la autora expone brevemente cuál ha sido la trayectoria del personaje en la literatura occidental posterior.

PALABRAS CLAVE - Eurípides, Helena, caracterización, tradición occidental.

ABSTRACT - In this paper the author tries to point out the limits of an interpretation in psychological key about Helen's character in Euripides' homonymous tragedy. Faced with such an approach, she suggests the characterization without the own expectations of naturalistic theatre and watch the whole work as a spectacle aimed at the emotions of the audience rather than their intellect. Instead of asking ourselves *who or how Helen is* in psychological key, we must discover *how it is expressed through her* in pathetic key the dichotomy between reality and appearance that runs through the work. Moreover, the author outlines what has been the trajectory of the character in subsequent Western literature.

KEYWORDS - Euripides, Helen, characterization, Western tradition.

A. CARACTERIZACIÓN DE HELENA EN LA TRAGEDIA HOMÓNIMA

En este artículo voy a exponer sucintamente algunas de las conclusiones a las que he llegado tras estudiar durante los últimos años la caracterización en la tragedia ática clásica y, concretamente, de la figura de Helena en la tragedia homónima de Eurípides. Y quiero empezar citando una descripción de Medea que leí un día y que dice así: “ella es una mujer y, sin embargo, actúa como un hombre. Es una bárbara, pero se comporta como una griega. Es frágil y débil, pero capaz de destruirlo todo. Dice que ama, pero el poder de su odio se manifiesta con igual intensidad. Es humana, pero posee poderes que van más allá de los límites humanos. (...) Ella es también madre, esposa, hechicera, amante, asesina, amiga, enemiga, bárbara, griega, víctima, destructora, mortal

e inmortal”. La descripción, hecha por Hatzichronoglou (1993: 187), es bella y atrayente, y ejemplifica de manera significativa las conclusiones a las que podemos llegar sobre la mayoría de los personajes femeninos euripideos, a saber: que se trata de figuras poliédricas, dotadas de rasgos antitéticos e incoherentes. Los datos obtenidos sobre su caracterización proceden habitualmente de lo que cada personaje dice sobre sí mismo y de lo que los demás personajes dicen sobre él. Opino que tal procedimiento descriptivo se agota en sí mismo, puesto que el retrato ambiguo que nos ofrece de Medea se convierte en punto de partida y de llegada, pero no señala lo que hace singular a esta heroína, puesto que también podríamos aplicarle a Hécuba en la tragedia homónima la mayoría de los atributos que Hatzichronoglou le asigna a Medea.

Si Tycho von Wilamowitz hubiera leído a principios del siglo XX la citada descripción, habría afirmado posiblemente lo mismo que en su obra dedicada a la técnica dramática de Sófocles¹: que la ambigüedad del personaje de Medea se debe a que el antiguo poeta trágico anteponía el impacto emocional de las escenas individuales a la coherencia de la caracterización y que la caracterización por la caracterización misma no le interesaba o no era prioritaria para él. Frente a los excesos del realismo psicológico, que estudia al personaje al margen del texto y lo concibe como núcleo en torno al que gira una obra, Tycho llegó, a su vez, a la postura radical de reducir al mínimo la importancia de la caracterización y de subordinarla siempre al efecto patético. Lo que comparten ambas posturas extremas es el hecho de concebir la caracterización en la tragedia griega como un problema. Ahora bien, ¿de quién es el problema: de los antiguos poetas griegos o de sus lectores modernos? Opino que el problema es nuestro y que tal vez deberíamos dejar de preguntarnos *quién es Medea* o cualquiera otra de las heroínas trágicas.

Entre la crítica moderna proliferan, no obstante, los estudios de caracterización centrados en describir la *psique* peculiar e idiosincrática de dichas heroínas y un ejemplo conspicuo de tal hecho lo constituye la bibliografía existente acerca del personaje de Helena en la tragedia homónima de Eurípides². Cuando en mi época de estudiante universitaria leí por primera vez esta obra, sin conocer en absoluto la ingente bibliografía sobre ella, no encontré ninguna ambigüedad en la caracterización de Helena. Su historia me pareció conmovedora: ella, la hija de Zeus, la esposa fiel de Menelao y amante madre de Hermíone, sufre con impotencia durante largos años una mala fama inmerecida, acusada de haber huido a Troya con Paris, de haber abandonado a su esposo y a su pequeña hija y de haber sido la causa de una guerra que se ha cobrado miles de vidas. Todo

¹ Wilamowitz-Moellendorff, T. von (1917), *Die dramatische Technik des Sophokles*. Philol. Unters. 22. Berlin: Weidmann.

² Schmiel 1972; Wolff 1973; Papi 1987; Juffras 1993; Fredricksmeier 1996; Meltzer 2006; Lush 2008; Davis 2009; Jansen 2012.

ha sucedido contra su voluntad y por obra de Zeus, su propio padre. Griegos y troyanos no solo ignoran que ella es inocente, sino que también desconocen una verdad esencialmente trágica: han luchado y han muerto por un fantasma, no por una mujer real. Muchos años después, al iniciar mi investigación sobre Helena en esta tragedia, descubrí la existencia de numerosos estudios orientados a señalar la progresiva y creciente confusión entre Helena y el εἶδωλον hasta el punto de que ambas entidades se hacen indistinguibles cuando la tragedia llega a su fin. Desde esta perspectiva, las incoherencias del personaje encuentran su explicación en el hecho de que la Helena real lleva dentro de sí las cualidades negativas del εἶδωλον. El colofón de tal enfoque es el reconocimiento de la ambigüedad del personaje, ambigüedad que supuestamente ha sido creada de manera premeditada por el propio Eurípides.

La obra de Jacques Derrida, *De la gramatología* (2010), que desarrolla la idea de que la escritura es un suplemento del habla³, ha repercutido notoriamente en estudios recientes sobre esta tragedia: Gumpert (2001: 44-45) afirma textualmente que el εἶδωλον, como suplemento de Helena, “siempre amenaza con reemplazar a aquello que suplementa y, por tanto, el εἶδωλον siempre se postula como la Helena real y amenaza con ocupar su lugar. Si el εἶδωλον es la expresión emblemática de una lógica suplementaria vinculada a la figura de Helena, tal vez sería más apropiado decir que Helena, en cierto sentido, es *siempre* un εἶδωλον y que, lejos de representar una tradición alternativa, el εἶδωλον constituye el mito normativo de Helena en su forma más descarnada y explícita”. Como el significante lingüístico, el εἶδωλον de Helena la reemplaza, haciendo imposible identificar a la Helena ‘real’ y distinguirla de la entidad que la sustituye. La oposición ὄνομα-πρᾶγμα no garantiza, por tanto, la posibilidad de distinguir entre la Helena ‘real’ y el εἶδωλον, el cual comparte con ella el nombre, pero no su ser verdadero, puesto que “cuando Helena se define, se llama a sí misma Helena y, en consecuencia, el nombre permanece como término que define al ser y al no-ser” (Pucci 1997: 43). Dada esta ambivalencia del nombre, “la Helena

³ Idea ya expresada por Rousseau en sus *Confesiones*. Derrida (2010: 185) afirma que para este pensador “la escritura es peligrosa desde el momento en que la representación quiere hacerse pasar por la presencia y el signo por la cosa misma. Y existe una necesidad fatal, inscrita en el propio funcionamiento del signo, de que el sustituto haga olvidar su función de vicariato y se haga pasar por la plenitud de un habla cuya carencia y flaqueza, sin embargo, no hace más que *suplir*. Puesto que el concepto de suplemento —que aquí determina el de imagen representativa— abriga en sí dos significaciones cuya cohabitación es tan extraña como necesaria. El suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el *colmo* de la presencia. (...) Pero el suplemento *suple*. No se añade más que para reemplazar. Interviene o se insinúa *en-lugar-de*; si colma, es como se colma un vacío. Si representa y da una imagen, es por la falta anterior de una presencia. Suplente y vicario, el suplemento es un adjunto, una instancia subalterna que *tiene-lugar*. En tanto sustituto, no se añade simplemente a la positividad de una presencia, no produce ningún relieve, su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío”.

real estaba en lo cierto: ella no era otra cosa que su nombre o, incluso, solo su nombre era realmente. Estamos ante una versión teatral del *Tratado sobre el no ser* de Gorgias: lo que tiene el ser es el ídolo vacío, el simulacro de aliento” (Cassin 2000: 89). Eurípides dibuja en su tragedia una multiplicidad de Helenas que pugnan por su supremacía, pero a ninguna de ellas la podemos considerar ‘real’ o ‘auténtica’ de manera concluyente (Bassi 2000: 15). Tal enfoque implica que no solo los personajes de la obra experimentan la confusión entre apariencia y realidad, sino que los propios espectadores-lectores nos vemos inmersos en esa confusión y, a diferencia de los personajes, cuando la obra llega a su fin somos incapaces de señalar una Helena ‘real’ y de trazar una línea divisoria clara entre ella y el εἶδωλον.

Algunos dirán, tal vez, que esta manera de estudiar al personaje es lo que hace progresar nuestro conocimiento de la tragedia ática clásica; yo opino, no obstante, que así se logran recreaciones modernas acerca de un tipo de dramaturgia cuya esencia es irrecuperable. No comparto una lectura de la tragedia *Helena* y de su heroína en clave derridiana, puesto que su conclusión es que somos incapaces de descubrir *quién es* Helena en realidad, cuál es su ἦθος *verdadero* y latente bajo la superficie textual, pero siempre inaprehensible. Vale la pena que sigamos preguntándonos *quién es* Helena si lo que queremos es reflexionar sobre nuestro mundo moderno y sobre nuestra moderna noción del ‘yo’ a través de los textos clásicos. Pero en ese caso ya no estaremos hablando del mundo de la tragedia ática, sino de nuestro propio mundo vehiculado a través de ella. Si queremos aproximarnos en la medida de nuestras posibilidades a ese fenómeno irrepetible que fue la tragedia ática, entonces debemos dejar de preguntarnos *quién es* Helena, incluso en una tragedia en la que precisamente la afirmación de su identidad está en juego, pero sin erigirse en núcleo temático en torno al que gire toda la obra.

Para convertir en nuclear el problema del ‘yo’ de Helena hay que hacer algo que desde el principio hiere de muerte nuestra comprensión de este personaje y de la tragedia homónima: hay que prescindir de los dioses. La frecuente visión de Eurípides como poeta subversivo e iconoclasta ha contribuido a infravalorar el importante papel que desempeña la religión tradicional en el conjunto de su producción dramática. No obstante, la propia Helena nos dice en el prólogo de la obra que fue Hera la que creó al εἶδωλον para castigar a Paris. A continuación afirma que a estos males se añadieron los demás designios de Zeus, a saber: suscitar la guerra entre griegos y troyanos con el fin de aliviar a la madre tierra de un excesivo número de hombres y conceder a Aquiles su oportunidad para la gloria guerrera. Helena menciona primero la creación del εἶδωλον por parte de Hera y después habla de los designios de Zeus, que nos remiten a la guerra; resulta evidente, por tanto, que la diosa no crea el εἶδωλον para hacer posible la guerra entre griegos y troyanos, puesto que esta guerra ya está decidida por

Zeus y es inevitable, con o sin el εἶδωλον. Es decir, Eurípides nos presenta el ardid de Hera como una contribución al cumplimiento de los designios de Zeus, sobre quien el poeta parece querer enfatizar desde el comienzo mismo de la obra su responsabilidad última en la guerra de Troya. Quedaría así implícitamente cancelada esa ambigüedad de Helena como causante de la guerra que tantas veces se señala en diversos estudios, puesto que tanto si ella es la mujer infiel y casquivana de la tradición mítica como la esposa casta y fiel que nunca huyó con Paris, la guerra de Troya tendrá lugar de todos modos en virtud de unos planes divinos que escapan al control y la comprensión de los seres humanos.

El final de la obra también abunda, igual que el prólogo, en el poder de la voluntad divina sobre la vida humana: Cástor aparece como *deus ex machina* encargado de transmitirle a los personajes la voluntad de Zeus —de la que nosotros, los lectores-espectadores, ya habíamos sido informados por Helena en el prólogo—. Cástor también les informa sobre el futuro que Zeus les depara a Helena, su hija, y a Menelao. Cuando reintegramos a los dioses en la tragedia de la que forman parte, resulta difícil creer que Eurípides tuviese como prioridad que sus espectadores reflexionaran sobre *quién es realmente* Helena en la instantaneidad de la representación dramática ni que experimentasen una confusión semejante a la de los personajes hasta el punto de no ser capaces de distinguir entre la Helena real y el εἶδωλον, ni que detectaran tras las palabras y las acciones del personaje indicios de su identificación con los rasgos negativos del fantasma. Cuesta creer que ese fuese el propósito de Eurípides cuando ponía en escena sus tragedias ante un público multitudinario y en su mayoría iletrado que acudía al teatro para vivir ante todo una experiencia emocional, un público deseoso de *sentir con* los personajes antes que *reflexionar con* ellos en el transcurso de la representación. Si concebimos la tragedia como un espectáculo dirigido a las emociones del auditorio antes que a su intelecto, la caracterización del personaje no puede ser valorada con las expectativas propias del teatro naturalista.

En mi investigación anterior sobre la caracterización de Helena en la tragedia homónima me planteé como objetivo encontrar una manera de estudiar al personaje como parte inseparable del diseño global de la obra a la que pertenece. Me pareció que esta era la única manera de conciliar el psicologismo y el tychoísmo sin incurrir en los excesos de ambos. En lugar de registrar rasgos de caracterización basados en las palabras que un personaje dice sobre sí mismo y las que los demás personajes dicen sobre él (método de definición directa) para acabar llegando finalmente al callejón sin salida de la ambigüedad, opté por investigar los recursos de caracterización que están controlados exclusivamente por el propio poeta (método de presentación indirecta)".

Opino que si detectamos y estudiamos los rasgos de caracterización que Eurípides desarrolla y ejemplifica integrándolos en la arquitectura de la obra, podremos entonces encontrar la conexión entre dichos rasgos, por un lado, y el diseño dramático al que están subordinados, por otro, sin incurrir así en el error de

estudiar al personaje como una entidad aislable e independiente. Con este método de estudio carece de sentido que nos preguntemos *quién es o cómo es* Helena, pero sí es pertinente investigar *cómo se expresa a través de ella* la dicotomía entre realidad y apariencia que recorre la obra, la brecha entre Helena y el mundo, una brecha que no se observa en el personaje de Medea: esta heroína no ha entrado en conflicto con el mundo de la obra, sino consigo misma y con los personajes concretos que han atentado contra un orden de cosas que ella no cuestiona. El análisis de los mismos recursos de presentación indirecta en Medea y Helena permite corroborar la subordinación de sus caracterizaciones al diseño global de sus respectivas tragedias. Los recursos de presentación indirecta que he investigado son cuatro: 1) términos psicológicos; 2) pronombres personales y posesivos de 1ª y 2ª persona; 3) usos de plural por singular y, por último, 4) las imágenes asociadas a cada heroína.

1. Términos psicológicos

Poco antes de asesinar a sus propios hijos Medea le dice al coro que su corazón desfallece al contemplar a los niños, ignorantes del final que les aguarda (καρδία οἴχεται, γυναῖκες, 1042-1043), pero después se reprocha a sí misma su cobardía por entregar su alma a blandos proyectos (προσέσθαι μαλθακούς λόγους φρενί, 1052) y, cuatro versos más adelante, vuelve a expresar horror por el terrible acto que va a cometer, apelando a su θυμός con desesperación: “¡No, corazón mío, no realices este crimen!” (μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σὺ γ’ ἐργάσῃ τάδε, 1056), para concluir con el célebre verso en el que afirma que es precisamente su θυμός el que no le deja otra opción que el filicidio (θυμός δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, 1079) y vuelve a animar de nuevo a su καρδία por medio de un imperativo: “¡ármate, corazón mío!” (ὄπλιζου, καρδία, 1242), a la vez que invoca a su desdichada mano para que empuñe la espada (ὦ τάλαινα χεὶρ ἐμή, λαβὲ ξίφος, 1244).

A través de los términos psicológicos καρδία, φρήν y θυμός Eurípides expone ante el auditorio interno (el coro) y el auditorio externo (los espectadores) el flujo de pensamientos y sentimientos encontrados de Medea, así como el carácter inevitable de la venganza contra sus enemigos. Semejante modo de comunicación con el auditorio interno y externo de la obra no se detecta en Helena, quien nunca emplea términos psicológicos ni para hablar de sí misma ni para referirse a los demás. Helena es un personaje que no reflexiona ni vacila; la expresión de sus congojas no revela un conflicto consigo misma, sino con un mundo cuyo orden se ha quebrantado por la acción caprichosa e incomprensible de la divinidad. En lugar de apelar a términos psicológicos Helena insiste en la contraposición entre ἐγὼ y ὄνομα, entre πρᾶγμα y σώμα, en definitiva, entre ella misma y el εἶδωλον o fantasma que la ha suplantado durante diecisiete largos años: una y otra vez la oímos exclamar que no fue ella la que marchó a Troya, no fue ella la que compartió el lecho de Paris, sino que quien cometió esas acciones fue el εἶδωλον.

Las diferencias entre Medea y Helena en cuanto al uso y frecuencia de términos psicológicos responden, por tanto, a una manera distinta de plantear el conflicto del personaje y su relación con el mundo. Dicho de otra manera: tales diferencias no son la causa, sino la consecuencia del particular universo dramático concebido por el poeta en cada tragedia. En *Medea* la *psique* de la heroína, en conflicto consigo misma, es más accesible para el auditorio interno y externo de la obra; en *Helena*, por el contrario, la *psique* del personaje es menos accesible porque el poeta ha decidido conseguir el efecto patético poniendo el acento, no en los ‘procesos mentales’ o en el flujo de pensamientos de Helena, sino en su anhelo por recobrar la relación armónica con los demás en un cosmos cuya comprensión se ha hecho imposible para el ser humano.

2. Uso de los pronombres personales y posesivos de 1ª y 2ª persona

Las diferencias entre las dos heroínas son aquí cualitativas, no cuantitativas. Mientras que Medea utiliza los pronombres en discursos que parten de la expresión del dolor individual, pero que desembocan finalmente en consideraciones generales sobre la condición humana, la insistencia de Helena en la mención explícita de la primera persona de singular enfatiza el dolor individual sin trascender nunca de la esfera de lo personal. Medea se siente parte integrante de ese mundo que comparte con los demás personajes: en los versos líricos que preceden a su entrada en escena, expresa desde el interior de la casa sentimientos de ira y dolor por la traición de Jasón. Después entra en escena y pronuncia una *rhexis* (214 sqq.) de marcado carácter reflexivo en la que expone la situación de subordinación de las mujeres con respecto a los hombres. Se comprueba aquí que la transición formal de los versos líricos a los trímetros yámbicos va acompañada de una transición conceptual desde el dolor particular hacia consideraciones generales sobre el dolor de ser mujer en un mundo de hombres. Tal transición es, además, pragmática: Medea intenta ganarse la buena voluntad del coro de mujeres corintias para que colaboren con ella en la venganza contra Jasón. En el caso de Helena, sin embargo, la transición formal de los versos líricos a la *rhexis* no va acompañada de una transición conceptual, puesto que Helena nunca sale de la esfera de lo personal y su único objetivo es la pura expresión del dolor individual: tanto en los versos líricos como en la *rhexis* lamenta el suicidio de su madre Leda, la muerte de su esposo Menelao y el incierto destino de sus hermanos, los Dioscuros.

La comparación entre *Medea* y *Helena* en lo que respecta al uso de los pronombres revela la tendencia —centrífuga— de Medea a ir de lo particular o personal hacia consideraciones de carácter general, mientras que la tendencia —centrípeta— de Helena la impulsa a no abandonar nunca la esfera de lo personal ni a introducir reflexiones de índole general en la exposición de sus sufrimientos. Tales diferencias están en consonancia, además, con la también

diferente relación entre personaje y mundo en cada tragedia: Medea ha entrado en conflicto con Jasón y, a la vez, consigo misma, pero no con el mundo, cuyo orden no cuestiona ni pone en duda, mientras que Helena desea precisamente recobrar una relación armónica con un mundo del que no se siente parte y que se ha vuelto caótico y confuso a causa del εἶδωλον creado por Hera.

Por otra parte, el distinto uso de los pronombres que se produce en los diálogos entre Medea y Jasón, por un lado, y entre Helena y Menelao, por otro, abunda en esa distinta relación entre personaje y mundo: las irreconciliables diferencias de la primera pareja nacen del desequilibrio introducido por Jasón en el orden sistémico del cosmos trágico y se expresan lingüísticamente en la manera en que él desvincula su destino del de Medea por medio de una neta separación entre ἐγώ y σύ (*Med.* 446-464), mientras que ella, que sufre las consecuencias del error de Jasón, entrelaza ambos pronombres (*Med.* 465-515). La pareja formada por Helena y Menelao experimenta, por el contrario, un proceso de reconciliación una vez que el marido descubre y confirma la existencia del εἶδωλον (*Hel.* 623 sqq.); el uso de los pronombres revela aquí la unión recién sellada de la pareja, que se necesita mutuamente para regresar a Grecia y recuperar una relación armónica con un mundo cuya comprensión no está al alcance de los simples mortales.

3. Uso del plural por el singular

Helena utiliza plural por singular la mitad de veces que Medea. A la diferencia cuantitativa viene a sumarse otra cualitativa, a saber: un uso predominantemente pragmático del plural por el singular en el caso de Medea frente a otro uso predominantemente patético en el caso de Helena, cuyos plurales suelen estar al servicio de la expresión enfática de su propio sufrimiento, que no se debe a un daño infligido por otro personaje, sino a la escisión o ruptura que se produce entre ella y un mundo en el que la caprichosa acción de los dioses ha sumido a los hombres en el engaño de las apariencias. He constatado que cuanto más armónica y estable es la relación personaje-mundo, mayor es también el índice de frecuencia de dichos plurales y su uso pragmático. La ruptura de ese equilibrio va acompañada, por el contrario, de un menor índice de frecuencia y de un uso mayoritariamente patético del plural por el singular. Dos escenas cruciales de *Medea* ofrecen ejemplos de plurales de (falsa) modestia que son producto del cálculo, no de la emoción: en la primera escena (307 sqq.), Medea enmascara sus verdaderas intenciones ante el rey Creonte y consigue que la deje permanecer un día más en Corinto antes de encaminarse al destierro; en la segunda, finge docilidad ante Jasón, haciéndole creer que acepta resignadamente el destierro (872 sqq.) y logrando así que él baje la guardia y acepte que los niños le lleven a la princesa el peplo y la corona que acabarán con su vida.

Los plurales que utiliza Medea contribuyen, por tanto, a su plan de

venganza; con ellos consigue atenuar la impresión de egocentrismo que produciría el empleo recurrente de la primera persona del singular y, como hemos visto, tal estrategia le funciona. En el caso de Helena, su uso del plural por el singular está asociado, sobre todo, a la expresión de la emoción y mucho menos al cálculo. Los dos únicos ejemplos en los que cambia el singular por el plural con el objetivo de engañar corresponden al diálogo con Teoclímeno (*Hel.* 1390-1435; plurales: ἡμῖν, 1399 y διδαξόμεσθα, 1426), en el que se inventa un falso ritual en el mar para que el rey egipcio le proporcione una nave en la que pueda huir junto con Menelao. El engaño de Helena es moralmente aceptable, puesto que está orientado a conseguir el regreso a Grecia con su legítimo marido, mientras que el de Medea —sobre todo en su segundo diálogo con Jasón— provoca nuestro rechazo porque está orientado hacia el crimen más horrendo de todos: el filicidio.

4. Mayor o menor control del poeta sobre la imaginaria de la obra

El control del poeta sobre las imágenes que emplea es menor en las tragedias que revelan un equilibrio en la relación personaje-mundo, pero mayor en las tragedias que revelan la ruptura de dicho equilibrio. A este respecto resulta especialmente ilustrativa la comparación entre Esquilo y Eurípides. Las tragedias de Esquilo manifiestan un menor control, puesto que varios personajes utilizan la misma imagen y la integran en su discurso de modo que se supone entendida de la misma manera tanto por el auditorio interno como por el auditorio externo de la obra. Además, el hecho de que la misma imagen también sea aplicada a varios personajes incrementa su frecuencia de uso e impide vincularla con un solo personaje en particular. La recurrencia de las imágenes consigue, de esta manera, que el lenguaje del poeta y el de los personajes sean coincidentes. Un ejemplo ilustrativo lo constituye la imagen del león en la tragedia *Agamenón*, donde los personajes la emplean en el entendimiento de que los demás la comprenderán y percibirán el entramado de alusiones que tal imagen implica. El coro cuenta la fábula del cachorro de león criado en el hogar de un hombre y que se muestra manso y cariñoso con todos, pero que al crecer revela el fiero instinto heredado de sus padres (*Ag.* 717-736); más adelante, Agamenón llama “sanguinario león” (ὠμηστής λέων, *Ag.* 827) al ejército griego que asalta las murallas de Troya; por su parte, Casandra no menciona el nombre de Egisto, sino que se refiere a él hablando de “un cobarde león que anda suelto por la casa y se revuelca en el lecho a la espera del señor que regresa” (λέοντ’ ἄνακτιν ἐν λέχει στρωφώμενον / οἰκουρόν, οἴμοι, τῶι μολόντι δεσπότι, *Ag.* 1224-1225) y también se refiere a Clitemnestra como “esa leona de dos patas que comparte su lecho con el lobo cuando el noble león no se halla en su guarida” (αὕτη δίπους λέαινα συγκοιμωμένη / λύκωι, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίαι, *Ag.* 1258-1259).

A diferencia de Esquilo, el mayor control de Eurípides sobre las imágenes que emplea en *Helena* se pone de manifiesto en la tendencia a la individualización.

Un ejemplo concreto lo constituye la sorprendente y anómala identificación de Helena con una *παρθένος*, identificación que el poeta no confía a los demás personajes ni a la propia Helena. Es Eurípides quien nos la presenta de manera indirecta o implícita *como si* fuese una doncella. La inadecuación entre la imagen y la realidad pone de relieve precisamente la ruptura del equilibrio o *continuum* entre personaje y mundo. Aquella *femme fatale* de la tradición mítica que se había fugado a Troya con Paris se presenta ahora como una Helena-*παρθένος*, una mujer recatada y poseedora todavía de una belleza juvenil, muy celosa de su castidad y totalmente fiel a Menelao, de quien no tiene noticias desde hace diecisiete años e ignora si ha salido de Troya vivo y victorioso. Esta nueva Helena no solo es inocente de haber causado la guerra, sino también de haber mantenido relaciones sexuales con Paris.

Por otra parte, el hecho de que rechace enérgicamente a Teoclímeno contribuye a su caracterización como esposa casta que anhela vivamente el reencuentro con su marido y tal caracterización se ve asimismo reforzada por las palabras con las que maldice su belleza, origen de tantas desgracias (260-266, 304-305). En los versos 375-385 menciona a dos *παρθένοι*: Calisto y la hija de Mérope, ambas transformadas en animales como castigo divino a causa de su belleza. Helena lamenta no haber corrido la misma suerte que estas doncellas, hasta el punto de estar dispuesta a cortar sus cabellos, arañarse el rostro y vestirse de luto para engañar a Teoclímeno y poder así escapar de Egipto (1186 sqq.).

Esta nueva Helena requiere un nuevo espacio y la relevancia de tal conexión se hace evidente cuando constatamos que la primera palabra del primer verso de la obra es el Nilo, cuyas “bellas ondas virginales” nos señala la heroína (*Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί*, 1) por medio de *αἶδε*, pronombre demostrativo que “acompaña deícticamente el gesto del personaje que recita el prólogo, quien advierte a los espectadores acerca de la identidad del río que tienen (personaje y público) ante su vista: no se trata ni del Simunte ni del Escamandro, los dos ríos que bañaban la llanura de Troya; ni del Eurotas, el río del Peloponeso que riega la ciudad de Esparta (...), se trata de las corrientes del Nilo, el río egipcio” (Nápoli 2007: 110). El interés de esta indicación geográfica no se agota en la mera *deixis*, puesto que las ondas del Nilo son calificadas como *καλλιπάρθενοι* y los dos elementos que componen este adjetivo señalan cualidades que encontraremos en el personaje. La belleza de Helena no es algo nuevo ni sorprendente, sino inseparable de su propia naturaleza; ahora bien, Eurípides sí nos sorprende con la caracterización contradictoria de Helena como *γυνή* y *παρθένος* al mismo tiempo.

Por medio del adjetivo *καλλιπάρθενοι* el poeta insinúa desde el primer verso de la obra ese rol nuevo y contradictorio que va a asumir el personaje en el transcurso de la obra. Poco después encontramos la palabra *παρθένος* aplicada a Psámate, la esposa de Proteo, y a Teónoe, la hija de ambos (4-11). El paralelismo implícito entre las dos parejas formadas por Psámate-Teónoe

y Helena-Hermíone sirve para poner de relieve la anómala situación de esta última. Mientras que Psámate ha llevado la vida normal de una esposa y su hija ha renunciado voluntariamente al matrimonio para convertirse en profetisa, Helena, por el contrario, parece haber regresado al estatus de doncella y su hija Hermíone, sola en Esparta y sin la compañía de sus padres, se verá abocada a una virginidad involuntaria (ἄνανδρος, 283; más adelante, ἄγαμος, 689).

La paradójica recaracterización de Helena como παρθένος contribuye a ponderar su inocencia, su castidad y su lealtad a Menelao, a la vez que lleva emparejada una belleza que no se ha marchitado a pesar del paso del tiempo⁴. Hermíone, a diferencia de su madre, es una παρθένος involuntaria cuya prolongada παρθενία viene asociada por parte de Helena con esos rasgos negativos que no parecen afectarle a ella (282-283):

ἦ δ' ἀγλαίσμα δωμάτων ἐμόν τ' ἔφυ,
θυγάτηρ ἄνανδρος πολιὰ παρθενεύεται.

La que fuera mi tesoro y el de mi casa, mi hija, sin marido, verá cómo encanecen sus cabellos mientras todavía es doncella.

Adviértase que las palabras que remiten a la carencia de marido (ἄνανδρος) y al encanecimiento (πολιὰ), se sitúan inmediatamente antes de παρθενεύεται. Semejante contigüidad pone de relieve los inconvenientes que le plantean a Hermíone su situación actual y el futuro que le espera, soltera y envejecida, mientras que su madre se esfuerza por evitar el matrimonio con Teoclímeneo y conserva una hermosa cabellera rubia diecisiete años después de abandonar Grecia. Por otra parte, la referencia a Hermíone como ἀγλαίσμα δωμάτων (282) evoca la mención de Eidó, la hija de Proteo, como τὸ μητρὸς ἀγλαίσμ' (11) y sugiere un nuevo paralelismo implícito entre las dos madres y sus respectivas hijas, pero un paralelismo que nuevamente hace destacar la desfavorable situación de Helena y Hermíone.

Opino que la discordancia implícita entre los roles de esposa y madre y la recaracterización de Helena como παρθένος se debe a que su παρθενία es un rasgo que no ha sido construido a través de las palabras de los demás personajes de la obra, sino creado y controlado exclusivamente por el poeta. El trabajo de Voelke (1996: 285) contribuye a apoyar mi punto de vista cuando afirma que “la asimilación de Helena a una joven doncella no solo es resultado de la comparación, sino que se inscribe en su propio modo de actuar y en las circunstancias de su desplazamiento desde Esparta a Egipto. Fue, en efecto, en el momento en que estaba cogiendo rosas en honor a Atenea Chalkioikos, cuando la raptó Hermes

⁴ Incluso en dos ocasiones la llaman νεᾶνι (1288) y παῖ (1356).

para llevársela a tierra egipcia (244-249). Tanto la recolección de flores como el rapto por parte de la divinidad nos remiten a los modelos míticos de *παρθένος*, en primer lugar Core, pero también Creúsa y Europa⁵. La única comparación explícita de Helena con una doncella raptada la hace el coro cuando compara el llanto de Helena en el momento del rapto con el de una Ninfa o una Náyade perseguida por Pan (184-190), pero el resto de asociaciones entre Helena y una *παρθένος* proceden del propio Eurípides, no de las palabras de los personajes, y este total control 'autorial' explicaría el hecho de que Helena encarne ella misma el rol de *παρθένος* a través de su identificación implícita con Perséfone y de su asociación con la diosa Atenea.

Frente a *Helena*, la tragedia *Medea* está más próxima a las obras de Esquilo⁵. Las diferencias entre ambas obras están en conexión con el particular diseño dramático de cada obra y dicho diseño se encuentra, a su vez, en conexión con una determinada visión de la relación entre personaje y mundo: relación de equilibrio y armonía en el caso de *Medea*, pero de ruptura y desequilibrio en el caso de *Helena*. Para empezar, quiero poner de relieve el carácter explícito de las imágenes asociadas a *Medea* por parte de los demás personajes y la vinculación implícita de dichas imágenes con el mito al que pertenece la heroína; tal vinculación favorece su integración orgánica en el diseño dramático de la obra y en la caracterización del personaje. La nodriza lamenta en el prólogo que su señora, desesperada, no preste a las palabras de sus amigos más atención que la que prestarían “una roca o una ola marina” (*πέτρος ἢ θαλάσσιος / κλύδων*, 28-29). Los vehículos de comparación, la roca y la ola, son parte de la leyenda que vincula a *Medea* con Jasón: la heroína es tan intratable como los propios elementos que la nave *Argo* tuvo que encarar en su famoso viaje. Otros ejemplos de semejante interacción poética serán recurrentes en el drama. La imagen que emplea la nodriza recuerda mucho, por otra parte, a la queja que Patroclo le hace a Aquiles cuando le dice que sus padres deben de haber sido “el grisáceo mar y las escarpadas rocas” (*Il.* 16. 34-35): tan intransigente es el héroe ante el grave peligro que corren sus amigos.

La nodriza también hace referencia a la volubilidad de *Medea* por medio de una imagen meteorológica (106-108): teme que ella pronto “encenderá / prenderá” (*ἀνάψει*) con mayor odio la “nube de lamentos” (*véφος οἰμωγῆς*) que crece desde su inicio. El relámpago sugerido aquí desarrolla una imagen latente en la predicción que hace la nodriza de que *Medea* no hará cesar su cólera hasta que “fulmine” a alguien (*καπασκῆψαι*, 94), puesto que el mismo verbo describe la acción de los relámpagos. La propia *Medea* expresará su deseo de que un relámpago atravesase su cabeza (*διὰ μου κεφαλᾶς φλόξ οὐρανία / βαίη*,

⁵ Para este breve repaso de las imágenes vinculadas a *Medea* en la tragedia homónima me he basado en el trabajo de Boedeker (1997: 127-148).

144-145), mientras que al final de la obra Jasón se queja dolorosamente de que los dioses han fulminado contra él a la vengadora Medea (τὸν σὸν δ' ἀλάστορ' εἰς ἔμ' ἔσκηψαν θεοί, 1333).

Más adelante, la nodriza le advierte al coro que va a ser difícil convencer a su señora de que salga del interior de la casa, puesto que “lanza a sus criadas fieras miradas de leona que acaba de parir” si alguna se le acerca (καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται δμωσίην, 187-188). En el estásimo final, una vez que Medea ha entrado en casa para asesinar a su hijos, el coro la describe como una sangrienta Furia vengadora (1260), una vagabunda que sobrevivió a las inhospitalarias Simplégades para esforzarse en vano por sus hijos (1261-1264), una fuente de polución y sufrimientos enviados por los dioses (1268-1270) y al escuchar el llanto de los hijos de Medea poco antes de morir a manos de su madre, el coro utiliza las mismas imágenes que la nodriza cuando afirma: “pues sí que eras tú roca o acero” (πέτρος ἢ σίδαρος, 1279-1280) y corrobora así la caracterización inicial del personaje como una mujer dura e intratable.

En contraste con las palabras de la nodriza y el coro, Medea no se presenta a sí misma como una fuerza natural temible, sino como una víctima del mar que busca un lugar seguro en tierra. Se encuentra a la deriva en el mar de la vida, sin patria a la que regresar, sin familia que la acoja de nuevo, sin un lugar para cambiar de fondeadero de su desdicha (252-258). Cuando Creonte le comunica que debe abandonar Corinto, Medea se describe como una viajera atribulada que lamenta que sus enemigos estén desplegando todas sus velas contra ella y que no pueda encontrar lugar para desembarcar de su desgracia (278-279). El coro, que al comienzo de la obra se une al dolor de Medea porque no se imagina el peligro que corren las vidas de los niños, repite la misma imagen náutica para referirse a las desgracias que la acongojan: “un dios te ha arrastrado a una ola de infortunios, y no hay salida” (ὥς εἰς ἄπορόν σε κλύδωνα θεός, / Μήδεια, κακῶν ἐπόρευσε, 362-363; cf. también 431-445, especialmente μεθορμίσασθαι, 442). La imagen de Medea —ofrecida por ella misma y aceptada por el coro— como víctima de las fuerzas naturales, de las tormentas y del mar, contrasta notoriamente con las imágenes de la nodriza, que compara a su señora con esas terribles fuerzas. Independientemente de qué personaje utilice dichas imágenes y con qué propósito, todas ellas interactúan poéticamente con el contexto más amplio del mito de Jasón y Medea y de su largo viaje por mar en la nave Argo.

La imaginería de la obra no se agota en las imágenes náuticas. La nodriza también compara a Medea con animales peligrosos: en primer lugar, ella “dirige miradas de toro” a sus hijos (ὄμμα ταυρουμένην, 92-93), descripción que, nuevamente, interactúa con el mito de la famosa pareja: la metáfora evoca a los toros que exhalan fuego y que Jasón tuvo que uncir al arado, hazaña que la propia Medea menciona más adelante (478). La misma mujer que una vez ayudó a Jasón a vencer a los toros asesinos de su padre, ahora mira como un toro a los hijos que nacieron de su unión con Jasón. No solo dirige miradas de

toro a sus hijos, sino que también —añade la nodriza— “lanza a sus sirvientas la mirada de una leona con cachorros” (τοκάδος δέργμα λεαίνης ἀποταυροῦται δμωσίν, 187-189). La imagen de Medea como una leona parturienta que mira a los demás con fiereza para proteger a sus cachorros se convertirá en una imagen irónica cuando Medea revele su intención de asesinar a los niños, pero incluso es discordante en los versos citados (187-189), puesto que poco antes la nodriza ha expresado su temor de que Medea podría ocasionar algún daño a sus hijos (92-93, 95) y considera prudente mantenerlos alejados de su madre cuando está enojada (90-91, 101). Jasón también ve a Medea como “una leona, no una mujer” (1342) y, horrorizado por los crímenes que acaba de cometer, pone a Zeus por testigo de los ultrajes recibidos por culpa de esa “odiosa e infanticida leona” (οἶά τε πάσχομεν ἐκ τῆς μισσαῖς / καὶ παιδοφόνου τῆσδε λεαίνης, 1406-1407)⁶. Medea acepta la comparación hecha por Jasón: “Llámame, si lo deseas, leona y Escila que vive en la roca tirrenica. Porque yo he herido tu corazón, como tenía que hacerlo” (1358-1360) y poco después le recuerda que los niños están muertos, precisamente porque esa palabra le ‘morderá’ (δήξεται, 1370; cf. también δάκοιμι 1344-1345). Previamente era Medea la ‘mordida’ (δηχθεῖσα, 109-110) por sus desgracias. Ahora los papeles se han invertido. A la comparación con una leona, Jasón añade la comparación con Escila, la criatura más temida por los marineros griegos: “leona, no mujer, de natural más salvaje que la tirrenica Escila” (λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος / Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν, 1342-1343). Como sucedía con el uso de las imágenes náuticas, también aquí parece posible contemplar la comparación de Medea con Escila dentro del contexto más amplio del mito de los Argonautas: Jasón considera a Medea más temible que los peligros que él encaró durante su gran aventura.

A través de los cuatro recursos de presentación indirecta de Helena que acabo de exponer (índice de frecuencia de términos psicológicos, uso de pronombres personales y posesivos de 1ª y 2ª persona, sustitución de singular por plural y grado de control del poeta sobre las imágenes que emplea), Eurípides ha procurado involucrar emocionalmente al auditorio en los sufrimientos de la heroína, que anhela revelar su inocencia a un mundo incapaz de distinguir entre realidad y apariencia. No me imagino a ese auditorio planteándose durante la representación de la obra si Helena *es* verdaderamente casta y fiel o todo lo contrario

⁶ En *Agamenón*, Casandra se refiere a la falsedad de las palabras y de la actitud de Clitemnestra con respecto a su marido, quien ignora los crímenes que trama “esa lengua odiosa de perra que acaba de lamerle y de erguirle, afectuosa, las orejas” (οὐκ οἶδεν οἶα γλώσσα μισητῆς κυνός, / λέξασα κάκτεῖνασα φαιδρόνους δίκην, 1228-1229). Al igual que Jasón, Casandra también la identifica con Escila (... Σκύλλαν τινὰ / οἰκοῦσαν ἐν πέτραισι, ναυτίλων βλάβην, 1233-1234) y con una leona (αὐτῆ δίπους λέαινα συγκοιμωμένη / λύκωι, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσία, 1258-1259).

ni llegando a la conclusión de que es imposible determinar su culpabilidad o inocencia a causa de la ambigüedad del personaje. Es probable que entre ese auditorio hubiese un reducido grupo de atenienses cultos capaces de apreciar el sustrato filosófico sobre el que se asienta la obra, así como sus figuras de dicción y de pensamiento, pero creo que ni siquiera esa reducida élite habría centrado sus reflexiones en determinar si la nueva Helena de Eurípides era verdaderamente inocente o no. Este tipo de consideraciones están asociadas a nuestra lectura moderna —silenciosa e intelectualizada— de los textos clásicos en un contexto cultural e ideológico bien distinto del de la Grecia clásica.

B. TRADICIÓN POSTERIOR DEL PERSONAJE

A diferencia de Eurípides, la literatura posterior siguió, en líneas generales, la historia tradicional de la Helena que sí fue a Troya. En la *Eneida* de Virgilio, Eneas la presenta como una odiosa Erinia de su propia patria y de Troya (Verg. *A.* 2. 571-574); en la *Heroida* XVII de Ovidio, el poeta nos devuelve la imagen ambivalente de una Helena aparentemente casta, pero a la vez dispuesta a dejarse seducir por Paris mientras Menelao está ausente. Quinto de Esmirna, poeta griego del siglo III d. C., constituye una excepción, puesto que adopta una actitud clara a favor de la inocencia de Helena: en el libro XIII de los *Posthomerica*, Afrodita impide que Menelao la mate con su espada y el propio Agamenón afirma que Helena es inocente y que el culpable fue Paris, que ya pagó por ello (Q. S. 13. 385 sqq.); en el libro siguiente, el XIV, Helena sale de Troya, avergonzada y temerosa, pero el poeta cuenta que, por donde va pasando, provoca admiración la belleza de la mujer “sin tacha”. Con la cabeza cubierta por un velo, sigue los pasos de su marido, a quien después le dirá que no lo abandonó por su voluntad, sino forzada por Alejandro (Q. S. 14. 39 sqq.).

La figura de Helena seguirá presente en la Edad Media gracias a la amplia recepción que tuvo la materia troyana a través, entre otros, de Dictis Cretense y Dares Frigio, cuyas obras se dieron a conocer en sendas traducciones latinas de los siglos IV y VI d. C.⁷ Ambos afirman haber sido testigos oculares de la guerra de Troya: Dictis del lado griego, Dares del troyano (1873: 14). Este último dice que Helena no fue raptada en contra de su voluntad y que regresó con Menelao más afligida que cuando había llegado; Dictis, aunque no hace explícito el consentimiento de Helena, cuenta que pidió a Príamo que no la devolviesen, bien por su pasión por Alejandro, o por temor a ser castigada. En un reciente trabajo, Morenilla Talens y Bañuls Oller señalan que la literatura medieval presenta a Helena “como símbolo de la belleza casquivana y del peligro que se encarna en

⁷ Dictys, Cretensis (1825), *De Bello Trojano...Accedunt Josephi Iscani De Bello Trojano Libri Sex*. A. J. Valpy. London / Dares (1873), *Daretis Phrygii de excidio Troiae historia*. F. Meister. Leipzig: Teubner.

la mujer, la tentación del pecado que arrastra el alma a su perdición. Solo en la poesía cortesana de la Edad Media tardía, sin apartarse de la figura tradicional, puede observarse una cierta apreciación de Helena al incorporarla a la poesía cortés en la que se plasman las quejas por el desdén de la amada” (Morenilla Talens y Bañuls Oller 2012b: 81).

Un breve repaso de la presencia de Helena en el teatro europeo de época moderna y contemporánea nos ofrece el siguiente panorama: en *Troilo y Crésida* de Shakespeare, aparece solo en la escena primera del tercer acto de la obra y su papel consiste simplemente en *estar*, puesto que no tiene nada que hacer en la historia que nos cuenta el dramaturgo inglés. En *Elena casta* (1721), Pier Jacopo Martello elige la versión de Helena que da la tragedia de Eurípides y se la dedica a una dama erudita, cuyas virtudes considera idénticas a las de su protagonista. Ahora bien, aunque Martello no encontró discutible o ambigua la inocencia de la Helena ‘real’, su realismo psicológico le llevó a introducir importantes cambios en la caracterización de este personaje, que, a diferencia de la Helena eurípidea, no protagoniza el comienzo de la obra ni es ella la que planea la fingida muerte de Menelao y su astucia se reduce a darle al rey de Egipto pistas falsas sobre la identificación de Menelao.

En *Fausto* de Goethe, Helena protagoniza el tercer acto de la segunda parte de la obra. A diferencia de Margarita, no es una mujer real, sino un símbolo eterno de perfección y belleza, de sensualidad y pasión, carente de las tradicionales connotaciones negativas. Antes de Goethe ya formaba parte de muchas de las historias basadas en el Dr. Fausto que se habían ido publicando desde el siglo XVI, dentro y fuera de Alemania. En su drama sobre el tema, el inglés Christopher Marlowe, ya había hecho célebre la exclamación de Fausto ante la aparición de Helena: “¿Es este el rostro que lanzó a mil naves?”. Goethe, por su parte, decide convertir a Helena en el símbolo de la poesía clásica para que su unión con Fausto, prototipo del hombre moderno, plantee la cuestión de la relación entre el alma moderna y el mundo antiguo y/o la fusión entre romanticismo y clasicismo.

El siglo XX ofrece pocas recreaciones o adaptaciones del mito de Helena. En la obra *La guerra de Troya no tendrá lugar* (1935), Jean Giraudoux hace a Helena consciente del negativo poder de su belleza, poder del que no puede librarse. El autor sitúa la acción en el momento en que Helena tiene que llegar a Troya, pero los griegos todavía no han declarado la guerra, metáfora de la situación vivida en Europa en los años previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Héctor, que no quiere la guerra, está dispuesto a devolver a Helena y lo intenta continuamente hasta que la realidad de los hechos escapa a su control en el último acto. Grecia necesita un pretexto para la guerra y ese pretexto es Helena, a quien Ulises define como “una de esas raras criaturas que el destino pone en la tierra para servirse de ella” (Giraudoux 1955: 70). Helena, además, no es solo un pretexto: Giraudoux también la presenta de manera alegórica al final

del acto 1, donde la Paz conversa con Helena, que encarna aquí a la Guerra y es incapaz de ver claramente a su interlocutora.

En las escasas recreaciones de la figura de Helena que ofrece la literatura española, ella representa la belleza que cautiva y destruye a los que la rodean. Así sucede en la pieza teatral de Luis Riaza, *Calzetines, máscaras, pelucas y paraguas (Antitragedia recosida con retazos de poetas muertos)* (1998). Como señalan Carmen Morenilla y Vicente Bañuls en un trabajo reciente, se trata de “un caso extremo de presentación de Helena como un personaje pasivo en modo alguno responsable de los deseos que provoca su belleza y de las desgracias que esos deseos provocan en quienes la rodean” (Morenilla Talens y Bañuls Oller 2012b: 84). Para Riaza, Helena es Hache, la letra sin sonido y solo la conocemos a través de las palabras de los demás personajes de la obra (89). “Helena es *nadie*, pero no un *nadie particular*, sino un nadie compartido, es lo que todos desean y no poseen” (91). “Helena es lo que todos desean porque los demás lo desean, un deseo sin contenido concreto, sentido solo como símbolo del poder en tanto que su posesión es la posesión de lo que los demás ansían poseer, por lo que no se duda en acudir a la violencia de buen grado, puesto que la violencia es el camino para mantener o lograr el poder en una espiral sin fin” (92).

El balance general de este breve repaso por la dramaturgia europea moderna y contemporánea es que en ella Helena aparece casi siempre reducida a la condición de símbolo y de objeto en manos de los hombres, encasillada en el rol de esposa infiel y de mujer casquivana cuya belleza es seductora y destructiva a la vez. Otras figuras como Clitemnestra o Medea, cuya caracterización clásica no era acorde ni a la moral de la antigüedad ni a la judeo-cristiana, sí cuentan con recreaciones en las que se realiza una especie de justificación de su comportamiento. En opinión de Morenilla Talens y Bañuls Oller (2012b: 94) la causa “debe buscarse no tanto en la caracterización negativa de la figura, puesto que también la tuvieron en el mundo clásico otras, como en el gran peso de la *Ilíada* en la tradición clásica en sentido amplio”. No obstante, la cosificación de Helena y su tratamiento estereotipado en la literatura occidental posterior parten con frecuencia de un conocimiento superficial de su caracterización en la épica homérica, tal y como señalan acertadamente los dos autores citados y como yo misma he intentado demostrar en mi investigación sobre Helena.

Quisiera añadir ahora que otra posible causa estaría en el tipo de acción de la que se le hace responsable. Así, mientras que griegos y troyanos mueren por causa de la seducción que ha ejercido la belleza de Helena sobre Paris, Agamenón en la tragedia homónima de Esquilo muere herido por el hacha de Clitemnestra, que desea vengar el sacrificio de Ifigenia, por su parte Medea degüella a sus propios hijos para vengarse del ultraje de Jasón y Fedra en *Hipólito* escribe antes de suicidarse una carta difamatoria para castigar a Hipólito y que le acarreará la muerte. El hacha, la espada y la carta son instrumentos tangibles de venganza

activa y consciente; la belleza de Helena es un instrumento de destrucción intangible, involuntario y pasivo. Clitemnestra, Medea y Fedra reaccionan y actúan en respuesta a las acciones realizadas por los respectivos personajes masculinos. Nadie ha afrentado, sin embargo, a Helena. Su huida con Paris no cuenta con motivos atenuantes en el plano humano y solo podría justificarse apelando a los dioses: Afrodita recompensa a Paris por haberla elegido como la diosa más bella y le entrega el corazón de Helena; Zeus, queriendo enzarzar a griegos y troyanos en una cruenta guerra, utiliza como instrumento la extraordinaria belleza de su hija; Hera crea un εἶδωλον que suplanta a la Helena real en Troya. Podría argumentarse, por tanto, que es la intervención divina la que priva a Helena de autonomía y de capacidad para la acción, pero el teatro moderno, a pesar de haber eliminado o reducido significativamente el papel de los dioses, no ha liberado a Helena de ese encasillamiento del que hablamos anteriormente.

Una obra de finales del siglo XX cuyo autor ha querido dotar a Helena de una identidad independiente y de acciones propias no es precisamente una pieza teatral como las anteriores, sino un vasto poema épico titulado *Omeros* y compuesto en 1990 por Derek Walcott⁸, escritor nacido en la isla caribeña de Santa Lucía, de padre inglés y madre de origen africano. La acción de la obra transcurre en la isla natal del autor: Aquiles y Héctor son dos pescadores que rivalizan por Helena cuando ella deja a Aquiles por Héctor. La Helena de Walcott parece en principio una figura que nos recuerda al personaje de la literatura clásica; su belleza es descrita por los efectos que produce, pero la diferencia reside en que las anteriores Helenas encarnan la belleza que lanzó al mar miles de barcos, mientras que la Helena de Walcott es ella misma un barco. No nos encontramos, por tanto, ante una mera variante de la Helena homérica, sino ante una criatura totalmente nueva que representa la trascendencia de toda categorización del mismo modo que el poema al que pertenece: ni *Omeros* es una *Iliada* caribeña ni Helena es una versión negra de una Helena blanca. Ella es Helena y ella es negra. Tampoco es una versión antillana de la Helena homérica. Ella es Helena y ella es antillana. Además, no es una víctima ni un sujeto pasivo, sino agente de su propia historia: deja a Aquiles, se va con Héctor y luego vuelve con Aquiles. Realiza estas acciones por propia voluntad. He aquí el dato crucial: se trata de *acciones*. No sabemos nada acerca de los sentimientos de esta Helena y ni siquiera conocemos al padre de su hijo, pero sí sabemos mucho acerca de sus acciones y sus consecuencias para los dos rivales, que hacen grandes esfuerzos por conservarla o atraerla.

Quiero finalizar esta ponencia recordando los versos del poeta Giorgos Seferis, que nos conmueve cuando expresa el carácter absurdo de una guerra

⁸ Walcott, D. (1990), *Omeros*. London: Faber & Faber.

—de cualquier guerra— librada, como en la tragedia de Eurípides, “por una ondulación de lino, por una nubecilla, / por el aleteo de una mariposa, por la pluma de un cisne, / por una túnica vacía, por una Helena”. A mí me conmueve del mismo modo la voz intemporal del coro de mujeres de *Medea* cuando escuchan las palabras desesperadas de la mujer que renunció a su mundo para ir, también ella, en pos de una túnica vacía (410-430)⁹:

ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί,
καὶ δίκαια καὶ πάντα πάλιν στρέφεται·
ἀνδράσι μὲν δόλια βουλαί, θεῶν δ'
οὐκέτι πίστις ἄραρεν.
τὰν δ' ἐμὰν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι
φᾶμαι·
ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει·
οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναικῆς ἔξει.

μοῦσαι δὲ παλαιγενέων λήξουσ' αἰοιδῶν
τὰν ἐμὰν ὑμνεῦσαι ἀπιστοσύναν.
οὐ γὰρ ἐν ἀμετέροι γνώμαι λύρας
ᾠπασε θέσπιν αἰοιδὰν
Φοῖβος ἀγήτωρ μελέων· ἐπεὶ ἀντάχησ' ἄν ὕμνον
ἀρσένων γένναι. μακρὸς δ' αἰὼν ἔχει
πολλὰ μὲν ἀμετέραν ἀνδρῶν τε μοῖραν εἰπεῖν.

Contra corriente fluyen las aguas de los ríos sagrados y la justicia y todo anda revuelto en sentido inverso. Entre los hombres existen dolosos planes y la confianza en los dioses ya no se mantiene firme. Pero lo que se rumorea sobre mi vida se tornará en gloriosa reputación: el honor está a punto de alcanzar al linaje femenino y una fama injuriosa no dominará ya a las mujeres.

Las musas de los antiguos aedos cesarán de cantar mi perfidia. Pues Febo, soberano de los cantos, no infundió en nuestro corazón el canto inspirado de la lira; en caso contrario, hubiera entonado, en respuesta, un himno contra el linaje de los varones. Mas el largo transcurrir del tiempo tiene que decir mucho sobre nuestro destino y el de los hombres.

En líneas generales, mi breve repaso de la trayectoria de Helena en la literatura occidental posterior a la tragedia homónima de Eurípides pone en evidencia que para la hija de Zeus y Leda todavía no se ha cumplido el sueño acariciado por las anónimas mujeres del coro de *Medea*.

⁹ La traducción es mía y la edición seguida es la de Diggle 1984.

BIBLIOGRAFÍA

- Bassi, K. (2000), "The Somatics of the Past: Helen and the Body of Tragedy", in Franko, M., Richards, A. (eds.), *Acting on the Past: Historical Performance across the Disciplines*. Hanover & London, Wesleyan University Press: 13-34.
- Boedecker, D. (1997), "Becoming Medea: Assimilation in Euripides", in Clauss, J. J., Johnston, S. I. (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton, Princeton University Press: 127-148.
- Cassin, B. (2000), *Voir Hélène en Toute Femme: d' Homère à Lacan*. Paris: Sanofi-Synthélabo.
- Davis, M. (2009), "The fake that launched a thousand ships: The Question of Identity in Euripides' *Helen*", in Wians, W. (ed.), *Logos and Mythos. Philosophical Essays in Greek Literature*. New York, Suny Press: 255-271.
- Derrida, J. (2010), *De la Gramatología*. Trad. española. Madrid: Siglo XXI editores.
- Diggle, J. (ed.) (1984), *Euripidis Fabulae*. Vol. 1. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Fredricksmeier, E. Ch. (1996), *The Many Faces of Helen in Archaic and Classical Greek Poetry*. University of Texas at Austin (thesis).
- Giraudoux, J. (1955), *Tiger at the Gates*. London: Methuen.
- Gumpert, M. (2001), *Grafting Helen. The Abduction of the Classical Past*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Hatzichronoglou, L. (1993), "Euripides' Medea: Woman or Fiend?", in DeForest, M. (ed.), *Woman's Power, Man's Game. Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*. Wauconda, Bolchazy-Carducci Publishers: 178-93.
- Jansen, M. C. (2012), "Exchange and the *Eidolon*: Analyzing Forgiveness in Euripides's *Helen*", *CompLit* 49. 3: 327-347.
- Juffras, D. M. (1993), "Helen and Other Victims in Euripides' *Helen*", *Hermes* 121: 45-57.
- Lush, B. V. (2008), *Recognition and the Limits to Knowledge in Euripides*. Wisconsin-Madison (thesis).
- Maguire, L. (2006), "Helen of Troy: Representing Absolute Beauty in Language", *Sederi* 16: 31-51.
- Maguire, L. (2009), *Helen of Troy. From Homer to Hollywood*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Meister, F. (1873) *Daretis Phrygii De excidio Troiae historia*. Recensuit Ferdinandus Meister. Leipzig: Teubner.
- Meltzer, G. S. (2006), *Euripides and the Poetics of Nostalgia*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Morenilla Talens, C. (2007), “La *Helena* de Eurípides”, in Bañuls *et alii* (eds.), *O Mito de Helena de Tróia à Actualidade*. 1. Coimbra, Universidade de Coimbra: 179-203.
- Morenilla Talens, C., Bañuls Oller, J. V. (2012a), “Helena de Eurípides a Martello: Bellezza, Pudicizia, Accortezza, Sapienza e Costanza”, *SPbV* 14, n. s. 11: 381-399.
- Morenilla Talens, C., Bañuls Oller, J. V. (2012b), “La Helena que Nunca Fue a Troya. De Estesícoro a Rianza”, *Fortunatae* 23: 75-96.
- Nápoli, J. T. (2007), “Espacios Escénico, Geográfico y Metafórico en *Helena* de Eurípides”, *Synthesis* 14 : 109-128.
- Papi, D. G. (1987), “Victors and Sufferers in Euripides’ *Helen*”, *AJPh* 108: 27-40.
- Pucci, P. (1997), “The *Helen* and Euripides’ ‘Comic’ Art”, *ColbyQ* 33: 42-75.
- Schmiel, R. (1972), “The Recognition Duo in Euripides’ *Helena*”, *Hermes* 100: 274-294.
- Silva, M. F. (2015), “Helen”, in Lauriola, R., Demetriou, K. N. (eds.), *Brill’s Companion to the Reception of Euripides*. Leiden, Brill: 174-198.
- Valpy, A. J. (1825), *Dictys Cretensis De Bello Trojano...Accedunt Josephi Iscani De Bello Trojano Libri Sex*. London.
- Voelke, P. (1996), “Beauté d’ Héléne et Ritual Feminine dans l’ *Hélène* d’ Euripide”, *Kernos* 9: 281-296.
- Walcott, D. (1990), *Omeros*. London: Faber & Faber.
- Wolff, C. (1973), “On Euripides’ *Helen*”, *HSPb* 77: 61-84.

(Página deixada propositadamente em branco.)

EL ANCIANO SIRVIENTE DE *FENICIAS*¹ (The old servant in *Phoinissae*)

CARMEN MORENILLA (Carmen.Morenilla@uv.es)
Universidad de Valencia, España

RESUMEN - Desde la edición de *Fenicias* de Mastronarde se cuestiona la identidad del anciano que acompaña a la joven Antígona en la escena de la azotea. Nos proponemos estudiar los rasgos más relevantes de la caracterización de este personaje en comparación con otros similares para poder llegar a conclusiones sobre su pertenencia a uno u otro tipo de personaje secundario.

PALABRAS CLAVE - Eurípides, *Fenicias*, pedagogo, personaje secundario.

ABSTRACT - The identity of the elder that is with Antigone in the roof scene is been argued since Mastronarde's edition of Euripides' *Phoinissae*. This paper provides an careful depiction of the portrayal of this character and an analysis of the most relevant traits of him in comparison with other similar group of secondary characters in order to identify him as a member of one group or another of secondary characters.

KEYWORDS - Euripides, *Phoinissae*, secondary characters.

1. *Fenicias* es una obra peculiar en el conjunto de la producción eurípidea. La historia de su recepción ha sufrido grandes vaivenes. Fue una de las tragedias de mayor éxito, ya fue una de las más representadas, sea completa, sea alguna de sus partes líricas en actuaciones que compilaban cantos de mayor lucimiento para el intérprete durante la Antigüedad, lo que, sin duda, provocó que se realizaran modificaciones interesadas en los textos. Posteriormente formó parte de las nueve tragedias escolares de Eurípides y más tarde también de la triada bizantina, lo que comportó que apareciera en más de 200 manuscritos y que conservemos pasajes en un buen número de fragmentos, y que en esa misma época, precisamente por esa inclusión en las sucesivas selecciones escolares, fuera objeto de múltiples comentarios, estudios, intentos de reпрis-tinación, etc.

Posteriormente, como ha sucedido con *Hécuba* hasta hace pocos decenios, en los que sólo entonces se ha despertado el interés por esa tragedia llena de violencia y de desesperación, tan apreciada en épocas anteriores, tampoco *Fenicias*, frente a la fortuna de épocas pasadas, gozó de mucho aprecio ni por parte de dramaturgos que quisieran reponerla, ni por parte de los estudiosos. Y cuando los investigadores le han prestado atención, con frecuencia ha sido para

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de I+D FFI2015-63836-P del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

cuestionar la autenticidad de algún aspecto de la tragedia, desde versos sueltos hasta escenas completas, en muchos casos con razón, pero no siempre.

De antiguo se ha cuestionado la extensión de esta tragedia, la más larga de las conservadas. Y hay consenso científico en considerar que hay escenas espúreas al final, así como algunos versos de otros lugares, algunos tan significativos como los dos versos iniciales². En ello han sido fundamentales las ediciones comentadas de estudiosos como Valckenaer (1755), que empezaron a dudar de la filiación eurípidea de diversos versos, en primer lugar versos sueltos y algunos dobles y tripletes, pero sin llegar a realizar un estudio general que atañese a toda la estructura general de la obra, como sí que hicieron después otros estudiosos³. Desde la edición de Hermann (1840) la tragedia ha sido duramente criticada por su supuesta falta de diseño unitario y por la presencia de elementos que se considera desgajados de la acción principal⁴.

Este ambiente generalizado de aceptación de intromisiones, de intercalación de versos o escenas ha provocado que el ánimo censor se aplicara a diversas escenas, incluso a personajes. Este fenómeno se produce especialmente en las obras de Eurípides y en *Fenicias* en particular. No sucede lo mismo con las obras de Esquilo o de Sófocles. Pensemos, por ejemplo, en *Siete contra Tebas*, con respecto a cuyo final, a partir del v. 1004, la comunidad científica casi con unanimidad ha aceptado que es espúreo, que fue compuesto por un autor posterior que quiso vincular la obra con *Antígona*, circunstancia que también aquí se produce, pero con la complejidad añadida de que Eurípides sí conocía la *Antígona* de Sófocles, por lo que las alusiones pueden ser suyas, a lo que contribuye la complejidad de la trama en este punto. Fijémonos en el argumento que Lesky da para dudar ante la expurgación de esas alusiones:

La redacción de la parte final, sobrecargada de motivos, resultaría mucho más límpida si tuvieran razón los que afirman que habría que suprimir todos los versos referentes al entierro de Polinices. Pero ofrece reparo sacar de la obra un motivo que, mediante la obra de Sófocles, ya estaba íntimamente unido al personaje de Antígona. (2001: 329)

² A este respecto hay una muy abundante bibliografía. Ya Kitto 1939: 104-111 había analizado las interpolaciones de la escena final. Un estudio detallado sobre las interpolaciones en el texto de *Fenicias* que revela que estas se incorporaron para aproximarlas argumentalmente a la *Antígona* y el *Edipo en Colono* de Sófocles es el de Fränkel 1963, quien atetiza los vv. 869-880, 886-890, 1104-1140, 1242-1258, 1307-1334, 1597-1614, 1645-1682, 1704-1707, 1737-1766, y algunos versos sueltos; en la misma línea Dos Santos Alves 1975, quien hace un exhaustivo análisis de los pasajes problemáticos; también Hose 1990: 63-74. Por contra, consideran auténticos la mayoría de los versos, entre otros, Conacher 1967: 92-101, Mastronarde 1978: 105-108, y Valgiglio 1961, quien los analiza desde presupuestos psicológicos.

³ Se cuestionaron la estructura editores como Morus (1771), Boeckh (1808), Hartung (1843-4), Leidloff (1863) o Paley (1879), entre muchos otros.

⁴ Por sólo citar una edición, la de Paley (1879: 6-7), considera que en realidad *Fenicias* tiene realmente un doble argumento.

Esta aceptación de una interpolación en el final de *Siete* no comporta que se intente eliminar otros pasajes de la obra que a nosotros nos pueden resultar extraños, pesados, innecesarios. Nos pueden resultar todo eso a nosotros, con nuestra sensibilidad actual. En cambio sí se hace con las tragedias de Eurípides, particularmente con las que son tachadas de abigarradas, en las que el autor ha acumulado escenas y personajes con un criterio que se considera muy laxo, de manera que se opina que cualquiera pudo haber introducido en esa estructura tan abierta algo de su propia cosecha. Así es, sin duda, en algunas ocasiones, pero no en todas las ocasiones en las que algún estudioso cree ver algún verso, motivo o personaje que considera no adecuado para la obra o para el autor. Pero nosotros negamos la mayor: nosotros nos sumamos a la opinión de Aélion, que ya en 1983 defendía que la estructura de las tragedias de Eurípides más abigarradas no es arbitraria, sino que sigue un plan claramente fijado por el autor y que, en opinión de esta malograda estudiosa, está marcado por el diferente concepto de destino de Eurípides con respecto a Esquilo y a Sófocles, particularmente en sus últimas tragedias⁵.

2. Posterior cronológicamente a sus *Suplicantes* y, posiblemente, muy próxima a su *Antígona* (de la que sólo conservamos algunos fragmentos), las *Fenicias* se data entre los años 412 a. C., fecha de su *Andrómeda* y *Helena* (la primera sólo conservada fragmentaria), a las que fue posterior, y el 408 a.C., fecha de la marcha de Eurípides a Macedonia, donde muere el 406, a la que es anterior. Este margen se puede ver restringido a los años 409 ó 408, siempre que aceptemos la información de un escolio a *Ranas*, en el que el escoliasta comentaba que bien podía Aristófanes haber utilizado para su parodia la más reciente *Fenicias* en lugar de la *Andrómeda* o la *Helena*.

Se trata de unos años ésos, los que van del 411 al 408 a. C., turbulentos, que nos trasladan a una Atenas cuyo ambiente tenso parece recrear esta tragedia, con el asedio del ejército argivo y la amenaza de un final desastroso, algo que finalmente se dio tanto en la escena como unos años después en la realidad histórica ateniense⁶.

En nuestra opinión la progresiva modificación de la técnica dramática por parte de Eurípides es consecuencia de su visión del ser humano y del mundo,

⁵ Aélion 1983: 69-85.

⁶ La derrota de la flota ateniense en Sicilia, a la par que un optimismo exultante entre los espartanos, que veían muy cerca su victoria final, provocó en los aliados atenienses frecuentes deseos de separarse de la Liga; los atenienses, tras el inicial estupor, reaccionaron y crearon el Consejo de Ancianos, formado por 10 *probouloi*; además, la muerte de una gran masa de población en la batalla de Sicilia, de los sectores más humildes que formaban el cuerpo de remeros, afines a los sectores más demócratas, permite que los nuevos gobernantes tomen medidas que van anticipando el golpe del 411. Para estas cuestiones remitimos a Briant & Lévêque (1995), en particular Briant para el período de la llamada guerra jonia (412-404), 1995: 116 ss. y Brulé para la situación social resultante, 1995: 185 ss.

en el que nos presenta personajes que buscan comprender y escapar de una desgracia que ni se explican ni justifican. La falta de comprensión provoca a su vez que emprendan acciones que no les llevan al fin que desean, frustradas por otros personajes, por el azar o por una intervención divina: es el caso del intento de reconciliación de Yocasta, dos veces frustrado, o del deseo de cumplir con los ritos funerarios por parte de Antígona, que ha de ir modulando sus pretensiones (si es que realmente esta parte es de autoría eurípidea). De esa incapacidad de actuar realmente se deriva el profundo patetismo y pesimismo que destilan estas tragedias, que va acompañado también de un manifiesto deseo de saber, que veremos, por ejemplo, en la escena a la que nos referiremos⁷.

Todo ello, que creamos en la existencia de un plan bien urdido a pesar de las aparentes disgresiones y las variopintas peripecias, no impide que seamos conscientes de que el proceso de transmisión de esta obra fue especialmente complejo y que tanto el aprecio del público, que propició su reposición y la interpretación por cantantes profesionales de cantos desgajados, como la valoración positiva de los intelectuales que la escogieron como obra escolar la convirtieron en blanco perfecto para las interpolaciones de actores y de estudiosos. Sin negar, pues, la existencia de interpolaciones, pero convencidos de que la obra en sí misma tiene un sentido, el que Eurípides le quiso dar y que nosotros deberíamos buscar, nosotros buscamos entenderla y somos partidarios de expurgarla sólo en los casos en los que haya evidencias claras de intromisiones.

3. En otro lugar ya nos planteamos si debíamos aceptar las propuestas de eliminación, realizadas por algunos estudiosos⁸, de la escena a la que aquí nos referiremos, la siguiente a la resis inicial, la escena del diálogo entre el anciano sirviente y Antígona, llamada, no con total propiedad, *teichoscopya*, 88-201, escena muy estudiada, especialmente por su relación con la *teichoscopya* del canto tercero de *Iliada*⁹. Esas propuestas parten de una interpretación posible de una frase de uno de los *Argumentos*, en la que se señala que: ἡ τε ἀπὸ τῶν τευχῶν Ἀντιγόνη θεωροῦσα μέρος οὐκ ἔστι δράματος, “la Antígona contemplando

⁷ Esta idea de que no es arbitraria la estructura de la tragedia, interpretada a partir de una perspectiva diferente, es también aceptada por Medda, para quien en la estructura de esta tragedia, con el gran desarrollo de las escenas particulares que podemos observar, se debe ver una combinación de innovación con respecto a las convenciones aceptadas, de tal modo que Eurípides lleva cada escena al máximo de efectividad posible, junto con un complicado y sutil juego de referencias a obras anteriores de otros dramaturgos, pero también de Homero, lo que confiere a la obra una densidad fuera de lo habitual (2010³: 11s.).

⁸ Verrall (1895), o mucho más cerca Dihle (1981), la atetizan siguiendo a Valckenaer quien considera la escena inorgánica para el desarrollo argumental. Mastronarde, Diggle, Medda, entre otros la consideran auténtica en tanto que introduce a Antígona, personaje que luego acompañará a su madre al campo de batalla, y contextualiza la situación de la ciudad de Tebas más allá de la historia del linaje y del enfrentamiento fratricida que interesa a Yocasta y por eso es lo que relata en el prólogo. Cf. para más detalle Morenilla 2013a: 25-51.

⁹ Lo ha hecho, por ejemplo, Gonçalves 2001: 141-170.

desde las murallas no es parte del drama”. Una frase ambigua, que puede ser interpretada de otras maneras, como también han hecho otros estudiosos.

Situémonos en la escena. Estamos en el prólogo, la escena que nos interesa precisamente acabará con el anuncio de la entrada del coro de mujeres fenicias. Como en otras tragedias de Eurípides, y no sólo en las denominadas tardías, el prólogo está formado por dos escenas, la primera una resis, un soliloquio de la heroína, al que sigue un diálogo. Aquí Eurípides innova en diferentes aspectos, y no sólo en el argumento. En primer lugar no podemos afirmar que en *Fenicias* Yocasta sea la protagonista, de hecho no parece que haya un personaje individual que lo sea, sino que el protagonismo descansa en el desdichado linaje, en sus sucesivos eslabones que renuevan las desgracias de las que se hacen acreedores¹⁰. Sin duda a ello se debe la peculiar estructura y la constelación de personajes de la tragedia, en la que vemos aparecer figuras que en las versiones dramáticas anteriores en ese momento de la acción ya habían muerto o habían desaparecido de Tebas. Yocasta no aparece en *Siete contra Tebas*, tragedia en la que se habla de la sepultura de Edipo; en todo caso, ninguno de los dos tienen relevancia alguna. Y en *Edipo Rey* asistimos al suicidio de Yocasta y probablemente al exilio de Edipo, personajes que no aparecen en *Antígona*. En cambio aquí, lo que probablemente provocara en el auditorio una buscada sorpresa, aparecen en escena y tienen relevancia dramática, particularmente Yocasta, pues, aunque no se la pueda considerar la protagonista, está presente y activa dramáticamente hasta el final de la obra, al final como cadáver, provocando, junto con sus hijos, los lamentos del éxodo¹¹.

Y a esa resis en la que Yocasta explica los antecedentes tanto familiares como dramáticos, en la que aporta información muy relevante sobre la interpretación que del mito hace aquí el autor¹², sigue un diálogo en el que no participa ella, como

¹⁰ Mucho se ha discutido si en *Fenicias* hay realmente un personaje al que se pueda considerar principal. Autores como W. Riemschneider incluso llegaron a postular la idea de que la ciudad de Tebas en sí era el verdadero “héroe” de esta tragedia eurípidea, en una interpretación que, por otra parte, podría estar quizás distorsionada por la ideología nazi de la época en la que se esbozó, en opinión de autores como Mastronarde, que en su comentario (2004⁴: 10s.) también insiste en esa falta de personaje principal, en su opinión debido al deseo de explorar una visión trágica del mundo generalizada.

¹¹ Este treno, poco problemático en cuanto a su atribución a la mano de Eurípides, que ha sido calificado por Mastronarde (2004⁴: 553) como una efusión lírica de dolor que equilibra estructuralmente las escenas líricas de la primera parte de la obra, muy probablemente, como ya han sugerido algunos (entre ellos Diggle en su edición), sea la escena final de la tragedia junto al dueto de Antígona y Edipo, vv. 1539-1581, un Edipo fantasmal que, más que llamado, aparece invocado por su hija ante la puerta de palacio, proyectando a través del texto una imagen que nos recuerda la figura de la sombra de Darío invocada en su tumba por Atosa en los *Persas* de Esquilo. La imagen de aquella Yocasta, sorprendentemente aún con vida en el prólogo, enlutada y con el cabello cortado, como exige el duelo, cobra ahora un sentido pleno por la aparición próxima a lo fantasmal de un Edipo.

¹² Cf., entre otros, Hamamé 2013: 129-140 y López Férrez 2014: 239-259.

sí sucedía en *Andrómaca* o en *Helena*, sino Antígona y el sirviente, el personaje que aquí nos interesa. Podría parecer que no hay relación entre ambas escenas, pero Eurípides ha creado un sutil nexos entre ellas: al acabar el parlamento Yocasta indica que ha enviado a un sirviente al campamento enemigo para pedirle a Polinices que parlamente con su hermano, para lo que la madre había conseguido una tregua, y ese sirviente es el que ahora acompaña a Antígona. Con ello Eurípides, que ya nos ha puesto en situación con las palabras de Yocasta, por las que sabemos que los enemigos rodean la ciudad, ahora, en esta peculiar escena, nos va a describir el espacio extraescénico de un modo muy original, puesto que en ella vemos la reacción emocional de la joven: la información concreta sobre el despliegue del ejército atacante por parte del anciano nos es transmitida junto con la reacción que provoca en la joven, incluyendo la reacción ante la visión del hermano. El anciano que acompaña a Antígona conoce bien la identidad de los atacantes, pues, como él mismo indica, ha estado como emisario en el campo argivo, donde ha podido ver los emblemas de sus escudos, lo que le permite ahora identificar a sus portadores, aun cuando éstos vayan ocultos bajo yelmo y armadura.

Se inicia, pues, la escena con la aparición de este anciano que acompaña a Antígona y que, además de informar, tiene la misión de velar por su seguridad en una situación de inminente asalto de las tropas enemigas y, sobre todo, por salvaguardar su decoro ante cualquier encuentro desafortunado, ya que, a pesar de su condición de joven *parthenos*, Antígona ha abandonado las dependencias de las doncellas resuelta a encaramarse a la azotea y poder contemplar desde ella el despliegue del ejército argivo. Y una vez que ha respondido a las preguntas de Antígona sobre la identidad de los atacantes, y ante el tumulto de mujeres que se aproxima al lugar, que no serán otras que las jóvenes fenicias que conforman el coro, el anciano insta a Antígona a que descienda y regrese al interior de casa, a las dependencias de las doncellas, toda vez que ha satisfecho el anhelo de ver a su hermano, circunstancia ésta que le da pie para censurar la actitud y el comportamiento de las mujeres, en particular lo que hace referencia al tópico de las murmuraciones y maledicencias¹³.

En nuestra opinión, esta escena, junto aquella en la que la joven es llamada por su madre para que la acompañe al campo de batalla y junto al treno final, es clave para el desarrollo caracterológico de la Antígona de *Fenicias*. Su exclusión del conjunto de la obra nos dejaría a una Antígona excesivamente convencional, sin ese componente emocional impulsivo que también caracteriza a Edipo, no así a Ismene, un aspecto de su carácter bien conocido por todos y fijado con fuerza en su figura en el imaginario colectivo¹⁴.

¹³ Sobre murmuraciones y maledicencias como motivo en otra obra tardía de Eurípides cf. Morenilla 2013b: 143-168.

¹⁴ La proximidad de Antígona a Edipo y su distanciamiento de Ismene es algo que es apreciable incluso en la iconografía; a este respecto cf. Bañuls & Crespo 2008: 257-292.

4. Resuelto ya, en nuestra opinión, el asunto de la autoría de Eurípides de la escena, nos planteamos ahora la identidad del sirviente que acompaña a Antígona. Esta identidad no ha sido problema hasta la edición de Mastronarde. Todos los manuscritos lo presentan como “pedagogo”, pero el prestigioso editor, reconocido estudioso de las *Fenicias*, lo problematiza. Señala:

"in the mss. and *index personarum* the Servant is called παιδαγωγός, and Σ88 views him a τροφεύς (κατ'ἐπιτροπήν μὲν μητρός, παιδαγωγία δὲ τροφέως) or guardian (ἀλλ'ὸ διὰ τὸ γῆρας σώφρων καὶ φρόνιμος [φυλάττει]). But a pedagogue is the slave who accompanies and oversees a boy from the age of first schooling, when the boy leaves the care of the female τροφός; Greek girls remained in the care of the nurse throughout childhood and are often attended by the nurse even after marriage (as Deianira, Phaedra, Medea, Herminone in tragedy). From the text we can see that Ant.'s companion is an old, trusted retainer, solicitous of the family; he is to be termed θεράπων or perhaps πρέσβυς/πρεσβύτης, as in *El.* or *Ion.* (2004⁴: 179)."

Como por otra parte era de esperar, otros editores le han seguido, como es el caso de Diggle o de Medda. Nosotros, sin embargo, no vemos la necesidad de enmendar los manuscritos en este punto. No sólo no nos convencen los argumentos sino que creemos que no se entiende bien la función de ese personaje al rebajarlo a simple sirviente. Naturalmente que no se está hablando del “pedagogo de Antígona”: ya sabíamos que las muchachas no tenían pedagogo, no necesitaban ser acompañadas fuera de casa, puesto que no salían de casa, salvo en ocasiones muy especiales, y sabíamos que de normal estaban acompañadas de su nodriza. Sin embargo en las tragedias, como veremos, aparece al menos un pedagogo acompañando a una mujer. Veamos rápidamente cómo aparecen en Eurípides los pedagogos y la función que realizan.

5. En cuatro ocasiones en las obras conservadas Eurípides saca a escena un pedagogo, en *Medea*, *Electra*, *Ión* y en *Fenicias*. En *Medea* se trata del pedagogo de sus hijos, pero apenas tiene papel en la obra más allá de presentar en escena a los niños, traer nuevas informaciones sobre los planes de Jasón y Creonte y ayudar a caracterizar a la nodriza mediante el contraste de la actitud de ambos.

Los de las tragedias *Electra* e *Ión* son los que tienen un papel más relevante en la acción dramática, especialmente en *Ión*. Ambos son los pedagogos de la generación anterior, del padre del joven junto al que aparecen. En *Electra* Eurípides saca al anciano pedagogo de Agamenón, que no se ha integrado en el nuevo *genos*, sino que, como Electra, vive apartado de palacio, haciendo de pastor. Él es el responsable de la anagnórisis de Orestes en un complejo proceso en el que ha de imponerse al escepticismo de Electra, quien atribuye a la senilidad del anciano sus opiniones. Después su papel asesor del joven Orestes es relevante en la acción, en el asesinato de Egisto primero y de Clitemnestra

después, sobre todo en el de Egisto, para el que es esencial la información que aporta¹⁵.

El anciano sirviente que aparece en *Ión* y que acompaña a su señora, a Creusa, es el pedagogo del padre de ésta, de Erecteo, y de los cuatro es el que desempeña un papel más relevante, para lo que el autor crea un personaje original, con rasgos propios¹⁶.

Tras la escena de reconocimiento de Ión por Juto como el hijo que Apolo le ha prometido, el coro de criadas de Creusa, que acompaña a su señora desde Atenas, entona un extraño canto coral, 676-724, en el que no se cree las afirmaciones de los personajes y ve conspiraciones y engaños. Tras ese canto coral entran en escena Creusa y el anciano pedagogo, presentado por ella como el pedagogo de su padre y ahora suyo.

ὦ πρέσβυ παιδαγωγ' Ἐρεχθέως πατρός 725
τοῦμοῦ ποτ' ὄν, ...¹⁷

A esta presentación responde el anciano con unas expresiones que marcan su comportamiento:

ὦ θύγατερ ἄξι' ἀξίων γεννητόρων 735
ἦθη φυλάσσεις κού καταισχύνας' ἔχεις.
τοὺς σοὺς παλαιοὺς ἐκγόνους αὐτόχθονας¹⁸.

En sus primeras palabras el anciano se refiere a la nobleza de espíritu de Creusa, que le viene por la nobleza de posición de sus antepasados, de los que destaca la característica fundamental de la propaganda ateniense, la autoctonía, de la que este anciano será en la tragedia el máximo defensor.

Eurípides hace que Creusa manifieste el gran afecto y confianza que siente por el anciano. No se trata de un sirviente más de la casa de su padre: lo considera uno de sus *philoí* y quiere tenerlo junto a ella en lo bueno y en lo malo. Se trata de

¹⁵ Aún así no es tan importante como el que desempeña el mismo pedagogo en la *Electra* de Sófocles: este autor hace que haya sido también el pedagogo del joven, de manera que su papel transmisor de los valores y principios del *genos* de Agamenón es esencial para comprender el pensamiento y la actuación de Orestes; esa es la razón también de que el anciano siga teniendo autoridad sobre él, aunque sea ya adulto, y que la iniciativa siga teniéndola el pedagogo, de modo que se convierte en la representación real del padre en ausencia de éste. Sobre el pedagogo de las dos *Electra* cf. Bañuls & Crespo & Morenilla 2006.

¹⁶ Cf. Bañuls & Morenilla 2014: 207-229 y con carácter general Synodinou 1977, quien ya señaló esa importancia.

¹⁷ “¡Anciano pedagogo de mi padre Erecteo, y ahora mío! ...”

¹⁸ “Hija, nobles costumbres de tus nobles progenitores conservas y no deshonras a tus mayores, que nacieron de la tierra!”

una situación nueva en las obras de Eurípides¹⁹: aquí vemos una señora cuidando de un sirviente suyo, cuya debilidad causada por la edad es hecha visible no sólo mediante las palabras, también por el bastón que lleva y por el modo de caminar, pues ha de ir ayudado por su señora.

En otras ocasiones Eurípides ha escenificado los efectos de la ancianidad, aunque en absoluto con la insistencia de este pasaje, debilidad que entra en contradicción con la frenética actividad que el anciano va a desarrollar a continuación: no sólo procederá a un interrogatorio minucioso, que irá acrecentando la tensión hasta que Creusa rompa su silencio de años y cuente su doloroso secreto, sino que será el mayor impulsor del castigo que, en su opinión, deben recibir los traidores, Juto e Ión. El coro pero sobre todo el pedagogo son los que consideran insoportable para la honorabilidad de su señora la llegada a palacio del bastardo. Es Creusa quien, a pesar de estar profundamente afectada por la situación, va rechazando las tremendas propuestas del anciano: primero quemar el templo de Apolo, después matar a Juto. Al final el pedagogo conseguirá que su señora le autorice a matar al joven bastardo, lo que efectivamente se propondrá realizar, pero Apolo lo frustrará.

En una obra en la que se cuestiona la política basada en la autoctonía exarcebada que lleva a la exclusión de personas que han prestado o pueden prestar servicios a Atenas, como es el caso de Juto con respecto a hechos pasados y de Ión con respecto al futuro, es el pedagogo de Erecteo el que se convierte en el más puro defensor de esos supuestos valores de la casa de Erecteo. En unos momentos muy delicados para Atenas, cuando la población está sufriendo los desastres de la guerra, probablemente tras la terrible derrota de Sicilia²⁰, Eurípides ofrece una obra en la que los personajes no entienden la situación en que están y al actuar se equivocan y provocan reacciones no deseadas, como zarandeados por el destino, pero en la que se rehabilita a Apolo y al oráculo de Delfos, que se presenta como certero y como protector de Atenas, y en la que se cuestiona la propaganda oficial ateniense, utilizada como argumento para negar los derechos de ciudadanía a sectores amplios de la sociedad.

Salvo en el caso de la tragedia *Medea*, en la que el papel del sirviente fiel está representado por la nodriza y el pedagogo de los niños tiene un papel muy limitado, en las otras dos obras que hemos muy rápidamente comentado al pedagogo confía Eurípides funciones relevantes, sólo adecuadas a personas en las que se tiene una gran confianza, asentada con los años y que requieren de él prudencia y buen tino. Es el caso del anciano pedagogo de la tragedia *Electra*, que será quien reconozca al extranjero, de un modo que nos recuerda mucho el reconocimiento de Odiseo por Euriclea; pero además a él se le encomendará la

¹⁹ Brandt 1973: 83.

²⁰ Mayoritariamente se data la obra en el 414.

misión de acompañar a los jóvenes recién llegados a presencia de Egisto. En el caso de la tragedia *Ión* es el anciano pedagogo de Erecteo, ahora acompañante de Creusa, el que toma la iniciativa en el proceso de decisión sobre lo que se debe hacer y el que se encargará de llevar a cabo un acto de tal envergadura y que precisa tanta confianza como el intento de asesinato de Ión, del supuesto hijo del rey Juto. Unos años después, en nuestra opinión, Eurípides vuelve a echar mano de esa figura, la del pedagogo, para la realización de unos trabajos que exigen confianza, como son llevar las treguas, primero, y velar por la joven Antígona a la par que le informa sobre los caudillos del ejército enemigo. El escolio citado por Mastronarde lo ve muy bien cuando señala que el anciano, que por su edad es sensato y prudente, vigila por el bien de la muchacha.

6. Efectivamente, la misión que antes le encomendó Yocasta, la de llevar las treguas a través del campamento enemigo hasta Polinices y de volver con la respuesta de éste de nuevo entre las huestes enemigas no podía ser realizada por cualquier sirviente, es una simple cuestión de lógica. Se precisaba una persona que fuera claramente reconocible por Polinices, a pesar de la ausencia de casa, y que gozara de la suficiente confianza y respeto de éste como para poder atravesar el campo enemigo sin ser acusado de espía y sobre todo para poder comparecer ante el joven e influir en su ánimo. Una persona de total confianza de la madre, puesto que ella en persona no podía hacer ese trabajo.

Pero además, y esto es lo que aquí nos interesa, en la escena en la que aparece el anciano se muestra como un hombre sensato y prudente, que, al mismo tiempo que informa a la joven *parthenos*, vela por su seguridad y, sobre todo, salvaguarda su decoro ante cualquier encuentro desafortunado, como queda claro en las primeras y en las últimas palabras de la escena, en boca del anciano.

Antígona ha conseguido permiso de su madre para abandonar las dependencias de las doncellas y encaramarse a la azotea para poder observar desde ella el despliegue del ejército argivo. Así lo dice el sirviente, que sale el primero porque no quiere que nadie la vea y eso pueda ser objeto de reproche, 88-95:

ὦ κλεινὸν οἶκος Ἀντιγόνη θάλος πατρί,
ἐπεὶ σε μήτηρ παρθενῶνας ἐκλιπεῖν
μεθῆκε μελάρων ἐς διῆρες ἔσχατον
στράτευμ' ἰδεῖν Ἀργεῖον ἰκεσίαισι σαῖς,
ἐπίσχες, ὡς ἂν προξερευνήσω στίβον,
μή τις πολιτῶν ἐν τρίβῳ φαντάζεται,
κάμοι μὲν ἦλυον φαῦλος, ὡς δούλῳ ψόγος,
σοὶ δ' ὡς ἀνάσση²¹.

²¹ "¡Antígona, ilustre retoño para la casa de tu padre! Puesto que tu madre te permitió

A continuación indica porqué conoce perfectamente la distribución y la composición del ejército atacante y sigue diciendo (99s.):

ἀλλ, οὔτις ἀστῶν τοῖσδε χρίμπεται δόμοις,
κέδρου παλαιὰν κλίμακ' ἐκπέρα ποδί²².

Esta salida a escena retardada de Antígona es muy llamativa, tanto que no han faltado estudiosos que han querido ver en ella una necesidad de tiempo por parte del actor protagonista, que habría representado el papel de Clitemnestra en la primera escena del prólogo, y ahora representaría el de Antígona. En absoluto es necesario que el actor protagonista interprete esos dos papeles, por dos razones: en primer lugar, en una escena posterior aparecerán juntas las dos mujeres²³, pero además también en otras tragedias el deuteragonista puede tener intervenciones líricas, y más si son cortas, como las que en esta escena canta Antígona.

Esa salvaguarda del honor de la joven se vuelve a manifestar en las palabras finales del anciano. Tras responder a las preguntas de Antígona sobre la identidad de los atacantes y después de que ella haya podido ver, mejor dicho entrever a su hermano, ante el tumulto de mujeres que se aproxima al lugar, que después sabremos que son las jóvenes fenicias, el sirviente insta a Antígona a que descienda y regrese al interior de casa, a las dependencias de las doncellas, donde es su obligación permanecer (193-195):

ἼΩ τέκνον, ἔσθα δῶμα καὶ κατὰ στέγας
ἐν παρθενῶσι μίμνε σοῖς, ἐπεὶ πόθου
εἰς τέρψιν ἦλθες ὧν ἔχρηζες εἰσιδεῖν²⁴.

A ello sigue una crítica de carácter general en boca del anciano sobre la facilidad con la que las mujeres se dan a la maledicencia, como en otras muchas ocasiones vemos en las tragedias de Eurípides, y que aquí es la causa de que al comienzo de la escena saliera él solo para comprobar que nadie podía verles y ahora lo es de que la haga entrar en casa sin más dilación. Tanto el retraso en

abandonar las habitaciones de las doncellas y subir al último piso del palacio, para así contemplar el ejército argivo movida por tus ruegos, espera, que voy a inspeccionar el terreno, no sea que algún ciudadano se nos aparezca en el camino y se suscite un vil reproche contra mí, como esclavo, y contra ti, como princesa”.

²² “¡Ea! ningún ciudadano se acerca a este palacio. La vieja escalera de cedro franquea con tu pie”.

²³ Lo que tampoco sería inconveniente definitivo, puesto que un mismo personaje podía ser representado por varios actores.

²⁴ “¡Hija, entra en casa y bajo techo, en las habitaciones de las doncellas, quédate, puesto que satisfaciste el deseo de lo que necesitabas contemplar!”

salir a escena y las razones que el sirviente da de ello, así como las que le llevan a apremiar en el regreso a las dependencias de las doncellas son motivo suficiente para que debamos ver en él una persona merecedora de la total confianza de Yocasta, papel que cuadra muy bien a un pedagogo, al que se encomendó la función de velar por los niños cuando abandonan los brazos de las nodrizas.

Pero hay un elemento más en sus intervenciones que nos hacen que veamos en él a una persona que se toma muchas confianzas, más de las que se admitiría en un simple sirviente. Nos referimos a la afirmación que hace en los vv. 154 s., en los que replica a Antígona que no están faltos de razón los atacantes:

Εἶη τάδ', ὦ παῖ. Σὺν δίκῃ δ' ἤκουσι γῆν
ὃ καὶ δέδοικα μὴ σκοπῶσ' ὀρθῶς θεοί²⁵.

En una circunstancia como la que se nos está presentando en esta descripción del espacio extraescénico, donde se detallan los preparativos para entrar en combate y tomar la ciudad, no es esperable que un simple sirviente haga una afirmación de este tipo, exponiéndose a las iras de su joven señora, que acaba de desear la muerte de Partenopeo. Sólo una persona en la que se supone la suficiente cercanía a la familia, particularmente a los dos hermanos varones, cabría aceptar un comentario tal.

7. En conclusión, no sólo no creemos que no sea necesario el cambio en cuanto a la identificación del personaje que Mastronarde introdujera y otros han seguido, sino que creemos que ese cambio de identidad manifiesta que no se ha comprendido bien la función del personaje, tanto la que desarrolló fuera del escenario como la que desarrolla después acompañando a la joven Antígona y velando por su seguridad y decoro.

²⁵ “Sea así, hija. Pero con justicia llegan a esta tierra, lo que también temo que los dioses observen con rectitud”.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES

- Mastronarde, D. J. (2004⁴), *Eurípides: Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Medda, E. (2010³), *Eurípide: Le Fenicie*. Milán: Bur Rizzoli.
- Valckenaer, L.C. (1755), *Eurípides Tragoedia Phoenissae*. Franequer: Brower.
- Morus, S. F. N. (1771), *De Eurípidis Phoenissis*. Lipsia: Langenheim.
- Boeckh, A. (1808), *Graecae Tragoediae principum, Aeschylis, Sophoclis, Eurípidis*, Heiderlberg: Mohr et Zimmer.
- Hartung, J. A. (1843/44), *Eurípides Restitutus*, II. Hamburgo: Perthes.
- Leidloff, H. (1863), *De Eurípidis Phoenissarum argumento atque compositione*. Holzminden: Gymn. Pr.
- G. Hermann (1840), *Eurípides Phoenissae*. Lipsiae.
- Paley, F. A. (1879), *The Phoenissae of Eurípides*. Londres: Deighton.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Aélión, R. (1983), “La technique dramatique d’Eurípide et sa conception de la destinée humaine”, in Jouan, F. (ed.), *Visages du destin dans les mythologies. Mélanges Jacqueline Duchemin*. Paris, Les Belles Lettres: 69-85.
- Alves, M. dos Santos (1975), *As Fenicias*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Bañuls, J.Vte., Crespo, P. (2008), “El vestuario de Antígona: aproximación a una caracterización física del personaje”, in De Martino, F. (ed.), *Abiti da Mito*. Bari, Levante Editori: 257-292.
- Bañuls, J.Vte., Crespo, P., Morenilla, C. (2006), *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*. Bari: Levante Editori.
- Bañuls, J.Vte., Morenilla, C. (2014), “El pedagogo de Ión”. *A la sombra de los héroes*, in De Martino, F. Morenilla, C. (eds.). Bari, Levante Editori: 207 - 229.
- Brandt, H. (1973), *Die Sklaven in den Rollen von Dienern und Vertrauten bei Eurípides*. Hildesheim-New York: Olms.
- Briant, P., Lévêque, P. (1995), *Le Monde Grec aux temps classiques*, t. 1, *Le V^e siècle*. Paris: PUF.
- Dihle, A. (1981), *Der Prolog der Bacchen und die antike Überlieferungsphase des Eurípides-Textes*. Heidelberg: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

- Conacher, D. J. (1967), "Themes in the Exodos of Euripides' *Phoenissae*", *Phoenix* 2: 92-101.
- Fränkel, E. (1963), *Zu den Phoinissen des Euripides*. München: BAW.
- Gonçalves, C. (2001), "O motivo épico da teichoscopia. Confronto do modelo de *Iliada* 3.166, 242 e de *Fenicias*", *Humanitas* 53: 141-170.
- Hamamé, G. N. (2013), "*Fenicias* de Eurípides: concepción agonal de espacio y tiempo en prólogo y párodos (vv.1-260)", *Synthesis* 20: 129-140.
- Hose, M. (1990), "Überlegungen zur Exodos der *Phoinissai* des Euripides", *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 16: 63-74.
- Kitto, H. D. F. (1939), "The final scenes of the *Phoenissae*", *Classical Review* 53: 104-111.
- Lesky, A. (2001), *La tragedia griega* (trad. del original alemán de 1958). Barcelona: El acantilado.
- López Férez, J. A. (2014), "Las *Fenicias* de Eurípides: tragedia, mito, pensamiento, léxico", *Fortunatae* 25: 239-259.
- Morenilla, C. (2013a), "La Antígona de *Fenicias* o la larga sombra de la Antígona de Sófocles", *Humanitas* 65: 25 - 51.
- Morenilla, C. (2013b), "La *Andrómaca* de Eurípides, una tragedia en clave coral", *CFC (g)* 23: 143-168.
- Synodinou, K. (1977), *On the Concept of Slavery in Euripides*. University of Ionnina.
- Valgiglio, E. (1961), *L'Essodo delle Fenice di Euripide*. Torino: Università di Torino.
- Verrall, A.W. (1895), *Euripides the Rationalist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yoon, F. (2012), *The Use Anonymous Characters in Greek Tragedy*. Leiden-Boston: Brill.

ÁGAVE “A MITAD DE CAMINO ENTRE EL INFIERNO Y EL CIELO”¹. DE LA FIESTA ILUSORIA AL DOLOR DEL HORRENDO ABISMO DE LA VIDA (Agave «between hell and sky». From the illusory celebration to suffering in life's terrible depth)

MARÍA CECILIA COLOMBANI (ceciliacolombani@hotmail.com)
Universidad de Morón / Universidad Nacional de Mar del Plata

RESUMEN - El presente trabajo consiste en pensar ciertos puntos del final de *Bacantes* para acompañar el desplazamiento del episodio del *sparagmós* y el reconocimiento del horror del mismo. Cifraremos nuestro análisis en el concepto de reconocimiento para pensar sus efectos sobre los actores del drama.

PALABRAS CLAVE - *sparagmós*, reconocimiento, horror.

ABSTRACT - This work consists of thinking about certain points at the end of *Bacchae* to accompany the displacement of the *sparagmós* episode and the recognition of the horror of it. We focus our analysis on the concept of recognition to think about its effects on the drama's actors.

KEYWORDS - *Sparagmós*, recognition, horror.

1. INTRODUCCIÓN

“Hundir la mano goteante en la sangre del propio hijo”²

Figura 1: Pintura de la tapa de un lekanis de cerámica ática de figuras rojas: Penteo desgarrado por Ino y Ágave. Ca. 450 - 425 a. C. Museo del Louvre. Dominio público: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_Pentheus_Louvre_G445.jpg



¹ Sabina, J.

² E. Ba. 1163-1164.

El proyecto del presente trabajo consiste en pensar ciertos puntos del final de *Bacantes* para acompañar problemáticamente el desplazamiento de lo que constituye el episodio del *sparagmós* y el ulterior reconocimiento del horror del mismo. Cifraremos nuestro análisis precisamente en el concepto de reconocimiento para pensar sus efectos sobre los actores del drama.

Efectivamente, cuando consideramos el fenómeno dionisiaco nos interpela un matiz que aparece reiteradamente en su trayectoria epifánica: el no reconocimiento a su figura, lo cual desencadena una serie de episodios, no exentos de crueldad y violencia, que dejan huellas de la *manía* más dura como matrices identitarias de la divinidad. Tal como afirma Detienne, hay en él “una pulsión epidémica”³ que lo hace imprevisible; se trata siempre de una presencia que no se deja capturar ni asir en apariciones reguladas y programadas; de una cierta presencia-ausencia que rompe los estereotipos de las presencias habituales. Esa irregularidad, esa irrupción, las más de las veces violenta, ese movimiento perpetuo y sus múltiples cambios, en metamorfosis constantes, reafirma la problemática del reconocimiento, vertiente que estamos indagando.

Quien escapa a la regularidad como signo de tipicidad identitaria, quien ontológicamente se muestra desde la diferencia, resulta factible de no ser reconocido. Desde su a-tipicidad, Dioniso invita al *agon* más desafiante: exigir reconocimiento sin abrir las condiciones de posibilidad para el mismo. Máximo desafío de quien ostenta el máximo poder, tensionando las disimetrías de poder entre mortales e inmortales.

Errancia, presencia epidémica, no reconocimiento, *manía* expansiva. He aquí las primeras consideraciones que nos sitúan en este fenómeno paradójico de difícil cuadrícula en los órdenes oficiales de las concepciones de la religión griega. De hecho, el registro mítico y el estatuto ritual parecen confundir permanentemente sus horizontes.

Incluso, si lo pensamos desde este andarivel que hemos elegido, es decir, el tema del reconocimiento, vemos cómo el relato mítico nos remite al núcleo problemático que perseguimos como hipótesis de trabajo. El relato devuelve siempre un juego de no-reconocimiento a la divinidad que genera y desata una violencia inusitada, que roza la muerte. Dioniso se ha constituido como divinidad desde el no-reconocimiento a partir de su mismo nacimiento y ha sufrido la cruel violencia que otro no-reconocimiento generara: el de la propia Hera, quien lo desconoce en su estatuto de hijo extra matrimonial de Zeus. Dioniso reactualiza la demencia vengativa ante cada episodio en el que es ignorado, no reconocido en su estatuto regio.

Abordaremos a continuación un nuevo aspecto del fenómeno dionisiaco que a nuestro entender se vincula con la tensión oficial-no oficial, que venimos persiguiendo. Nos referimos al concepto de extranjero-extraño, que lo marca significativa e identitariamente.

³Detienne 1986.

Ágave “a mitad de camino entre el infierno y el cielo”.
De la fiesta ilusoria al dolor del horrendo abismo de la vida

Lo “oficial” desconoce el rasgo de la extrañeza y la huella de la extranjería; por eso, desconoce también el estigma del rechazo. Lo oficial goza precisamente de tal estatuto porque regala la visión tranquilizadora y sosegante de lo familiar, de aquello que permite el reconocimiento, tanto propio como social, porque no ofrece rasgos de extrañeza.

Dioniso nos tiene acostumbrados a otra cosa, a instancias álgidas de mostración y comportamiento, a una otredad radical que no conserva la experiencia facilitadora de lo familiar y conocido. Tales son los rasgos a partir de su condición de *xenos*, ya que Dioniso es extranjero en tanto extraño y por extraño, extranjero. No se trata, una vez más, de una extranjería espacial. El término *xenos* alude a la noción de extranjero, forastero, peregrino, extraño, insólito, raro. Su extrañeza roza, en la interpretación del helenista, una doble vertiente: aquella que alude a su modo de aparición, a los modos de entrar en relación, y a su expresa vocación para mostrarse enmascarado. En un caso y otro, Dioniso es un diferente, un extraño que, en tal extrañeza, revela su misma divinidad, su exacta naturaleza identitaria. Extrañeza que se inscribe directamente en el registro de la *manía* que estamos persiguiendo.

2. LAS MARCAS EN *BACANTES*

A la luz del marco precedente, nos interesa analizar la figura de Ágave para relevar los distintos sentimientos que la acompañan y analizar el efecto de la *manía* como tópico dominante del fenómeno dionisiaco. Situarse en el tramo final de la pieza implica asistir a un cambio abrupto de clima, ya que la fiesta que viene acompañando la trama se trastoca en una mueca de horror donde la pareja padre-hija juegan un rol protagónico.

Acompañaremos el relato indagando las marcas de la locura tanto a nivel corporal como a nivel de las consecuencias de la misma, a propósito de la distorsión en la díada reconocimiento-desconocimiento. Asimismo, estableceremos cierta relación entre este par, rector en nuestro marco interpretativo, y los pares *manía-cordura* y *aletheia-lethe*, proponiendo, además, un juego de imágenes simbólicas que oscilan entre la luz y la tiniebla, la noche y el día.

a. El cielo

Las marcas de la locura en el escenario de la fiesta

“Ruido, mucho ruido”⁴

El *entusiasmos* como posesión de la divinidad es uno de los puntos más álgidos del frenesí dionisiaco. La posesión extática devuelve signos que trastocan

⁴Sabina, J.

el habitual estado de las cosas y de los cuerpos. Ágave ha dejado de ser lo que era y se ha producido en ella una transformación que rompe la alianza habitual entre las palabras y las cosas. Ya no es la vieja madre de Penteo, a quien él mismo implora en un intento último y desesperado por conservar la vida: “¡Ten piedad de mí, madre, y no vayas a matar, por culpa de mis errores, a tu propio hijo”⁵.



Figura 2: Detalle de la pintura de la tapa de un lekaneis de cerámica ática de figuras rojas. Ca. 450 - 425 a. C. Museo del Louvre. Dominio público: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_Pentheus_Louvre_G445.jpg

Primer contraste del par reconocimiento-desconocimiento. Penteo reconoce no sólo a su madre, sino a sus propios errores, mientras Ágave, capturada por la *manía*, desconoce a quien pariera en la casa de Equión. La *manía* se muestra, se exhibe en un escenario transido por la *hybris* como nota dominante; en este marco podríamos recuperar el concepto foucaultiano de la locura como “experiencia trágica” para nombrarla y hacerla visible⁶. En efecto, la *manía* es visibilizada por el arte, por la letra eurípidea, por el *logos* trágico y Ágave es el fiel reflejo de la misma: “Pero ella echaba espuma de la boca y revolvía sus pupilas en pleno desvarío, sin pensar lo que hay que pensar”⁷.

Doble exhibición del estado frenético; por un lado, las manifestaciones corporales, en la medida en que el cuerpo es el primer portavoz del estado de locura, y, por otro, la ausencia de la razón, capturada por el Dios. Ágave se encuentra *entheos* o *plena deo*, con una presencia en su interior que la ha capturado como presa del frenesí dionisiaco. La *manía* determina un tránsito a otro registro de ser; un pasaje donde el sujeto deja de ser reconocido en sus marcas identitarias para devenir otra cosa; el cuerpo todo se transforma y deja de ser lo que era y la racionalidad queda suspendida bajo el imperio de otra lógica, una lógica áltera y foránea que implica el no reconocimiento de las usuales marcas de comportamiento.

⁵ Ba. 1120-1121.

⁶ Foucault 1990. En la obra el pensador francés reconoce dos experiencias en torno al objeto locura. Una experiencia trágica que corresponde a la configuración renacentista de la locura, donde las imágenes del arte hablan de ella, visibilizándola, y una experiencia crítica, propia del siglo XVII, inaugurada por Descartes y la modernidad filosófica, donde se delinean los campos de la razón y la sin razón como campos antagonicos y excluyentes. Cf. Colombani 2009, apartado I “Política y *Episteme*”.

⁷ Ba. 1122-1123.

Ágave “a mitad de camino entre el infierno y el cielo”.
De la fiesta ilusoria al dolor del horrendo abismo de la vida

Ágave consume el *sparagmós* “porque el dios había dado destreza en sus manos”⁸; he aquí otra marca de la posesión: la fuerza sobrehumana. En un estado normal, Ágave nunca hubiera podido desgarrar y arrancar el hombro de su propio hijo. La fuerza es directamente proporcional a la posesión del dios. Dejar de ser lo que se era es también el pasaporte a esta fuerza brutal que consume el descuartizamiento del propio hijo. El *sparagmós* culmina el ritual dionisiaco que se ha iniciado con el menadismo, en tanto posesión maníaca de las mujeres tebanas, y la *oreibasía* como ascenso a la montaña.

Figura 3: Detalle de la pintura de la tapa de un lekanis de cerámica ática de figuras rojas: Penteo desgarrado por Ino y Ágave. Ca. 450 - 425 a. C. Museo del Louvre. Dominio público: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_Pentheus_Louvre_G445.jpg



Una nueva marca del contraste reconocimiento–desconocimiento: Ágave y sus hermanas desconocen el dolor de Penteo, “que gemía de dolor con todo lo que le quedaba de vida”⁹. Ellas, en plena algarabía, consumaban su triunfo: cazar la presa más codiciada en actitud lúdica, desconociendo por completo las marcas del espanto, en una especie de teatralidad compartida donde la muerte queda revestida en un juego macabro. “Todas, con las manos teñidas de sangre, se pasaban una a otra como una pelota la carne de Penteo”¹⁰.

Fiesta y juego, ruido, mucho ruido y algarabía festiva; toda Tebas asiste al horror del episodio que marca, a su vez, la disimetría de los actores en el reconocimiento de la verdad. El tramo de la pieza nos evoca el análisis que Michel

⁸ Ba. 1129.

⁹ Ba. 1132

¹⁰ Ba. 1135-1136.

Foucault efectúa de la tragedia de Edipo, privilegiando una perspectiva donde el par verdad-ocultamiento, *aletheia-lethe* hilvana la trama del relato¹¹.

Penteo ha muerto reconociendo el horror de su trágico final, mientras sus tías y su madre permanecen bajo la sombra tenebrosa y oscura de lo cubierto, de lo velado, de lo oculto, de lo ensombrecido por el velo de la *manía*. El cuerpo de Penteo ha dejado de ser lo que era para transformarse en un cuerpo fragmentado y esparcido por un territorio que también ha dejado de ser lo que era y “que no será fácil de encontrar”¹².

Ágave alza su trofeo en un nuevo acto de desconocimiento. El trofeo es para ella el trofeo de caza, no la cabeza de su hijo. Nuevo juego de sombras en el estado tenebroso que la *manía* despliega en su soberanía. La madre se convierte en un cazador y con ello trastoca sus marcas identitarias. Deja de ser la madre que era, con las marcas de género que le podemos atribuir a las mujeres tebanas y adopta el sesgo viril de un cazador que se enorgullece de su presa, un león salvaje, en medio del Citerón. Ágave-cazadora, Penteo-león; he allí las huellas de un deslizamiento identitario que pone en el punto más álgido el no reconocimiento como bisagra interpretativa de la pieza.

El tirso, vieja marca del cortejo dionisiaco, emblema del *thyasos* como procesión frenética de las adoradoras del dios, es ahora el elemento donde se hincó la cabeza-trofeo, mientras ella “viene ufana de su infausta presa hacia el interior de este recinto, invocando a Baco, como ‘compañero de montería’, ‘coautor de la caza’, el de la bella victoria”¹³.



Figura 4: Detalle de la pintura de la tapa de un lekane de cerámica ática de figuras rojas: Tirso. Ca. 450 - 425 a. C. Museo del Louvre. Dominio público: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_Pentheus_Louvre_G445.jpg

¹¹ Foucault 1996. En la segunda conferencia, el pensador francés problematiza la tragedia de Edipo Rey a partir de un juego interpretativo que recorre el par ignorancia-verdad como el hilo conductor que sostiene la totalidad de la trama.

¹² Ba. 1139.

¹³ Ba. 1144-1146.

Ágave “a mitad de camino entre el infierno y el cielo”.
De la fiesta ilusoria al dolor del horrendo abismo de la vida

El mensajero, a quien debemos el relato, marca la tensión entre la *manía* y la cordura, pieza clave en el interior de la obra, asimilable al par que estamos relevando: desconocimiento-reconocimiento o *aletheia-lethe*. A nuestro criterio, se trata de tres pares tensionados, de registro semejante e implicancias mutuas, que abarcan el espectro de la pieza. Cada uno, desde su registro específico, opera como llave interpretativa del acontecimiento, al tiempo que los tres abren un escenario de claroscuros donde la verdad, asociada al reconocimiento y la cordura, implica lo claro y lo luminoso, mientras *lethe*, asociado a la *manía* y el desconocimiento, echa un manto de oscuridad sobre la escena¹⁴.

El mensajero se sustrae de la manía colectiva y afirma: “Ahora bien, yo me aparto de la desgracia, y me voy antes de que Ágave entre en el palacio. El ser sensato y venerar a los dioses es lo mejor. Creo que eso mismo es la más sabia adquisición que pueden administrar los mortales”¹⁵. Las marcas de la cordura son nítidas: apartarse del horror, reconocer lo que se avecina, venerar a los dioses, lo cual implica reconocer el estatuto de los mortales en la dualidad ontológica que separa ambos territorios¹⁶, afirmar que la mayor sabiduría es precisamente la cordura como un bien.

Las pupilas en desvarío de Ágave son las marcas de su permanencia en la *manía*, así como su entrada en palacio, “con su larga ropa y hábito de bacante en desorden, con el tirso coronado por la sanguinolenta cabeza de Penteo, danzando como en delirio”. Final de fiesta. Ágave parece tocar el cielo con las manos; se la ve triunfante, pletórica, exultante, desconociendo la verdadera situación, bailando y agitando, como una “guirnalda recién cortada, el ramillete constituido por la sanguinolenta cabeza de su hijo, empalada sobre la férula de su tirso recubierto de yedra”¹⁷.

Ágave ignora el verdadero clima de la ciudad; la fiesta es exclusivamente su fiesta, inscrita en el desconocimiento que la *manía* produce. La cabeza de su hijo se ha convertido en “una guirnalda recién cortada para adorno del hogar, una dichosa presa de caza”¹⁸.

El palacio espera a una Ágave feliz disfrutando del honor de la caza, en un estado de situación donde la muerte se confunde con un elemento decorativo. La vida y la muerte se unen en un extraño entramado donde se pierden los límites de una y otra. La conciencia de la fiesta, como modo de desconocimiento del horror, queda atestiguada por la invitación de la propia Ágave al festín. En

¹⁴ Detienne 1983.

¹⁵ *Ba.* 1149-1153.

¹⁶ Gernet 1981. Asimilamos la idea de territorio a las “dos razas o mundos” de los que habla Gernet para trazar la distancia entre hombres y dioses a la hora de dibujar sus diferencias ontológicas, mediadas por la muerte como barrera infranqueable.

¹⁷ *Ba.* 71.

¹⁸ *Ba.* 1170-1171.

efecto, la hija de Cadmo invita a las ménades del coro al banquete ritual que seguía al *omophagós*, donde se devoraba la carne cruda despedazada como signo de la comunión con el Dios. Momento culminante del ritual dionisiaco donde el dios se vuelve más palpable, presente entre los iniciados, tensionando las marcas identitarias de otro dios, Apolo, que se muestra distante y con quien no se puede cabalmente tener un contacto por mínimo que resulte.

El par manía-cordura retorna en boca del coro que advierte el delirio extático: “¿De qué voy a participar? ¡Infeliz!”¹⁹. Simultáneamente se observa un nuevo signo de la insensatez de la madre al confundir a Penteo con un ternero. De león a ternero, las imágenes distorsionadas por la *manía* exhiben el estado de *Ágave* al tiempo que se precipita la entrada a la morada del padre.

Nadie debe quedar afuera de la alegría de *Ágave*. La ciudad entera es convocada a compartir la felicidad y el triunfo de las hijas de Cadmo. *Ágave* insiste en gozar de su desplazamiento identitario: ha abandonado el hogar, ha desconocido la marca por excelencia del estatuto femenino, su propio hijo. Se ufana de sus logros y con ello inaugura otro rol, otro registro identitario que fractura el viejo orden: se ha convertido en una cazadora orgullosa de su presa, disfrutando de una entidad viril que enfatiza las marcas del propio desconocimiento como mujer. “Pobladores de esta ciudad de hermosas torres en la tierra tebana, venid a ver esta presa, que conseguimos en nuestra cacería las hijas de Cadmo, sin las jabalinas de correas de cueros de los tesalios, sin red, sólo con la audacia de nuestros brazos”²⁰.

b. El infierno

La hora de la verdad en el escenario del dolor más cruel

La entrada de Cadmo al palacio marca un nuevo tiempo. Si hasta ahora la fiesta jubilosa era el escenario donde *Ágave* jugaba la *manía*, la llegada de su padre precipita la entrada al infierno para jugar con la frase que da título al presente trabajo, “*Ágave*, entre el infierno y el cielo”. Si la fiesta era el cielo, alucinando una realidad que no era, fruto del estado de desvarío, el infierno de la verdad espera a la hija de Cadmo en las salas del palacio. La luminosidad que habitualmente acompaña a la *aletheia* se verá tensionada por el *pathos* tenebroso y trágico de una madre reconociendo el horror de su obra. Luces y sombras en una fiesta que alcanza su fin en el marco de la experiencia de dolor más álgida que una madre puede soportar.

Cadmo ha intentado recuperar el cuerpo destrozado de su nieto, “sin hallar dos trozos en un mismo sitio”²¹. El viejo rey reconoce a su hija que se acerca a él

¹⁹ *Ba.* 1184.

²⁰ *Ba.* 1203-1207.

²¹ *Ba.* 1220.

con el mismo *pathos* triunfal que la ha caracterizado, persistiendo en su demencia y en el orgullo que su presa le devuelve, sintiéndose por su hazaña superior a todos los mortales: “¡Padre, bien puedes ufanarte al máximo de que engendraste unas hijas superiores en mucho a todos los humanos”²².

No sólo de su cacería se enorgullece, sino que también refuerza su nuevo rostro identitario ya que “tras abandonar en el telar mi rueca, he llegado a más noble empeño: cazar fieras con mis manos”²³. La manía como *extasis* implica un trance, un transporte, una salida de sí; Ágave sale de su rol para ingresar en otro andarivel; fractura con su locura el orden entre las palabras y las cosas (Ágave-madre, Ágave-tejedora, Ágave-esposa) y se instala en el *topos* de una foraneidad ontológica. Se convierte en aquello Otro que aterra con su presencia, en una Otredad difícil de reconocer porque rompe la familiaridad de los órdenes y las series regulares. Se ha convertido en ese Otro temible, en una extranjera en su propia casa, en una forastera para su propio padre; en ese Otro que acompaña a otro Otro: Dioniso²⁴.

La imagen de la fiesta sigue intacta en su desvarío y convoca a su padre a que él mismo se sume a la fantasía festiva: “Orgullosa por las presas de mi cacería invita a los amigos a una fiesta”²⁵. Las representaciones están alteradas por el frenesí báquico y Ágave insiste en una fiesta cuyo verdadero rostro es el duelo más doloroso, aquel que trae noticias de la muerte; aquel que descubre el horrendo abismo de la vida, que ningún velo apolíneo puede cubrir; aquel que traza la vida en su instante más desgarrador, tal como ha sido desgarrado el cuerpo del ser más querido²⁶.

La fiesta es, en realidad, el anticipo de la noticia más cruel: “¡Pena desmedida, e irresistible espectáculo, el crimen que con vuestras desgraciadas manos habéis realizado! ¡Hermosa víctima de sacrificio has ofrecido a los dioses para invitarnos al festejo a esta ciudad de Tebas y a mí!”²⁷.

La locura insiste. El frenesí persiste en su delirio más cruel. Suele ocurrir que el pasaje hacia una realidad otra tenga, a veces, un boleto de ida. La misma Ágave atribuye la ceguera y el desvarío a su propio padre en un juego de proyecciones que aplaza la conciencia de la verdad. El par *aletheia-lethe* sigue bajo el reinado del segundo polo de la díada. No ha llegado aún la hora del desvelamiento, del descubrimiento y el velo sigue ensombreciendo la conciencia de la desdichada madre.

El padre, los amigos, la ciudad entera han sido convocados por Ágave a la fiesta de la cacería. El júbilo redobla la apuesta y es el turno de llamar a

²² Ba. 1233-1235.

²³ Ba. 1236-1237.

²⁴ Vernant 1986 considera a Dioniso como una de las figuras de lo Otro.

²⁵ Ba. 1240-1242.

²⁶ Colli 1987.

²⁷ Ba. 1242-1244.

Penteo para que se enorgullezca de las hazañas de su madre; él, que es incapaz de tamaña empresa. Cadmo es quien lentamente va a guiarla a un estado de recuperación de la conciencia, más allá del dolor que ello implique, más allá de la transitoria tranquilidad de no comprender cabalmente lo que su padre empieza a revelar. Dulzuras de la sin razón que aplazan el momento más álgido del dolor y la desesperación. Apenas un *pharmakon* para la herida que se avecina.

Cadmo recurre a la memoria, al poder del recuerdo para reconstruir una vida fragmentada por la locura. La *manía* suspendió en el velo del delirio el propio relato de vida; una vida que se desplaza hacia otra realidad y con ello pierde el nudo que la traba a la memoria como experiencia identitaria. Cadmo recorre su historia como quien desanda un camino para retornar a lo conocido. El matrimonio con Equión y el nacimiento de Penteo son los momentos del recuerdo; sobre todo para contrastar el rostro del hijo recordado con aquel trofeo que trae en sus brazos. “Obsérvalo bien ¡Breve esfuerzo es mirarlo!”²⁸.

El esfuerzo de mirarlo será breve, pero el esfuerzo de mirar la verdad no se puede medir con el mismo parámetro. No hay medida posible para acercar el dolor a la verdad. La hora ha llegado y Ágave lo experimenta: “¡Ah qué veo! ¿Qué es lo que llevo en mis manos?”²⁹.

Cadmo la invita a unir verdad y claridad: “Examínalo y entérate con toda claridad”³⁰. La verdad supone la claridad de descorrer el velo que cubría festivamente la situación más cruel. La verdad ha llegado a la luz y esa cabeza de león es la miserable cabeza del hijo amado. Estar en la verdad de las cosas, *aletheuein*, es, en este caso, tocar el infierno con los pies y con todo el cuerpo. Cadmo lo sabe y le dice: “¡Terrible verdad, que te presentas en el peor momento!”³¹.

Cómo reconstruir el horror cuando la locura ha obnubilado el pensamiento; cómo desandar el atajo de la *manía* más cruel. Una vez más, la palabra del padre, el recuerdo, inscrito en una memoria que lentamente se recobra, recuperándose de su transporte. El Citerón como escenario, la ida de Penteo a burlarse del dios, la subida al Citerón, agujoneadas por la manía, la ciudad toda poseída por Baco, el no reconocimiento del hijo de Zeus como determinante de la catástrofe. Las imágenes- recuerdos se suceden y Ágave reconstruye la historia, al tiempo que la sabe fracturada por el más cruel de los dolores.

²⁸ *Ba.* 1279.

²⁹ *Ba.* 1280.

³⁰ *Ba.* 1282.

³¹ *Ba.* 1287.

CONCLUSIONES

El trabajo ha acompañado problemáticamente el desplazamiento del final del *sparagmós*, como el momento más álgido de la manía dionisiaca³², y el ulterior reconocimiento del horror por parte de Ágave. Ciframos nuestro análisis en el par reconocimiento-desconocimiento y relevamos las consecuencias del mismo sobre los actores del drama.

Analizamos la figura de Ágave y exhibimos los distintos sentimientos que la acompañan para acercarnos al fenómeno de la *manía* como matriz del fenómeno dionisiaco³³. Nos situamos en el final de la tragedia y presenciamos un cambio abrupto de clima, ya que la fiesta, asociada al juego y a la algarabía, de matriz ilusoria y producto de la locura, se trastoca en una mueca de horror donde Cadmo, el viejo rey, juega un rol protagónico a la hora de conducir a Ágave a la verdad, casi insoportable.

Acompañamos el relato exhibiendo las huellas de la locura inscritas en el cuerpo y en lo que podríamos llamar “conciencia”, a propósito de la distorsión en la díada reconocimiento-desconocimiento. Finalmente, recorrimos cierta relación entre pares de opuestos: reconocimiento-desconocimiento manía-cordura y *aletheia-lethe*, a la luz de un juego de imágenes simbólicas que bascularon las claves interpretativas entre la luz y la tiniebla, la noche y el día, lo claro y lo oscuro.

³² En su texto *Dioniso a cielo abierto*, Marcel Detienne analiza distintas experiencias dionisiacas en el marco de la matriz itinerante y epifánica del dios donde la manía llega a su punto más álgido, constituyendo una especie de epidemia.

³³ Colli 1987. En su obra el helenista italiano debate con la interpretación nietzscheana en torno a la tensión Dioniso-Apolo y atribuye la esfera de la *manía* tanto a uno como a otro. Así la locura no es patrimonio exclusivo de Dioniso, habitualmente asociado a la locura extática, sino también a Apolo sobre todo en la terribilidad de su palabra oracular.

BIBLIOGRAFÍA

- Colli, G. (1987), *El nacimiento de la filosofía*. Buenos Aires: Tusquets.
- Colombani, Ma. C. (2009), *Foucault y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.
- Detienne, M. (1983), *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid: Taurus.
- (1986), *Dioniso a cielo abierto*, Barcelona: Gedisa.
- Eurípides (2003), *Bacantes*. Traducción, estudio preliminar y notas: Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos.
- Foucault, M. (1990), *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1996), *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- Gernet, L. (1981), *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus.
- Vernant, J. P. (1986), *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa.

EURÍPIDES Y LA TRADICIÓN DEL TEATRO (Euripides and the theatrical tradition)

JUAN TOBÍAS NÁPOLI (juanapoli@hotmail.com)

Centro de Estudios Helénicos - IdIHCS (Universidad Nacional de La Plata-Conicet)

RESUMEN - La obra de Eurípides ha sido catalogada de moderna. Los matices de esta modernidad han sido sometidos al criterio variable de los críticos, sin rigor metodológico. Repasaremos los aspectos de su modernidad desde distintas perspectivas, como insumo para valorar el aporte teatral del trágico.

PALABRAS CLAVE - Eurípides, teatralidad, prólogo, modernidad, distanciamiento.

ABSTRACT - Euripides' plays has been cataloged as modern. The nuances of this modernity have been subjected to varying criteria, without methodological rigor. We will review aspects of its currency from different perspectives, as an input to appraise the theatrical contribution of the tragic.

KEYWORDS - Euripides, theatricality, prologue, modernity, detachment.

La obra de Eurípides ha sido catalogada casi unánimemente como moderna. Sin embargo, los aspectos de esta modernidad han quedado siempre sometidos al criterio variable de cada uno de los críticos, sin demasiado rigor metodológico. Algún ejemplo servirá de testimonio: en un artículo del año 2010, Matthew Wright¹ examina el lugar de la poesía trágica dentro de la historia y el desarrollo tempranos de la antigua crítica literaria. Se concentra principalmente sobre Eurípides porque, según señala, el trágico posee un punto de vista inusualmente crítico. En este sentido, muestra de qué manera sus personajes y coros hablan acerca de materias tales como la habilidad y la inspiración poética, la función social de la poesía, los contextos de la representación, la cultura literaria y retórica y la novedad como criterio válido para juzgar la excelencia literaria. Sin embargo, concluye que, como crítico, Eurípides, lejos de ser una figura radical o agresivamente moderna (como es retratada frecuentemente), es de hecho claramente conservadora, ya que mira en todos los aspectos hacia la temprana tradición poética griega.

De manera contraria, Ann Micheline² analiza, en un artículo de 1988, la moderna recepción de Eurípides y el modo en que este autor, que no responde a los cánones clásicos de la tragedia aristotélica, se ha convertido en un autor clásico en la modernidad. Para ello, señala que el final de la Ilustración marcó un nuevo comienzo en el continuo redescubrimiento de la antigüedad greco-romana.

¹ Cf. Wright 2010: 65-184.

² Cf. Micheline 1988: 699-710.

Mientras las generaciones previas han tendido a verse a sí mismas como parte de un desarrollo ininterrumpido desde la antigüedad (durante el Renacimiento y la Ilustración, por ejemplo, la controversia se centró en si este proceso continuo fue de degeneración o de progresiva mejora), la nueva visión de la antigüedad a fines del siglo XVIII fue más discontinua. Para quienes redescubrieron las bellezas de la literatura y del arte griegos durante el Romanticismo, el siglo V ateniense representó un punto de perfección, separado de la era moderna por una brecha llena de un gran baño de cultura clásica de segundo orden y algunos momentos brillantes de renacimiento, en los que parecieron coincidir logros artísticos, literarios e históricos. Este punto de vista hizo posible separar el siglo V de lo que las generaciones posteriores habían hecho de él, mientras que, al mismo tiempo, se define una amplia grieta entre el pasado y el presente. Detrás de este estudio aparentemente más objetivo y desinteresado, sin embargo, estaba la esperanza de la *mímesis*: el conocimiento del pasado griego podría al menos fomentar la imitación de la época “dorada” y dar lugar a la recreación del momento clásico en el mundo moderno. Aunque rechazamos estas visiones ahistóricas del pasado griego, siempre estará disponible para nosotros el punto de vista tradicional de que Eurípides, en comparación con las perfecciones sofocleas y aristotélicas, es de hecho un poeta incompetente, como lo plantean los hermanos Schlegel; o podemos por el contrario rechazar las exigencias de la estética clasicista y con ella las definiciones de tragedia, de calidad y de autoridad literaria, y del quinto siglo en sí mismo: todas estas normas están específicamente diseñadas para excluir o enmascarar los paralelismos significativos entre lo moderno y lo “clásico”.

Así, debemos entonces abandonar criterios como los de Schadewaldt, quien ha inventariado para nuestro autor numerosas deficiencias de composición. En el marco de su crítica a lo que denomina la insurrección de las partes singulares, destaca la *Erstarrung*, la rigidez de las formas originarias que asumen algunos elementos de la tragedia, como prólogos, monodias, *agones* y discursos de mensajero, entre otros (1926: 105). La tragedia se somete entonces a una fuerza centrífuga que expulsa cada uno de sus elementos constitutivos en una independencia que rompe con la integridad artística.

Para devolver la integridad de una obra de arte de indudable valor, y para juzgar su modernidad a partir de criterios específicamente literarios, intentaremos repasar los aspectos más significativos de esta modernidad, como un insumo significativo para valorar el aporte teatral del trágico: en este sentido, procuraremos mostrar de qué manera las innovaciones de Eurípides tanto en lo formal cuanto en la presentación de los personajes (y la independencia que adquieren, por ejemplo, los personajes secundarios), en los contenidos dramáticos de las temáticas abordadas y en sus planteos de indudable pervivencia, en la concepción del teatro y de su papel como autor teatral, adquieren una evidente continuidad, desde la comedia nueva de Menandro y la comedia latina de Plauto y Terencio, pasando por el drama clásico de Shakespeare y Calderón de la Barca,

hasta alcanzar al teatro moderno, con las múltiples escrituras, reescrituras y puestas en escena de sus obras más significativas.

Intentaremos entonces, a través de algunos ejemplos, mostrar uno de los caminos en que se puede valorar esta modernidad. Desde el punto de vista formal, debemos destacar como propios de la modernidad de Eurípides los usos y rupturas de las estructuras compositivas tradicionales. Podemos dejar fuera de discusión, por el momento, la perspectiva genérica, y el modo en que una tragedia como *Alcestris* puede ocupar el lugar de un drama satírico o la constante aparición de aspectos cómicos en el interior de distintas tragedias o la aparición de personajes secundarios que adquieren preponderancia por encima de los héroes del mito. La utilización de prólogos, éxodos, episodios y estásimos, además, se realiza de una manera novedosa. En lugar de marcar esta novedad como un defecto, deberíamos buscar su sentido en el marco de la tragedia de la que forma parte.

Así, por ejemplo, a diferencia de Esquilo o Sófocles, Eurípides frecuentemente anticipa de alguna manera la acción que va a ocurrir sobre la escena a través de una predicción hecha en el prólogo³. Esto ha dado lugar a numerosas críticas acerca del carácter estereotipado y artificial de este elemento tradicional de la tragedia⁴. Ocho de las obras de Eurípides contienen en su prólogo una predicción o profecía de este tipo: *Alcestris*, *Hipólito*, *Hécuba*, *Íon*, *Troyanas*, *Ifigenia en Táuride*, *Helena* y *Bacantes*. Sin embargo, también se encuentran elementos predictivos o proféticos en las restantes tragedias. El ejemplo de *Heracles* podría resultar muy significativo, en la medida en que incluye predicciones por conjeturas vinculadas con la violencia y la locura futuras del héroe⁵, vitales para desentrañar el sentido y la unidad de la tragedia.

Eurípides usa estas predicciones del prólogo para crear diferentes expectativas en su audiencia⁶. Un efecto obvio de la predicción del prólogo consiste en robar el suspenso. Esto es claro en *Hipólito* y en *Hécuba*, donde el público conoce desde un principio, gracias a estas predicciones, el resultado final de la tragedia, mientras los protagonistas se enteran de las situaciones cuando el curso de la obra ya ha avanzado. En *Hipólito*, por ejemplo, vemos, en el transcurso de la tragedia, la lucha interior de Fedra, mientras los espectadores saben por anticipado que no va a tener éxito; en *Hécuba*, sabemos desde un principio que Políxena será sacrificada y que Polidoro ya ha sido asesinado cuando comienza la acción dramática, mientras la protagonista se entera de estas situaciones cuando el curso de la tragedia se está desarrollando⁷. El mismo efecto ha sido atribuido

³ Cf. Nápoli 2013: 570-577.

⁴ Cf. un resumen de estas posiciones en Nápoli 2013: 570-577.

⁵ Cf. Chalk 1962: 7-18 y Burnett 1971: Ch. VII.

⁶ Cf. Hamilton 1978: 277-302.

⁷ Cf. Conacher 1967; Cropp 1986: 187-199.

a otras predicciones del prólogo⁸, aunque el caso no es tan simple. Sabemos por la profecía del prólogo de *Bacantes* que Penteo deberá decidir si acepta reconocer la divinidad de Dionisos o si prefiere ser destruido, pero la elección queda abierta durante la mayor parte de la obra⁹. En *Troyanas*, Atenea y Poseidón se han puesto de acuerdo en destruir la flota griega por medio de una tormenta, pero su plan no se lleva a cabo en el transcurso de la obra, sino en la postragedia¹⁰.

En otras tragedias (particularmente *Ión*, *Ifigenia en Táuride*, *Helena* y *Alceste*), la predicción es alterada, calificada, cuestionada o contradicha en su curso, con el resultado de que las expectativas iniciales de la audiencia son desafiadas y modificadas¹¹. La conjetura no siempre es adecuada. Al final de cada obra la predicción usualmente se cumple, pero la audiencia, que se vio enfrentada con la posibilidad de tener un final alternativo igualmente persuasivo, debe experimentar, igualmente, incertidumbre acerca de esta resolución final. Esta tensión crea un nivel de acción enteramente diferente, que comprende la relación entre la audiencia y sus expectativas acerca de lo que finalmente ocurrirá sobre la escena. Esta acción extra-dramática establece un paralelo con la acción propiamente dramática que ocurre dentro de la tragedia y, consecuentemente, ayuda a articular y unificar la obra como un todo.

Sin embargo, creemos que en los prólogos trágicos (y en particular en los de Eurípides) hay otros aspectos que no han sido adecuadamente considerados. Estos aspectos están constituidos por el carácter espectacular y literaturizado de la sección, que puede analizarse de dos modos: en un primer sentido, quien recita el prólogo ofrece a los espectadores una interpretación de los elementos icónicos que les permitirá seguir la *performance* teatral (así, por ejemplo, en el primer verso de *Helena*, la protagonista le informa al público que las aguas que se ven pintadas en la tela de la escenografía corresponden a las corrientes del río Nilo y que, por tanto, la acción de la tragedia se desarrollará en Egipto¹²); en el segundo sentido, los prólogos constituyen la oportunidad para que el autor trágico manifieste su propia conciencia literaria y realice una especie de manifiesto poético

⁸ Para *Alceste*, véase Strohm 1957: 4; Smith 1960: 127-145; Schwinge 1962: 45; Rosenmeyer 1963: 216; Erbse 1972: 32; Arrowsmith 1974: 12; Gregory 1979: 259-270; Segal 1993. Para *Helena*, véase Zuntz 1960: 222; Dale 1967: xi; Hartigan 1981: 23-31; Nápoli 2007: 339-352. Para *Troyanas*, véase Grube 1941: 296; Kovacs 1983: 334-338; Ra' Anana Meridor 1989: 17-35. Para *Ifigenia en Táuride*, véase Matthiessen 1964: 37, nota 4. Para *Ión*, véase Grube 1941: 278, Imhof 1966: 18; Burnett 1971: 116.

⁹ Algunos críticos que han comentado *Bacantes* argumentan que Eurípides de alguna manera engaña a la audiencia a través de la predicción de Dionisos: Dodds 1960: comentario al verso 52; Willink 1966: 30; Lesky 1972: 486. La importancia de la libertad de elección de Penteo ha sido enfatizada, por su parte, por Stoessel: RE s.v. *Prólogos* 23.2.2343; Conacher 1967: 59 y Burnett 1970: 18-19.

¹⁰ Cf. Grube 1941, Meridor 1989: 17-35, Dunn 1996; Gregory 1997.

¹¹ Cf. Conacher 1967; Dale 1967.

¹² Cf. Nápoli 2009: 111-129.

desde una perspectiva meta-discursiva, ubicándose en un camino intermedio entre la realidad extrateatral y la ficción.

Como hemos señalado, los prólogos trágicos tienen la función de establecer la primera comunicación entre el poeta y el público para marcar el paso desde el mundo de la realidad al mundo de la ficción¹³. Estas consideraciones nos permitirán reinterpretar muchas cuestiones discutidas acerca de la modernidad de la tragedia de Eurípides. Podemos ofrecer muchos ejemplos de estos usos y funciones del prólogo en las tragedias conservadas. Así, la falta de motivación para justificar el recuento detallado que el emisor hace del pasado y la ausencia (en muchas ocasiones) de un destinatario obvio y presente del discurso da la impresión de una apelación dirigida a la audiencia para proveerle la información necesaria (al modo de los prólogos de la comedia latina de Plauto y Terencio). Esta impresión es particularmente fuerte en las obras en que un dios recita el prólogo y no reaparece (como en *Troyanas*, por ejemplo): la combinación de la aparente autoridad del dios sobre los eventos de la obra y su ausencia posterior hace que las figuras parezcan casi las de un narrador. Luigi Battezzato recoge una larga tradición crítica cuando reconoce la carencia de carácter poético en los prólogos euripideos (1995: 5-25). Sin embargo, creemos que se trata justamente de lo contrario: el innegable carácter artificial de estos prólogos, destacado mediante estos recursos, constituye un efecto poético buscado por el autor. Será necesario reconocer cuál es ese efecto.

Detrás de la información que necesita el espectador (lugar de la representación, mito y momento del mito elegido por el dramaturgo, personajes que intervienen, etc.), se esconden las intenciones del autor dramático, que despliega sus claves acerca del modo en que interpretará el momento del mito que va a representar ante los espectadores: el programa poético y el orden de exposición de los temas dan cuenta de la actitud del poeta frente a ellos. En última instancia, el carácter artificial y retórico de los prólogos, deliberadamente enfatizado por Eurípides, le servirá para producir un distanciamiento entre el espacio y el tiempo de los espectadores y el espacio y el tiempo del mito representado; este distanciamiento ayudará al espectador a tomar conciencia de su condición de tal y a contemplar la obra como una ficción. De alguna manera, constituye una anticipación al efecto de distanciamiento recomendado por Bertolt Brecht (Schklovski, 1991: 55-70). Así, la carga ritual de la representación tiende a desvanecerse y crece el carácter literario de la representación.

En este sentido, M. F. Silva ha llamado la atención sobre uno de los temas más actuales dentro de la crítica eurípidea: el de su doble condición de dramaturgo, por un lado, y de observador y especulador acerca del fenómeno

¹³ Cf. Nápoli 2013: 570-577.

teatral, por el otro¹⁴. En este sentido, las obras definidas por Rivier¹⁵ como *novelascas* serían las más apropiadas para buscar en ellas con mayor claridad rastros de esta actividad de crítica literaria, entre ellas *Ifigenia en Táuride* y *Helena*. M. F. Silva analiza especialmente *Helena*, a la que considera la pieza más expresiva de esta actitud de Eurípides como crítico teatral. En ella, la protagonista no sólo emite opiniones sobre las estrategias teatrales implementadas, sino que también, como proyección del poeta dentro de la ficción dramática, se atreve a montar una representación para eludir al enemigo (la escena del *mechánema*), constituyendo así un testimonio del tópico del teatro dentro del teatro. Sin embargo, se ha señalado de manera adecuada que esta muerte fingida de Menelao, propuesta por Helena como estrategia de escape, constituye en realidad una maquinación semejante a la que ya se encontraba en *Electra* de Sófocles¹⁶. Resulta verosímil pensar que Eurípides ha explotado el recurso hasta un punto extremo.

La diferencia en la consideración de la teatralidad entre ambas obras resultará significativa, y nos permitirá comprender la preocupación eurípidea por los problemas de reflexión metateatral: en *Electra*, el recurso del *dolos* es urdido por Orestes y el pedagogo, pero la escena del llanto de Electra es sincera, ya que la joven, en su ignorancia, cree realmente en la muerte de su hermano. En *Helena*, en cambio, el engaño es llevado a un punto extremo, ya que toda la escena del *trenos* de Helena se presenta como parte de un *dolos* fingido: ella misma fue la dramaturga que urdió el *dolos* del que ahora es a un tiempo actora y espectadora. Vemos allí a un actor que actúa de Helena, quien, al mismo tiempo que, como autor teatral, diseña una representación que le permite escapar de Teoclimeno, actúa a su vez la situación ficticia, representando el papel de una viuda reciente y sorprendida. Mientras en Sófocles el público ve el sincero llanto de Electra, en Eurípides el público ve a un actor que hace de Helena fingiendo dolor por la muerte de su esposo que, en realidad, no ha ocurrido.

Sin embargo, hay otra diferencia sustancial en las tramas de ambos engaños: mientras en Sófocles ha sido Apolo quien dio la orden de llevar a cabo la venganza por la muerte de Agamenón a través del engaño que constituye la estructura argumental de la tragedia, aquí no ha sido la divinidad quien urdió el *mechánema*, sino exclusivamente los hombres (convertidos, de este modo, en autores de ficción). Además, la orden de Apolo, en Sófocles, intentaba restaurar el desorden cósmico producido por el asesinato perpetrado por Clitemnestra; mientras que, en Eurípides, es la mera salvación individual de los esposos lo que se resuelve a través de este engaño.

¹⁴ Cf. Sousa e Silva 2005: 243-267.

¹⁵ Cf. Rivier 1944.

¹⁶ Cf. Zielinski 1927: 54-58 y Ghali-Kahil 1955.

En *Bacantes*, según creemos, la reflexión metateatral alcanzará su punto máximo. Sin embargo, en una representación teatral, cuando un personaje del ámbito de la ficción representada observa un objeto con conciencia de su carácter ficticio o representacional, estamos entonces en presencia del fenómeno del teatro dentro del teatro, o de una *teatralidad* de segundo grado, que no radica simplemente en la mirada de los espectadores sino en la del personaje como espectador del objeto representado. Es el punto de partida de *Bacantes*.

En este sentido, debe decirse que *Bacantes* constituye una inagotable cantera de procedimientos auto-referenciales sobre el teatro: se verifica allí la presencia de una obra dentro de otra obra, la reflexión sobre las emociones que el teatro debe producir sobre los espectadores, los casos en los que un personaje se refiere a sí mismo o a los demás como a un actor y a sus acciones como a representaciones teatrales, y la referencia a la condición teatral de la escena –y al histrionismo de los personajes– en las intervenciones que suplen las acotaciones escénicas.

En el prólogo de *Bacantes*, un actor que representa al dios Dionisos, patrono de la representación teatral, sube al *theologeion* para expresar desde allí sus intenciones: el dios va a revestirse con la ropa de un mortal, para convertirse en profeta de su propio culto y castigar la impiedad del rey de Tebas, el joven Penteo, que, con argumentos de política racionalista, quiere oponerse a las prácticas de las mujeres que han llegado desde Asia para difundir las prácticas de su nuevo culto¹⁷. El éxodo de la tragedia vuelve a mostrarnos al dios en su epifanía, extrayendo las conclusiones acerca de lo que acaba de ocurrir sobre la escena en el cuerpo de la tragedia. De manera que la estructura episódica de la tragedia muestra a un actor que representa el papel de Dionisos quien, a su vez, se ha vuelto a disfrazar para representar el papel de otro personaje, el profeta de su propio culto. En términos amplios, se trata de una representación dentro de otra representación o de una teatralidad de segundo grado.

En la mirada de los espectadores, la obra entera representa un momento del mito heroico que aparece ante sus ojos como la imitación de una acción: en este sentido, como una ficción. A los ojos del personaje de Dionisos, todo lo que ocurre sobre la ciudad de Tebas en la parte episódica responde a un plan que él ha urdido y está destinado a dejar una enseñanza –distinta, claro– a personajes y espectadores.

Esta representación, por supuesto, no tendrá las mismas características que adquiere el tópico del teatro dentro del teatro en la escena barroca e isabelina en adelante¹⁸. Sin embargo, debe señalarse que esta aparición del tópico no puede menos que corresponderse con la importancia que los atenienses le adjudicaron al teatro en la vida cotidiana y con una concepción generalizada del mundo y de

¹⁷ Cf. Vernant 1985: 31-58.

¹⁸ Cf. Orozco 1969; Hernández Valcarcel 1988-1989.

la vida como teatro. El tópico del *Theatrum mundi* tiene una tradición más extensa de lo que muchas veces se piensa¹⁹. En el *Filebo*, ya Platón decía que “en las lamentaciones y tragedias, no sólo del teatro, sino en la tragedia y comedia de la vida humana, el placer va mezclado con el dolor”. Muestra de esta manera que la concepción del mundo y de la vida como teatro no es una novedad barroca, sino que presenta una larga trayectoria desde el mundo clásico. Curtius encontraba la misma metáfora de la vida como teatro a partir de Horacio y Séneca, pero no en otras citas de la Grecia clásica²⁰.

Sin embargo, en *Bacantes* tenemos ya con claridad el tópico del teatro dentro del teatro. Como hemos señalado, habrá algunas diferencias con la constitución barroca e isabelina del tópico: la estructura episódica de la tragedia constituye una escenificación de la que sólo el dios y el público tienen conciencia. El rey de Tebas, Penteo, así como los dos grupos de ménades –las tebanas que se mueven en el espacio extra-escénico del monte Citerón y las asiáticas que conforman el coro que se ve sobre la escena–, tanto como el adivino Tiresias y el viejo rey Cadmo, desconocen que están formando parte de una representación teatral enmarcada. Sin embargo, el destinatario del aprendizaje que esta representación enmarcada comporta no es (como el rey Claudio en el *Hamlet* de Shakespeare) un personaje dispuesto a contemplar esa representación –que se efectúa sobre el mismo escenario teatral– y consciente del carácter ficticio de lo representado. Sobre el escenario del teatro hay, no obstante, un momento en el que el propio público es espectador de las reacciones de uno de los personajes teatrales ante un espectáculo que contempla ante su propia vista (lo que podría denominarse “la contemplación de una *performance* trágica”): se trata del momento en que Penteo acecha, contempla y reacciona ante diversas circunstancias vinculadas con el culto dionisiaco que tiene ante sus ojos. Estas representaciones del culto tienen un objetivo bien definido por la propia divinidad en el prólogo (39–42).

Los personajes humanos son a un tiempo personajes de la representación primaria –en tanto constituyen actores que representan el papel que el autor teatral les ha asignado– y personajes de la representación secundaria –en tanto que, convertidos en figuras que actúan las acciones diseñadas por el dios ostensible y comandadas por el dios convertido en profeta de su culto, se convierten en objeto del aprendizaje propuesto por el dios como sentido de su presencia en Tebas. Por ello, sólo cuando caiga el telón de la representación enmarcada, los personajes de la representación secundaria se convertirán en espectadores repentinamente concientes del drama que han protagonizado; podrán recién entonces, al tomar

¹⁹ Se discute si el tópico nació con el teatro isabelino de Shakespeare o en el barroco español, con Cervantes, Lope, Tirso y Calderón. Cf., sobre la primera posición, Gurr 1992: 123-131 y 142-146; Cook 1981: 176-177. La segunda postura la sostienen Andrés-Suárez 1997 y Montes Huidobro 1982: 289-310.

²⁰ Cf. Curtius 1976: 203-208.

conciencia de la representación de la que formaron parte, extraer sus conclusiones o realizar el aprendizaje que la acción más profunda les ha planteado.

La *orchestra* y el teatro mismo (en tanto espacio de la representación escénica, que incluye a los actores y a los espectadores) se convierten de este modo en el lugar donde el ritual no sólo se explica, sino que se ejecuta, se actualiza. La párodos se divide en un breve preludeo (64-72), dos pares de largas estrofas y antiestrofas y un largo epodo. Los dos versos finales de este preludeo anuncian lo que veremos y escucharemos a continuación: “Pues siempre entonaré a Dioniso un himno, cumpliendo con los ritos acostumbrados”²¹. Es decir, el himno que las mujeres asiáticas nos permitirán escuchar y ver (ya que la indumentaria del culto, así como la danza y la música que acompañan este canto forman una parte inescindible de él) constituye una parte del conjunto de actos que conforman el ritual acostumbrado del culto dionisiaco. El espacio de la representación teatral se ha convertido en espacio de la representación cultural. Los personajes de la representación teatral y los espectadores se convierten, de esta manera, y al mismo tiempo, en testigos y partícipes de una ceremonia de culto. El silencio sagrado pedido por las ménades a los personajes de la tragedia se dirige también a los propios espectadores, que se convierten entonces también en partícipes de la ceremonia cultural. El valor de este aspecto termina de dibujar el significado de los espacios escénicos de *Bacantes*.

Penteo, a lo largo de la tragedia, ha sido un testigo privilegiado de estas celebraciones. Escucha a las mujeres del coro, dialoga con el profeta de su culto, intenta apresarlos y fracasa, porque los milagros del palacio liberan inmediatamente al profeta, tal como él mismo lo había anticipado. El culto que se representa sobre el escenario y del cual Penteo y el público son testigos y partícipes tiene dos aspectos: la calma y la felicidad de las ménades integradas a la naturaleza; la furia destructiva en contra de aquel que se atreve a desafiar las prohibiciones sagradas. La representación de la tragedia es una actualización de este doble aspecto del culto dionisiaco y, al mismo tiempo, una actualización del efecto que la tragedia produce en aquellos que participan de su representación²².

Este punto es importante para una reinterpretación de la obra. La tragedia no trata meramente de la difusión de un credo religioso. Eurípides, por el contrario, reflexiona acerca de los efectos de la contemplación de un espectáculo, y con ello, también, acerca de la significación de la tragedia como género artístico. Para cumplir su objetivo, contrasta el resultado que debe esperarse de la contemplación consumada por Penteo, ávido siempre de nuevos espectáculos pero incapaz de comprender su valor sagrado y, por tanto, con una nula reacción ante ellos: ante tanto espectáculo, él no tiene, en realidad, competencia para ver. No

²¹ τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ / Διόνυσον ὑμνήσω.

²² Cf. Reynolds-Warnhoff 1997: 77-103.

hay, como en el caso de la épica, ni compromiso ni efecto catártico por parte del personaje. Penteo ve y sólo quiere ver más, hasta que se atreve a travestirse en una bacante él mismo para poder observar más de cerca a las mujeres en sus cultos. Pero no reacciona ni saca conclusiones. Pasa de un espacio al otro y, peor aún, el propio espacio sagrado lo invade, y él continúa con sus mismas conductas, incapaz de comprender. El mundo entero es un teatro, y el desafío que Eurípides plantea a sus espectadores consiste justamente en este llamado a una reacción diferente de la de Penteo, a una reacción que sea capaz de devolverle a la representación teatral (y, por lo tanto, al propio mundo) la unidad de sentido que, entonces como ahora, parecía entrar en conflicto con estos seres que confían solamente en la fuerza de la razón, pero que son ineptos para comprender la sacralidad del mundo (del teatro) que les toca habitar.

De esta manera, se produce en el marco de cada tragedia una tensión entre el curso de la acción previsto por el mito tradicional conocido por el público y muchas veces recuperado en el éxodo de cada tragedia, sobre todo a partir de las apariciones *ex machina*, y el curso de la acción presente en el mito modificado por Eurípides, que es anunciado y desarrollado por los personajes del drama; esta tensión decanta en un curso de acción que debe ser reconstruido por los espectadores y que crea un nivel de acción enteramente diferente a los otros dos, y que envuelve solamente a la audiencia; esta acción extra dramática en términos de las evaluaciones de la audiencia produce un distanciamiento respecto de la acción que sucede sobre el escenario de la obra y, consecuentemente, así como ayuda a articular y unificar la tragedia como un todo, obliga al espectador a formular su propio criterio acerca de la marcha de los acontecimientos. A través de estos recursos, el espectador es forzado a concluir que está contemplando una ficción literaria. Sin embargo, al mismo tiempo, es forzado a dar su propia respuesta acerca de la coyuntura que ocurre sobre la escena, acerca de las conductas de los personajes cuyo devenir observa y acerca del modo en que la literatura ejerce una influencia sobre la existencia del espectador-lector. Es en este sentido que, creemos, el teatro de Eurípides resulta absolutamente moderno.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés-Suárez, I., López de Abiada, J. M., Ramírez Molas, P. (eds.) (1997), *El teatro dentro del teatro. Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum.
- Arrowsmith, W. (1974), *Euripides' Alcestis*. Oxford: University Press.
- Burnett, A. P. (1970), "Pentheus and Dionysus: Host and Guest", *CP* 65: 18-19.
- Burnett, A. P. (1971), *Catastrophe Survived: Euripides' plays of mixed reversal*. Oxford: University Press.
- Chalk, H. H. O. (1962), "Arete and Bia in Euripides' Heracles", *JHS* 82: 7-18.
- Conacher, D. J. (1967), *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*. Toronto & London: University of Toronto press.
- Cook, A. J. (1981), *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London, 1576-1642*. Princeton: University Press.
- Cropp, M. J. (1986), "Heracles, Electra and the *Odyssey*", in Cropp, M. et al. eds., *Greek Tragedy and its Legacy: Essays Presented to D. J. Conacher*. Calgary, University Press: 187-199.
- Curtius, E. R. (1976), *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dale, A. M. (1967), *Euripides Helen*. Oxford: University Press.
- Dodds, E. R. (1960), *Euripides Bacchae*. Oxford: University Press.
- Dunn, F. (1996), *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*. Oxford & New York: University Press.
- Erbse, H. (1972), "Euripides' Alcestis", *Philologus* 116: 32-52.
- Ghali-Kahil, L. B. (1955), *Les enlèvements et le retour d' Hélène dans les textes et les documents figurés*. Paris: De Boccard.
- Gregory, J. (1979), "Euripides' Alcestis", *Hermes* 107: 259-270.
- Gregory, J. (1997), *Euripides and the Instruction of the Athenians*. Michigan: University of Michigan Press.
- Grube, G. M. A. (1941), *The Drama of Euripides*. London: Methuen.
- Gurr, A. (1992), *The Shakespearean Stage 1574-1642*. Cambridge: University Press.
- Hamilton, R. (1978), "Prologue Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides", *AJPb* 99. 3: 277-302.
- Hartigan, K. (1981), "Myth and the Helen", *Erano* 79: 23-31.
- Hernández Valcarcel, C. (1988-1989), "Algunos Aspectos del Teatro dentro del Teatro en Lope de Vega", *Anales de Filología Hispánica* 4: 75-96.
- Imhof, M. (1966), *Euripides' Ion: eine literarische Studie*. Bern and München:

Francke Verlag.

- Kovacs, D. (1983), "Euripides, *Troades* 95-7. Is sacking cities really foolish?", *CQ* 33: 334-338.
- Lesky, A. (1972), *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Matthiessen, K. (1964), "Elektra", "Taurische Iphigenia" und "Helena". *Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Meridor, Ra' Anana (1984), "Plot and Myth in Euripides' *Heracles* and *Troades*", *Phoenix* 38: 205-215.
- Meridor, Ra' Anana (1989), "Euripides *Troades* 28-44 and the Andromache scene", *AJPh* 110: 17-35.
- Michelini, A. N. (1988), "The Unclassical as Classic: The Modern Reception of Euripides", *Poetics Today*, Vol. 9, No. 4, *Episodes in the History of Criticism and Theory: Papers from the Fourth Annual Meeting of the GRIP Project*: 699-710.
- Montes Huidobro, M. (1982), "Teatro dentro del teatro: técnica preferencial del teatro cubano contemporáneo", in Bustos Tovar, E. (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas 2*: 289-310.
- Nápoli, J. T. (2007), "Ónoma, érgon y lógos en Helena de Eurípides", in González de Tobia, A. M. (ed.), *Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad*. La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata: 339-352.
- Nápoli, J. T. (2009), "De Egipto a Esparta: el retorno de Helena", in Grammatico, G., Arbea, A., Jofré, M. (eds.), *Iter. Ruta hacia los orígenes: en busca de un nuevo espacio sacro para nuestros Penates*. Santiago de Chile, LOM: 111-129.
- Nápoli, J. T. (2013), "La irrupción de la literaturidad en los prólogos de Eurípides", in Pino Campos, L. M., Santana Henríquez, G. (eds.), *Καλός και ἀγαθός ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*. Madrid, Ediciones Clásicas: 570-577.
- Orozco, E. (1969), *El teatro y la teatralidad en el Barroco*. Barcelona: Planeta.
- Reynolds-Warnhoff, P. (1997), "The Role of *to sophon* in Euripides' *Bacchae*", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 57: 77-103.
- Rivier, A. (1944), *Essai sur le tragique d' Euripide*. Lausanne: F. Rouge & Cie.
- Rosenmeyer, T. G. (1963), *The Masks of Tragedy*. Austin: University of Texas Press.
- Schadewaldt, W. (1926), *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der Tragödie*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

- Schklovski, V. (1991), “El arte como artificio”, in Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI: 55-70.
- Schwinge, E. R. (1962), *Die Stellung der Trachinierinnen im Werk des Sophokles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Segal, C. (1993), *Euripides and the Poetic of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcesteis, Hippolytus and Hecuba*. Durham and London: Duke University Press.
- Smith, W. D. (1960), “The ironic structure in *Alcesteis*”, *Phoenix* 14: 127-145.
- Sousa e Silva, M. F. (2005), “Eurípides, crítico teatral”, in *Ensaaios sobre Eurípidés*. Lisboa, Cotovia: 243-267.
- Stoessel, F. (1940) “Prologos” in Pauly, A. & Wissowa, G. (eds.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart, J. B. Metzler: 23.2343.
- Strohm, H. (1957), *Euripides. Interpretationem zur dramatischem Form*. *Zetemata* 15, München: Beck.
- Vernant, J. P. (1985), “Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d’ Euripide”, *L’Homme* 93, 25 (1): 31-58.
- Willink, C. W. (1966), “Some Problems of Text and Interpretation in the *Bacchae*, I”, *CQ* 16: 27-50.
- Wright, M. (2010), “The tragedian as critic: Euripides and early Greek poetics”, *Journal of Hellenic Studies* 130: 65-184.
- Zielinski, J. (1927), “De Helenae simulacro”, *Eos* 30: 54-58.
- Zuntz, G. (1960), “On Euripides’ Helena: Theology and Irony”, in Reverdin, O., Rivier, A. (eds.), *Euripide, Entretiens sur l’antiquité classique*. Genève, Foundation Hardt 6: 199-242.

(Página deixada propositadamente em branco.)

UN NUEVO PAPIRO DE EURÍPIDES (A new papyrus of Euripides)

P. J. FINGLASS (patrick.finglass@nottingham.ac.uk)
University of Nottingham

RESUMEN - La reciente publicación de un nuevo papiro de Eurípides nos proporciona algunas perspectivas fascinantes sobre la obra de este autor, *Ino*, admirada por Plutarco, pero que se ha perdido prácticamente en su integridad. En el texto recién descubierto, que se debe situar hacia el final del drama, un niño recientemente asesinado por su padre enloquecido es llevado al escenario para ser llorado por sus padres. Al mismo tiempo que nos transmite la pintura de una escena de elevado *pathos*, el papiro nos permite hacer indagaciones acerca de la conformación de la obra de Eurípides en su totalidad, aparte de servirnos para apreciar la maestría de la misma. Por otro lado, el mismo papiro nos permite hacer deducciones sobre la historia de la representación de la tragedia.

PALABRAS CLAVE - Eurípides, papiro, *Ino*, Atamante, Oxirrinco, representación.

ABSTRACT - The recent publication of a new papyrus of Euripides provides fascinating insights into Euripides' *Ino*, a play admired by Plutarch, but which had been almost completely lost. In the new text, from towards the end of the drama, a child recently killed by his maddened father is brought on stage to be lamented by his parents. As well as depicting a scene of high pathos, the papyrus allows us to make inferences about the shaping of Euripides' play as a whole, and to appreciate its artistry; it moreover allows deductions about its performance history.

KEYWORDS - Euripides, papyrus, *Ino*, Athamas, Oxyrhynchus, performance.

Sooner or later their talk gravitated towards his central passion – the Fragments of Sophocles. Some day ('never,' said Herbert) he would edit them. At present they were merely in his blood. With the zeal of a scholar and the imagination of a poet he reconstructed lost dramas – Niobe, Phaedra, Philoctetes against Troy, whose names, but for an accident, would have thrilled the world. 'Is it worth it?' he cried. 'Had we better be planting potatoes?' And then: 'We had; but this is the second best.'

Tarde o temprano, la conversación que tenían se dirigía a su pasión central – los fragmentos de Sófocles. Un día ('nunca' dijo Herbert) iba a editarlos. En el momento, los tenía solo en la sangre. Con el celo de un estudioso y la imaginación de un poeta, iba reconstruyendo los dramas perdidos – Niobe, Fedra, Filoctetes contra Troya, cuyos nombres, si sobreviviesen, habrían impresionado al mundo. ¿Vale la pena? ", preguntó, "¿Hubiera sido mejor que plantáramos patatas?". Y luego concluyó: "Sí, pero esta es la segunda mejor opción".

Cuando estas palabras de E. M. Forster fueron publicadas en 1907 (*The Longest Journey*, chapter 19), la recuperación de los textos de la literatura griega ya había comenzado, gracias al descubrimiento en Egipto de manuscritos antiguos en papiros. La mayor parte de estos papiros fueron descubiertos en la antigua ciudad egipcia de Oxirrinco, que se encuentra a 160 kilómetros de El Cairo. El papiro del que voy a discutir es P. Oxy. 5131, publicado en 2013; pero aparte de la excelente *editio princeps* de Wolfgang Luppe y Ben Henry, poco más se ha escrito sobre él¹. Esto es el texto:

| | | | |
|--------|---|----------|----|
| |] επτε.[|] . τ .[| |
| | χαυνα[| | |
| | ἄλλη κυνε[— ω ω ω ω | | |
| | οἶδε γὰρ ἦκουσ[’ . . .] . τ . [.] . ο λ[| | |
| | φοράδην τὴν βαρυδαίμονα[— | | 5 |
| | Κάδμου γενε[.] . [| | |
| | πρὸς δεσπός[υνον δ]ῶμα φέρ[οντες | | |
| | < ω ω ω — ω — — —> | | |
| Ἀθάμας | θέσθ’ ἠκύχ[ωσ νιν οἱ π]έλας πρὸ δ[ωμάτων | | |
| β | μικρὸν μὲν ὑμῖν ἄχθος, ἀλγειν[ὸν δ’ ἐμοί. | | |
| | γυμνοῦτε, δείκνυτ’ εἰς φάος πο[— υ — | | 10 |
| | μὴ καὶ λεληθῶσ ἐν πέπλοισιν[— υ —. | | |
| Ἰν[|] . ε ψυχα . . μοχ . [] [| | |
| α | [.] . [. . .] ακι . [.] ων [| | |
| | . . . [. ἄ]εικέλιος ὦ ταλαπ[ειρι | | |
| |]ων δύστηνος [| | 15 |
| |]ελι[[τ]] ^θ . . α . α . . . [| | |
| |]ανο[. .] [| | |
| |]αc [| | |
| |]ο δυστην[| | |
| | [texto fragmentario] | | 20 |
| |] . ν . [| | |
| |] . ροφαι[| | |
| |] . αδεc[| | |
| |] . ωτλαcτ[| | |
| |]ηcαc[[εκ]]ου . [| | 25 |
| |] [| | |
| |]ματω . [| | |

¹ Quiero agradecer a los organizadores de CLASTEIA su amable invitación para participar en este congreso, y su generosa hospitalidad durante mi estancia en Coímbra, así como a Sophia Gil de Carvalho y Claudia Alonso Moreno, la traducción al español de mi ponencia, y a la Fundación Leverhulme su apoyo a la investigación que dio origen a este artículo, a través de la atribución de un Premio Philip Leverhulme. Luppe y Henry 2012, publicado en 2013; véase además Finglass 2014, 2016, Kovacs 2016. Parte del presente trabajo se traduce de Finglass (2014).

]ονω[

[Fin del canto del coro. Un grupo de sirvientes porta el cuerpo de Learco y entra via eisodos.]

Coro: Otro . . .
 pues estos hombres han vencido . . .
 en el alto el malfadado . . .
 de Cadmo . . .
 para la casa del señor trayendo ...

[*El grupo portando el cuerpo llega al palco*]

Atamante: Colocadlo amablemente en frente de la casa, transeúntes
 Un pequeño peso para vosotros, pero doloroso para mí.
 Decúbranlo, mostradlo a la luz para . . .
 que no escape notificación con su túnica . . .

[*Los sirvientes colocan el cuerpo de Learco en el palco y retiran la túnica.*]

Ino (canta): . . . alma . . .
 . . .
 . . . terrible, ó desdichosa . . .
 . . . infeliz . . .

Tomando como base las características de la escritura, el manuscrito data del tercer siglo después de Cristo, pero la métrica y el lenguaje confirman que el contenido corresponde a un segmento de un texto trágico del siglo quinto antes de Cristo. El autor es casi con total seguridad Eurípides. De hecho, un papiro de contenido trágico del siglo tres después de Cristo solo podría contener Esquilo, Sófocles o Eurípides, pues no podemos afirmar que las obras de cualquier otro trágico clásico hayan sobrevivido hasta esa fecha. De los tres grandes trágicos, las obras de Eurípides fueron las que más perduraron. Basta pensar que muchas de sus obras hoy perdidas están atestiguadas en papiros de los siglos tercer, cuarto e incluso quinto después de Cristo. Así que la fecha del papiro es razón suficiente para apuntar a Eurípides como el más probable autor del texto. Además, la preferencia por Eurípides es confirmada por indicaciones de la lengua y por cuestiones formales. La conjugación de todos esos elementos hace que la autoría de Eurípides sea, pues, indiscutible.

A la izquierda están los restos de una columna; pero la parte interesante está a la derecha. En el margen tenemos el nombre de la *persona loquens*, Atamante. Abajo tenemos trazas del nombre de otro hablante. Junto a “Atamante” se ve la letra beta. Otra marca en el margen aparece junto al nombre del otro personaje, el interlocutor; su curvatura es consistente con la letra alfa.

Atamante era un rey de Tesalia con serios problemas matrimoniales. Su primera mujer, Néfele, le dio dos hijos: Frixo y Hele. Pero, a su segunda mujer, Ino, no le gustaban sus hijastros, al punto de engañar a Atamante, haciéndole creer que los dioses deseaban que él mismo matase su hijo Frixo. Justo antes del sacrificio, la madre de los niños, Néfele (ahora ya una diosa) envió un carnero con vellón de oro, que los elevó por los aires, llevándolos a Cólquide donde estarían a salvo. Pero Hele se cayó del carnero, dando de este modo su nombre al Helesponto. También se dice que la mujer de Atamante, Ino, cuidó de Dioniso cuando este aún era niño, lo que habría terminado provocando la ira de Hera, que detestaba a Dioniso por ser fruto de los amores adúlteros de Zeus. Por acción de Hera, Atamante se volvió loco y mató a su hijo Learco. Aterrorizada, Ino se arrojó al mar con su hijo menor Melicertes y ambos fueron transformados en divinidades. Tenemos noticia de una tercera mujer, Temisto, que, de acuerdo con algunas fuentes, desplazó a Ino como esposa de Atamante. Ino volvió al palacio de Atamante disfrazada de sirviente de Temisto. Esta no la reconoció y le contó sus planes para matar los hijos de Ino, la cual se habría asegurado de que Temisto asesinara a sus propios hijos en vez de a los suyos.

El contexto mitológico nos puede ayudar a desvelar la identidad del hablante que hemos visto antes. Los editores del papiro apuntan cautelosamente que “ $\iota\nu(\omega)$ es una posibilidad, pero no más”². Sin embargo, es posible restaurar el nombre de Ino con cierta seguridad. La pregunta que tenemos que hacer es: ¿Qué nombre asociado a esta rama de la mitología se corresponde con los rastros del papiro? El nombre de Ino se ajusta perfectamente y, en efecto, ningún otro nombre de relevancia del mito parece ser más adecuado.

Entonces, estas líneas serían pronunciadas por Atamante, seguidas por la intervención de Ino. Sobre el principio del fragmento, éste sería proferido por el coro, pues la sangría en el primer par de líneas indica una oda coral cantada. A continuación tenemos cinco líneas en metro anapéstico, que anuncian la llegada de un nuevo personaje, algo que es común en los coros. Así, nos parece claro que en ese fragmento tenemos el final de una oda coral, seguida por el principio de una nueva escena.

Se conservan o pueden ser restauradas con relativa seguridad treinta y siete palabras griegas. Las palabras dichas por el coro indican que alguien está siendo transportado. El texto permite que realicemos cuatro consideraciones sobre este personaje. En primer lugar, se trata de una figura masculina, como podemos averiguar por el uso del participio masculino. En segundo lugar, es probable que aún sea joven, quizás un niño, pues Atamante se refiere a él como una “pequeña carga”. La expresión completa de Atamante – “un pequeño peso para vosotros, pero doloroso para mí” – acentúa el contraste entre el peso literal, ligero, portado

² Luppe and Henry 2012: 25.

por los criados, y el peso metafórico, y por supuesto mayor, que Atamante tiene que suportar como consecuencia de la muerte. Es, pues, verosímil que se trate de un niño, pues un cuerpo adulto no se describiría en esos términos.

En tercer lugar, sabemos que este personaje que entra en escena está muerto. Las instrucciones que Atamante da a sus siervos para que “[lo] desnuden y [lo] expongan a la luz, para que no [entre en el palacio ?] oculto en ropajes” solo podría referirse a una persona viva si Atamante fuera increíblemente hostil para con su víctima o si simplemente estuviera loco. Pero la verdad es que la actitud de Atamante es todo lo contrario a la crueldad, ya que él mismo asume que el peso metafórico del cuerpo es doloroso para él, y la capacidad de sentir el trauma emocional que la misma frase implica sugiere que Atamante se encuentra en posesión de sus facultades mentales.

En cambio, si es cierto que los siervos cargan un cadáver, las ordenes de Atamante para que desnuden el cuerpo pueden ser comparadas con una práctica común realizada antes de las lamentaciones. Por ejemplo, en la *Hécuba* de Eurípides, una sierva llega portando el cuerpo vestido del hijo de la reina troyana, Polidoro, aunque Hécuba piensa que puede ser una de sus hijas: o bien Políxena, la cual ya sabía Hécuba que estaba muerta y cuyo cuerpo todavía tenía que lavar, o Casandra. En este caso, es la sierva la que hace que Hécuba descubra el cuerpo para que vea de quien se trata (679-680, ἀλλ’ ἄθρησον cῶμα γυμνωθὲν νεκροῦ, | εἶ coi φανεῖται θαῦμα καὶ παρ’ ἐλπίδας); es entonces cuando Hécuba canta un lamento sobre el cuerpo desnudo de su hijo. También en las *Suplicantes* de Eurípides son traídos y destapados los cadáveres de los jefes argivos; tras la eulogía, Adrasto anima a sus madres a acercarse a los cuerpos de sus hijos, pero Teseo le contradice afirmando que las mujeres no serían capaces de suportar la sola visión de los cuerpos (941-949). En la escena está implicado el hecho de que, para ver sus hijos, las madres tendrían que desnudarlos antes de realizar los lamentos. En el *Ajax* de Sófocles el cuerpo de Ajax es cubierto por su concubina Tecmessa, que usa su propio φόρος³ para tal efecto⁴; pero, cuando llega, Teucro pide que lo destape diciendo ‘venga, destápalo, para que yo pueda ver todo el horror’ (1003, ἴθ’, ἐκκάλυψον, ὡς ἴδω τὸ πᾶν κακόν). La lamentación de Teucro solo tiene lugar una vez contemplado el cuerpo desnudo. En *Electra* de Sófocles, Egisto se aproxima a lo que cree ser el cadáver cubierto de su hijastro Orestes y ordena que “se quite el velo de su cara, para que mi pariente pueda recibir lamentos incluso de mí” (1468-1469, χαλᾶτε πᾶν κάλυμμα’ ἀπ’ ὀφθαλμῶν, ὅπως | τὸ συγγενές γε κάπ’ ἐμοῦ θρήνων τύχη). Este es el momento dramático en que Egisto descubre que el cuerpo no es de su hijastro, como esperaba, sino de su mujer Clitemnestra. Aquí la tragedia refleja costumbres funerarias griegas.

³ Probablemente su velo; véase Finglass 2009a.

⁴ S. *Aj.* 915-924; para este pasaje, véase Finglass 2009b.

El rito de *prothesis*, que los vasos muestran, implica la colocación del cadáver en un ataúd mientras se entonaban lamentos, durante los cuales la cara del difunto permanecía destapada.

Además, la mención, hecha por Atamante, a vestidos, πέπλοι en griego, es apropiada para un cadáver. En Eurípides, el término es frecuentemente utilizado para designar el manto en que es envuelto el cadáver. Así, en *Las Troyanas* de Eurípides, el general griego Taltibio trae a Hécula el cadáver desnudo de Astianacte, el hijo de Héctor, para que ella lo cubra en πέπλοι (1142-1144, cάc δ' ἔc ὠλένας | δοῦναι, πέπλοισιν ὡc περιετείληc νεκρὸν | στεφάνοιc θ', ὅcη κοι δύναμιc, ὡc ἔχει τὰ cά). Hay más ejemplos⁵. En nuestro pasaje, la expresión de Atamante “evitando que sea ocultado por ropajes” es más apropiada para un cadáver que a una persona viva; la expresión implica que el cuerpo está completamente envuelto en πέπλοι y no que alguien vista un πέπλοc dejando la cabeza, los brazos y los pies destapados o expuestos.

La cuarta consideración que podemos extraer del pasaje es que el niño difunto es probablemente el hijo de Ino, dado que ella aparece para lamentar la muerte del niño. Las pocas palabras que podemos atribuir a Ino en el papiro (si, como parece probable, su lamento ocupa varias líneas) son “alma . . . terrible, ay miserable . . . infeliz”, que no parecen dichas por alguien exultante de alegría. Es, sin duda, más apropiado en este contexto que el lamento sea proferido por la madre del niño difunto.

Entonces, el drama habría contado con por lo menos dos actores, uno representando a Ino, otro a Atamante. En un momento dado aparecería en la escena, envuelto en πέπλοι, un niño muerto, probablemente el hijo de Ino, quizás representado por un mero muñeco.

A continuación, consideraremos la posible identidad del niño, pero primero hay que tratar de dilucidar de cuál drama de Eurípides viene este fragmento. Atamante e Ino están presentes en tres dramas de Eurípides: *Ino*, *Frixo A* y *Frixo B*. Los últimos dos dramas tratan de los intentos fallidos de Ino de matar a su hijastro Frixo; ninguno parece hablar de la muerte de uno de los hijos de Ino. Por el contrario, en la obra *Ino*, este episodio cuadraría a la perfección. Afortunadamente, tenemos un resumen de este drama realizado por el mitógrafo Higino, que nos cuenta lo siguiente⁶.

Athamas in Thessalia rex, cum Inonem uxorem, ex qua duos filios <susceperat>, perisse putaret, duxit Nymphae filiam Themistonem uxorem; ex ea geminos filios procreavit. postea rescit Inonem in Parnaso esse atque bacchationis causa eo pervenisse.

⁵ Cf. *Heracl.* 560-561, ἔπου δέ, πρέcβυ: cῆι γάρ ἐνθανεῖν χερὶ | θέλω, πέπλοισι δέ cῶμ' ἔμὸν κρύψον παρών, 602-604, *Hipp.* 1457-1458, ὄλωλα γάρ, πάτερ. | κρύψον δέ μου πρόcωπον ὡc τάχοc πέπλοισι, *Hec.* 432-434, 577-578, 733-735, *El.* 1227-1232, *Her.* 327-335, 701-703, *Tro.* 376-379, 1218-1220, *Hel.* 1241-1243.

⁶ Hyg. *Fab.* 4 (*Ino Euripidis*).

misit qui eam adducerent; quam adductam celavit. rescit Themisto eam inventam esse; sed quae esset nesciebat. coepit velle filios eius necare. rei consciam, quam captivam esse credebat, ipsam Inonem sumpsit; et ei dixit ut filios suos candidis vestimentis operiret, Inonis filios nigris. Ino suos candidis, Themistonis pullis operuit. tunc Themisto decepta suos filios occidit. id ubi rescit, ipsa se necavit. Athamas autem in venatione per insaniam Learchum maiorem filium suum interfecit; at Ino cum minore filio Melicerte in mare se deiecit et dea est facta.

Atamante, rey de Tesalia, creyendo que había perecido su esposa Ino, de la que (había engendrado) dos hijos, se desposó con Temisto, hija de una ninfa. De ella tuvo dos hijos gemelos. Después se enteró de que Ino estaba en el Parnaso y de que había llegado hasta allí con motivo de una bacanal. Envió a unos hombres para que la trajeran de vuelta a casa. Una vez llevada a presencia de Atamante, éste la ocultó. Se enteró Temisto de que Ino había sido encontrada, pero no lograba identificarla. Quiso matar a los hijos de ésta e hizo a la propia Ino, a la que consideraba una cautiva, cómplice del crimen, y le dijo que cubriera a sus propios hijos con ropajes blancos y a los de Ino con negros. Ino cubrió a los suyos con los ropajes blancos y a los de Temisto con los oscuros. Entonces Temisto, engañada, asesinó a sus propios hijos. Cuando se dio cuenta de ello, se suicidó. Atamante, por su parte, en un ataque de locura mató a Learco, su hijo mayor, en el transcurso de una cacería. En cambio, Ino se arrojó al mar con su hijo menor Melicertes y se vio transformada en diosa.

Nuestro fragmento puede encajar en un solo lugar dentro de este drama: tras la muerte del hijo de Atamante, Learco (según la sugestión de Peter Parsons en la *editio princeps*), que debe ser identificado con el niño difunto. Antes de Learco, los dos hijos de Temisto habrían sido ya asesinados, pero no nos parece que Ino se hubiera lamentado por sus muertes. Después del fallecimiento de Learco, Melicertes acompaña su madre Ino cuando esta se arroja al mar, así que es poco probable que su cadáver fuera recuperado y llevado a palacio ni tampoco su madre Ino habría estado presente para lamentarlo. Por otro lado, Learco se presenta como un digno receptor de los lamentos de Ino; y, ya que Learco es asesinado por Atamante durante una cacería, tiene sentido que su cuerpo sea llevado por los siervos del rey a palacio.

Ahora que hemos llegado a algunas conclusiones provisionales sobre los personajes y el contexto del fragmento, volvamos atrás para analizar el lenguaje y ver si podemos extraer algo más del mismo. Las palabras de apertura del coro “Otra . . . Pues estos hombres han llegado” son más interesantes de que lo que pueden parecer a primera vista. La palabra usada para “otra”, ἄλλη, está en femenino singular, y califica muy probablemente a un sustantivo abstracto, y es seguida por la mitad de otra palabra. Esta última puede ser el principio de una palabra que signifique “sucedió”, “ocurrió” (συνέκ[λυρ’ or συνέβ[η]). Lo que

se dice en esta línea se explica inmediatamente en lo que empieza en la línea siguiente: el anuncio de la llegada del cadáver de un niño. Nos parece justo considerar la hipótesis que plantea que el sentido del texto sea algo como “Otra desgracia golpea esta casa. Pues han llegado estos hombres que traen el cuerpo...” (ἄλλη συνέκ[υρ]ε δὸνδ’ ἀθάροισι ἢ ἄλλη συνέβ[η] νῦν δυστυχία). El mismo patrón se encuentra en *Las Troyanas* de Eurípides, cuando el coro, después de entonar el lamento a propósito del saqueo de Troya, declara en anapestos “¡Oh dolor! ¡Nuevas calamidades caen sobre mi patria, tomando el lugar de las que todavía están frescas! ¡Mirad aquí, miserables esposas de los troyanos, a Astianacte muerto” (1117-1122, ἰὼ ἰὼ, | καὶν’ ἐκ καινῶν μεταβάλλουσαι | χθονὶ συντυχίαι. λεύσσετε Τρώων | τόνδ’ Ἀστύανάκτ’ ἄλοχοι μέλαι | νεκρόν, ὄν πύργων δίσκημα πικρὸν | Δαναοὶ κτείναντες ἔχουσιν). En ese momento entra el embajador griego Taltibio por uno de los lados de la escena con el cadáver del hijo de Héctor en sus brazos: sin duda, una nueva y dolorosa desdicha.

Así pues, podemos deducir con cierta seguridad que el canto del coro versaba sobre algún asunto doloroso, pero, como comentaba antes, no sobre la muerte de Learco, hijo de Atamante, o al menos, no exactamente, como veremos más adelante. La muerte de los hijos de Temisto, por ejemplo, es una posibilidad, o de la misma Temisto. De todos modos, estos ejemplos son meras conjeturas.

El coro anuncia la llegada del cadáver de Learco; a pesar de cubierto, los miembros del coro deberían ya saber quién era. Parece claro que alguien ya habría anunciado la muerte del niño. Justo es lo que pasa en el pasaje de *Las Troyanas* de Eurípides al que antes me he referido: el griego Taltibio había llegado antes para llevarse a Astianacte para matarle, por lo que las mujeres de Troya eran plenamente conscientes de que el niño iba a morir. Cuando ven a Taltibio volviendo con Astianacte en sus brazos reaccionan con angustia, no con sorpresa.

Esta deducción nos ayuda con un problema muy serio. Si la reconstrucción general es correcta, Atamante habría matado a su hijo, presa de un ataque de locura, mientras cazaba. Sin embargo, mientras el cadáver de su hijo entra en escena, Atamante pronuncia cuatro líneas, antes de que Ino comience a cantar sus lamentos. Su expresión de dolor es inexplicablemente breve, claramente insuficiente para un hombre que acaba de matar a su hijo, sobre todo en un género literario donde los lamentos no son precisamente exigüos.

En fin, si este pasaje se corresponde a la primera reacción de Atamante a la muerte de su hijo Learco, su brevedad es, de hecho, inexplicable. Sin embargo, si Atamante ya hubiera lamentado el terrible destino de su hijo, en cierto modo sí podría explicarse esta circunstancia. En ese caso, y en términos dramáticos, no habría necesidad de proferir un segundo gran lamento en la escena, cuyo enfoque podría concentrarse entonces en el sufrimiento de Ino, lo que no impediría la intervención, breve, de Atamante. Esta posibilidad coincide con lo que ya hemos deducido de las palabras del coro – que esta no es la primera vez que la muerte de Learco es anunciada.

Las cuatro líneas de Atamante, a pesar de insuficientes como una primera reacción a tal tragedia, se corresponden admirablemente con un momento relativamente distante de la primera conmoción. Atamante empieza ordenando a sus siervos que coloquen el cadáver de su hijo frente al palacio. Lo mismo sucede en *Las Troyanas* de Eurípides: la llegada de Taltibio con el cadáver de Astianacte sobre el escudo de Héctor es seguida por el discurso de Hécuba, realmente contenido: “Colocad el escudo en el suelo, el escudo de Héctor tan perfectamente redondo, una lastimosa visión no agradable de ver para mí” (1156-1157, $\theta\acute{\epsilon}\kappa\theta' \acute{\alpha}\mu\phi\acute{\iota}\tau\omicron\rho\nu\nu \acute{\alpha}\pi\acute{\iota}\delta' \text{Ἐκτορος πέδωι, | λυπρὸν θέαμα κοῦ φίλον λεύσσειν ἐμοί}$). Como Atamante, Hécuba se preocupa primero por la disposición del cuerpo; la muerte de su nieto no la sorprende, ya que cuando Taltibio se lo llevó su destino era conocido. Sin embargo, el énfasis inicial en la cuestión de la posición del escudo, y por consiguiente, del cadáver, no demuestra una ausencia de emociones frente a la muerte. De hecho, el tratamiento correcto del cadáver es la forma que tiene Hécuba de mostrar sus emociones. Es cierto que, como respuesta al horror inesperado que supone la muerte de un niño, las primeras palabras de Hécuba pueden parecer terriblemente frías, pero son totalmente apropiadas cuando consideramos la cierta distancia temporal que hay desde el trauma inicial hasta la entrega del cadáver.

Si ya había expresado su angustia, Atamante debería haber vuelto a palacio (y por lo tanto, al escenario) después de matar a su hijo, pero sin el cadáver, quizás para anunciar lo que había pasado. La declaración del coro, que dice ver “a alguien trayendo a [Learco]”, es consistente con esta posibilidad. Si Atamante, el padre más infeliz, hubiera entrado con los que traen el cadáver de su hijo, podemos imaginar que el coro se habría referido a Atamante de forma específica en vez de dejar al filicida real en el grupo de anónimos.

Casi nada queda del canto de Ino, pero el hecho de que intervenga merece destacarse. En la tragedia, los personajes principales femeninos son más propensos a cantar que los masculinos. Una interesante excepción es Clitemnestra de Esquilo, que no lo hace a pesar de su relevancia en la *Orestíada*. Medea canta en Eurípides, aún que solo una vez, en el principio de la obra. Los terribles acontecimientos que tienen lugar al final del drama, cuando mata a sus hijos, darían a Eurípides la oportunidad perfecta para que Medea se expresara mediante ese medio tan emotivo como es el canto; con todo, el trágico no lo hace. Este detalle es importante para nosotros porque Ino es un personaje con un cierto parecido a Medea. Ino está implicada en el asesinato de niños, incluso de un hijo suyo, y además concibe un terrible castigo a la nueva esposa de su antiguo marido. El coro en la *Medea* de Eurípides incluso cita a Ino como posible paralelo de la protagonista de esa obra⁷.

⁷ E. *Med.* 1282-1289.

El comentarista más reciente de la *Medea* de Eurípides observa que Medea prefiere el discurso a cantar porque “como personaje cuya razón sirve finalmente a los propósitos de sus pasiones y que analiza sus emociones racionalmente, el discurso se adecua mejor y más naturalmente a su modo de expresión”⁸. De este modo, el canto de Ino sobre la muerte de su hijo sugiere que estamos ante un personaje distinto al de Medea: quizás una mujer menos calculadora, quizás una mujer forzada por las circunstancias a cometer infanticidio, una mujer cuyas emociones fuesen más fácilmente comprendidas por el público. Quizás sea una conclusión excesiva. Pero estas diferencias entre las dos mujeres parecen patentes en el consejo que Horacio da en la *Arte Poética* cuando se dirige a los aspirantes a poetas, instruyéndolos sobre cómo retratar diferentes personajes mitológicos cuando les dice “dejad que Medea sea feroz e invicta y dejad que Ino sea llorosa” (*AP* 123, *sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino*). Horacio, por supuesto, habría conocido ambas tragedias completas.

El final de *Ino* de Eurípides nos presenta a Ino tirándose al mar con su hijo Melicertes, lo que sería narrado probablemente en una última escena por un *deus ex machina* anunciando la apoteosis de madre y hijo. En otras versiones del mito, el salto de Ino y Melicertes tiene lugar inmediatamente después de la muerte de Learco, en algunos casos porque Atamante aún se encuentra presa de la locura e Ino teme por su vida y la de su hijo Melicertes⁹. Eso no pasa en la tragedia de Eurípides. En ella, Atamante recupera la cordura e Ino dispone de tiempo para lamentar la muerte de Learco antes de que nada pase con Melicertes. Esta versión es similar a la que se encuentra en los *Fasti* de Ovidio, donde Ino preside los ritos funerarios de Learco antes de volverse loca y lanzarse al mar con Melicertes¹⁰. Esta versión del mito posibilita que Eurípides represente el impacto que la muerte de uno de sus hijos tiene en Ino, tras haber ella misma provocado la muerte de los hijos de otra mujer. Si al asesinato de Learco siguiera sin pausa el salto de Ino al mar, el público no habría tenido la oportunidad de apreciar su reacción tras la trágica muerte de su hijo. En lugar de eso, el lamento de Ino proporciona un momento de gran *pathos*, un aria emocionalmente intensa proferida por una figura que podría haber sido una de las más memorables heroínas de Eurípides, cuya historia, si hubiese sobrevivido, habría impresionado al mundo.

Pero hay más. Recuerden ahora la beta y (probablemente) la alfa que están cerca de los nombres de los personajes, escritas en una tinta y probablemente por una mano distinta. Estas marcas señalan a dos de los tres actores (protagonista,

⁸ Mossman 2011: 53.

⁹ Cf. *Ov. Met.* 4. 512-542 y las otras citas recogidas por Newton 1985: 500 y nota 9.

¹⁰ *Ov. Fast.* 6. 489-494 *hinc agitur furiis Athamas et imagine falsa, | tuque cadis patria, parve Learche, manu; | maesta Learcheas mater tumulaverat umbras | et dederat miseris omnia iusta rogis. | haec quoque, funestos ut erat laniata capillos, | prosilit et cunis te, Melicerta, rapit.*

deuteragonista, tritagonista) necesarios para representar una tragedia clásica. El uso de las letras para indicar actores individuales se encuentra en varios papiros de mimo y comedia, pero (hasta ahora) solo se habían encontrado en un papiro de tragedia: el papiro de *Cresfontes* de Eurípides, también de Oxirrinco del siglo tres. En la *editio princeps* del papiro, Eric Turner ha defendido que “la presencia de estas siglas indicaría que el papiro es una copia destinada a los actores... presumiblemente dicha copia habría sido usada para una representación en el teatro de Oxirrinco”¹¹. Seguramente, para el lector de nada habría servido tener a los personajes señalados de esta manera. La hipótesis de que el papiro habría sido usado para la puesta en escena es de hecho atractiva. Incluso podríamos pensar en un guion utilizado por el director. La copia de un actor no tendría necesariamente que incluir el texto integral, con los cantos corales y demás. Un ejemplo mejor de lo que habría sido una copia de un actor es P. Oxy. 4546, del siglo primero antes de Cristo, o de la primera mitad del siglo primero después de Cristo. El papiro contiene un pasaje del *Alceste* de Eurípides, pero solo las líneas proferidas por uno de los personajes, Admeto, omitiéndose las dichas por su interlocutor¹². Un aspecto crucial que distingue el fragmento de *Ino* del papiro de *Cresfontes* publicado por Turner, es que el primero presenta signos para señalar a los actores que fueron añadidos tras la redacción del texto principal, además de los nombres de los personajes utilizados para señalar a los hablantes. De esta manera, es posible que el papiro de *Ino* no fuera redactado, en principio, para ser usado en representaciones teatrales, pero más tarde fuera adquirido por un director que lo anotó para tal finalidad.

Podemos así añadir nuestro fragmento a un puñado de textos que nos ofrecen evidencias de la representación de tragedias en Oxirrinco. Como denota Edith Hall “*Cresfontes* y *Alceste* de Eurípides... parecen haber sido representadas en Oxirrinco, y resulta posible que su *Ifigenia en Táuride* haya sido escenificada también en el mismo lugar”¹³. La última conclusión está basada en un papiro del siglo segundo después de Cristo, P. Oxy. 413, que contiene un versión burlesca de la *Ifigenia en Táuride* de Eurípides, lo que sugiere que una gran parte del público estaba familiarizado con las representaciones de la obra de Eurípides. Estas piezas serían representadas en el teatro de Oxirrinco, el mayor teatro romano conocido de todo el continente africano, incluso más grande que el famoso teatro de Epidauro. Construido a mediados del siglo segundo después de Cristo, el teatro tendría una cávea de unos ciento veintitrés metros de diámetro y capacidad para cerca de doce mil quinientas personas, cuando la población de Oxirrinco en el siglo tercero sería de cerca de treinta mil personas.

¹¹ Turner 1962: 76.

¹² Véase Marshall 2004.

¹³ Hall 2010: 403 = 2013: 124.

La evidencia de representaciones de tragedias y comedias clásicas durante la época romana es abundante, sobre todo para los siglos primero y segundo después de Cristo. De hecho, gracias a Plutarco, sabemos que tanto *Ino* como *Cresfontes* se escenificaban en el siglo primero después de Cristo, justo los dos dramas que suponemos eran representados algo más tarde en Oxirrincos¹⁴. Filóstrato también ofrece evidencias de que *Ino* era escenificada en época imperial, ya que se refiere a una representación de dicha obra en Éfeso a la que acudió Apolonio de Tiana¹⁵. La obra de Filóstrato data del siglo primero después de Cristo, pero el autor debió saber de la realización de la obra de Eurípides durante la redacción de su *Vida de Apolonio* en algún momento entre el 217 y el 238. Después de esta fecha, cualquier evidencia de representaciones de tragedias clásicas es difícil de distinguir.

Así que la alfa y la beta pueden sugerir la existencia de algún tipo de ejecución teatral; más que al final del siglo tercero, una fecha más cercana a principios de siglo parece más consistente con otras informaciones de representaciones de tragedias bajo el Imperio. Si esta hipótesis es correcta, este documento – a su vez difícil de descifrar pero fascinante – es de extrema importancia para la reconstrucción del contenido de una tragedia perdida, pero también puede representar un testimonio relevante sobre una de las últimas actuaciones en la antigüedad de una tragedia de Eurípides.

¹⁴ Cf. Plut. *De sera numinis vindicta* 556a ὥσπερ τῆς Ἰνουῦ ἀκούομεν ἐν τοῖς θεάτροις λεγούσης, ἐφ' οἷς ἔδρασε μεταμελομένης, seguido por Eur. *Ino* fr. 399 *TrGF*; y Plut. *De esu carniū* ii 998d-e σκόπει δὲ καὶ τὴν ἐν τῇ τραγωιδίᾳ Μερόπην ἐπὶ τὸν υἱὸν αὐτὸν ὡς φονέα τοῦ υἱοῦ πέλεκυν ἀραμένην καὶ λέγουσαν [E. *Cresphontes* fr. 456 *TrGF*] ὅσον ἐν τῷ θεάτρῳ κίνημα ποιεῖ, συνεξορθιάζουσα φόβῳ, καὶ δέος μὴ φθάσῃ τὸν ἐπιλαμβανόμενον γέροντα καὶ τρώσῃ τὸ μειράκιον. Pseudo-Plutarco, *Consolatio ad Apollonium* 110c (ἢ . . . Μερόπη λόγους ἀνδρώδεις προφερομένη κινεῖ τὰ θεάτρα, λέγουσα τοιαῦτα) cita otro fragmento relacionado con el teatro, E. *Cresphontes* fr. 454 *TrGF*.

¹⁵ Philostr. *Vita Apollonii* 7. 5.

BIBLIOGRAFÍA

- Finglass, P. J. (2009a), “Unveiling Tecmessa”, *Mnemosyne* 4th ser. 62: 272-282.
- Finglass, P. J. (2009b), “Interpolation and respension in Sophocles’ *Ajax*”, *CQ* n. s. 59: 335-352.
- Finglass, P. J. (2014), “A new fragment of Euripides’ *Ino*”, *ZPE* 189: 65-82.
- Finglass, P. J. (2016), “Mistaken identity in Euripides’ *Ino*”, in Kyriakou, P., Rengakos, A. (eds.), *Wisdom and Folly in Euripides* (Trends in Classics suppl. 31). Berlin and Boston, De Gruyter: 299-315.
- Hall, E. (2010), “Iphigenia in Oxyrhynchus and India: Greek tragedy for everyone”, in Tsitsiridis, S. (ed.), Parachoregema. *Studies on Ancient Theatre in Honour of Professor Gregory M. Sifakis*. Heraklion, Panepistēmiakes Ekdoseis Krētēs: 393-417.
- Hall, E. (2013), *Adventures with Iphigenia in Tauris. A Cultural History of Euripides’ Black Sea Tragedy*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Kovacs, D. (2016), ‘Notes on a new fragment of Euripides’ *Ino*’, *ZPE* 199.
- Luppe, W., Henry, W. B. (2012), “5131. Tragedy (Euripides, *Ino*)?”, *The Oxyrhynchus Papyri* 78: 19-25.
- Marshall, C. W. (2004), “*Alcestis* and the ancient rehearsal process (P. Oxy. 4546)”, *Arion* 3rd ser. 11: 27-45.
- Mossman, J. (2011), *Euripides. Medea*. Oxford: Aris and Phillips.
- Newton, R. M. (1985), “*Ino* in Euripides’ *Medea*”, *AJP* 106: 496-502.
- Turner, E. G. (1962), “2458. Euripides, *Cresphontes*”, *The Oxyrhynchus Papyri* 27: 73-81.

(Página deixada propositadamente em branco.)

A TRAGÉDIA CRISTÃ *CHRISTOS PASCHON*: DIÁLOGO COM EURÍPIDES (The Christian tragedy *Christos Paschon*: a dialogue with Euripides)

PAULA BARATA DIAS (pabadias@fl.uc.pt)
Universidade de Coimbra

RESUMO - A trilogia cristã *Christos Paschon*, composta na Antiguidade Tardia, constitui um centão das tragédias de Eurípidas. A técnica literária do centão torna-se um instrumento literário de ajustamento e de conformação entre um património cultural admirado, e percebido como indispensável pelos cristãos cultos, de que Eurípidas fazia parte, e as exigências e expectativas de uma realidade política e religiosa distintas, trazidas pela presença do cristianismo. Esta comunicação visa explorar, de modo introdutório, os caminhos adoptados pela obra *Christos Paschon* no sentido de adequar o legado eurípidiano, assim como a adaptação da linguagem teatral às exigências catequéticas do cristianismo.

PALAVRAS-CHAVE - *Christos Paschon*, Eurípidas, tragédia, Paixão de Cristo, Gregório de Nazianzo.

ABSTRACT - The Christian trilogy *Christos Paschon*, composed in Late Antiquity, is a Cento of Euripides' tragedies. The Literary technique of Cento was an well spread instrument of adjustment and conformation of the classical tradition, wish Euripides was part, admired and perceived as essential by educated Christians, and the demands and expectations of a distinct political and religious reality brought by the presence of Christianity. This paper aims to explore, in an introductory way, the paths adopted by *Christos Paschon* work in order to adapt the Euripidean legacy as well as the adaptation of theatrical language to catechetical demands of Christianity.

KEYWORDS - *Christos Paschon*, Euripides, tragedy, Passion of Christ, Gregorius of Nazianzus.

A trilogia *Christos Paschon*, atribuída pela tradição literária a Gregório de Nazianzo (329-390), constitui um centão de 2602 versos iâmbicos sobre a Paixão de Cristo composto a partir das tragédias de Eurípidas. Metade destes versos proveem de sete obras eurípidianas: *Hécuba*, *Orestes*, *Hipólito*, *Medeia*, *Troianas*, *Bacantes* e a obra tardia *Reso* associada ao corpus eurípidiano. Ocasionalmente, fazem-se presentes versos das restantes composições, tais como *Alceste*, *Andrómaca*, *Helena*, *Ifigénia em Áulide*, *Ifigénia entre os Tauros* e *Fenícias*. O texto desta apropriação cristã que não pertence a Eurípidas reparte-se em duas tipologias: em primeiro lugar, as citações diretas dos Evangelhos, relativas aos passos da narrativa da Paixão de Cristo (prisão e morte, deposição no sepulcro, ressurreição), em segundo lugar, uma hermenêutica criativa e original, quando comparada com os já mencionados grupos textuais, que discute, argumenta, expõe e coloca à prova questões teológicas integradas no debate cristológico e mariológico frequentes

no ambiente religioso, espiritual mas também eclesiástico e político no Império Romano, em particular na sua metade oriental.

Se a presença euripidiana na obra é uma evidência, menos pacífica é a atribuição da sua autoria a Gregório de Nazianzo. Acerca de uma obra tão singular, deve-se algum esclarecimento quanto à problemática da autoria e da época de composição. As primeiras edições da obra (António Bladus, 1542; Lilio Gregório Giraldi, 1545) publicam-na sob a autoria de Gregório Nazianzeno, o mestre, teólogo e doutor da Igreja, membro do trio inspirado da Capadócia (com Basílio de Cesareia e Gregório de Nissa), grande orador e admirador do helenismo¹. Homem cultivado, privou com uma geração culta, pagã e cristã, em que se inclui Basílio de Cesareia e sobretudo o então jovem Flávio Cláudio Juliano, o sobrinho neto de Constantino e futuro imperador de Roma associado a uma breve (durou entre 361 e 363) e extemporânea reversão das políticas públicas de apoio à cristianização, altura em que foi o único Augusto do Império. Em Atenas aprendeu retórica, mas também mitologia grega, leu Homero, Sófocles e Eurípidés, tendo como mestres o cristão Proheresius e o retor pagão Himerius. Houve amizade entre Juliano e Gregório de Nazianzo, pelo menos até este se desiludir com o já imperador, dirigindo-lhe críticas amargas quanto às suas decisões políticas. Para Gregório de Nazianzo, assim como para muitos padres da Idade de Ouro da Literatura Cristã, separar o cristianismo da paideia, negando a capacidade formativa do mesmo e a sua inserção no debate intelectual milenar proporcionado pela cultura grega, era um erro intelectual e um obstáculo ao curso da mesma².

No entanto, a autenticidade da peça foi posta em causa desde os fins do séc. XVI. Em 1588, César Baronius assinalou que este centão podia ser uma obra de Apolinário de Laodiceia, filho e colaborador de Apolinário Maior (310-390). Este teria composto uma versão do AT servindo-se de versos da poesia homérica e pindárica e do NT a partir dos diálogos platónicos, também como reação às decisões de Juliano de limitar o ensinamento dos textos da literatura clássica aos cristãos. Apolinário de Laodiceia destacou-se entre a sua geração, e foi por ela prestigiado como um acérrimo e fundamentado defensor dos dogmas lavrados em Niceia (325 d.C.), da natureza divina da alma e da mente de Cristo. Da obra

¹ Tuilier 2008: 12-26. Bladus, A., Τοῦ ἁγίου Γρηγορίου Ναζιανζενοῦ τραγωδία Χριστοῦ πάσχων. *Sancti Gregori Nazianzeni... Tragoedia Christum Patiens*, Romae, impressum per A. Bladum, 1542, in 8º, 48 ff. Giraldi, L. G., *Historiae Poetarum tam Graecorum quam Latinorum*, Basileae, 1548, p. 628.

² Grégoire de Nazianze, *Discours* 4. 5. 23-24 (Bernardi 1983: *Contre Julien*). Estes textos apresentam o retrato de Juliano. Gregório de Nazianzo é um erudito cristão que reivindica o direito de colocar ao serviço da predicação do Evangelho e da educação cristã os recursos e o património literário da filosofia e da paideia. Juliano procurou interditar o acesso aos cristãos às letras gregas pela lei escolar de 17 de Junho de 362. Trata-se de um esforço já inútil, até no dizer do pagão Amiano Marcelino, mas claramente hostil para Gregório de Nazianzo, que faz valer os direitos de o cristianismo herdar a cultura helenística.

deste autor pouco se conserva, após ter sido considerado herético no Conc. de Constantinopla de 381³.

Os primeiros a discutir a autoria da obra colocam-na, contudo, no mesmo tempo e no espaço do séc. IV, o que faz coincidir a contestação política a Juliano o Apóstata conduzida pela intelectualidade cristã com as controvérsias teológicas originadas a partir da querela arianista. Uma e outra condicionante histórica podem entrever-se como motivação para os argumentos usados na composição da obra. Já o Jesuíta Antoine Poussevin, no séc. XVII, serve-se de critérios internos ao texto: para ele, este centão de Eurípidés era indigno do talento de Gregório de Nazianzo, por incompatibilidades entre o estilo empregue e a obra do Nazianzeno⁴. A questão mantém uma controvérsia acesa durante o séc. XVII. Citamos as palavras de Lenain de Tillemont “beaucoup d’auteurs, tant catholiques qu’hérétiques, ne trouvent pas la tragédie intitulée *Le Christ souffrant* ait le style ni la gravité de S. Grégoire »⁵.

A crítica católica da contrarreforma também é severa para a obra. Mas em 1840, o abade A. B. Caillau edita-a (classificando-a como medíocre), como o segundo tomo da edição das obras de Gregório de Nazianzo⁶. Desde a edição mais cuidada de Elissen, que reproduz em 1855 o texto crítico de Dübner (1848), editor que recusa qualquer argumento. Quanto à atribuição ao Padre da Capadócia, para a maior parte dos filólogos modernos, pareceu pôr-se um ponto final quanto ao assunto⁷. Depois da crítica de A. Doering e de J. G. Brambs (1885), a obra *Christos Paschon* seria, portanto, considerada uma obra apócrifa da época bizantina situando-se pelo séc. XII o momento da composição do centão euripídiano⁸.

À voz dissonante, e segundo Louis Bréhier contraditória em si mesma, de Vénétia Cottas (*Le Théâtre à Byzance*, 1931) faltou “le sens philologique et

³ Baronius, C. (1588), *Annales Ecclesiastici*. Roma: 129.

⁴ Poussevin, A. (1593), *Bibliotheca Selecta qua Agitur de Ratione Studiorum*, 2. Romae: 289, 300-301.

⁵ Lenain de Tillemont (1703), *Mémoires pour servir à l’Histoire Ecclésiastique des six premiers siècles*, IX. Paris: 559.

⁶ Lenain de Tillemont (1703), *Mémoires pour servir à l’Histoire Ecclésiastique des six premiers siècles*, IX. Paris: 559.

⁷ Tuilier 2008: 17-18 fala mesmo de uma « supercherie littéraire ». Dübner, F. (1846), *Christus Patiens, Ezechiel et Christianorum poetarum reliquiae dramaticae. Ex codicibus emendavit et annotatione critica instruxit* Fr. Dübner, Parisiis, A. Firmin-Didot, in 8º, XVI-94 p.

⁸ Tuilier 2008: 18, « on parle toujours du *Christus Patiens* comme une œuvre bizantine médiévale, et les hellénistes prennent volontiers cette conjecture pour une certitude. En 1931, Vénétia Cottas fut mal accueillie pour avoir défendu l’autenticité du drame dans ses études sur le théâtre à Byzance ». Brambs, J. G. (1885), *Christus Patiens. Tragoedia christiana quae inscribi solet ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ Gregorio Nazianzeno falso attributa*. Rec. Dr. J. G. Brambs, Lipsiae, B. G. Teubner, 1885, in -8º, 172 (Biblioteca scriptorium graecorum et latinorum Teubneriana). Doering, A. (1864), *De Tragoedia christiana, quae inscribitur ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ*. Particula I, Jahresbericht über die Realschule I. O. Und das Progymnasium zu Barmen, p. 1-25.

elle esquivaient les objections fondamentales de la critique. Ces dernières sont de valeur très inégale; mais, comme on les répète à tort ou à raison depuis le XVI^e siècle, elles méritent un examen plus ou moins approfondi”⁹.

Chegamos, então, ao editor mais recente, A. Tuilier, cuja edição seguimos, para quem a não atribuição a Gregório de Nazianzo se tornou uma certeza pouco fundamentada, e por isso os dados mereciam ser reavaliados: por exemplo, a presença de segmentos da obra *Christos Paschon* em autores bizantinos tais como Romano Melódio (séc. V-VI) e João Damasceno (séc. VIII); João Mauropo no séc. XI¹⁰ (isto é, de versos de Eurípidas, mas com o específico corte e arranjo que é encontrado em *Christos Paschon*) faz pressupor, senão uma autoria plena anterior ao séc. VI, pelo menos uma fonte comum que ecoasse nos tempos mais tardios.

Apesar do incómodo silêncio das fontes antigas acerca desta obra e sua autoria - Jerónimo e a sequência do *De Viris illustribus* dedicada a Gregório de Nazianzo ou mesmo a Suda - Tuilier considera que a insuficiência dos testemunhos manuscritos que atribuem a obra ao Mestre da Capadócia deve ser conjugada com o facto de a qualidade do texto euripídiano presente na obra corresponder a versões muito antigas do mesmo, demonstração que “prouvera d’une manière irréfutable l’ancienneté du drame (...) de cette manière, le centon d’Euripide se situe clairement dans l’histoire ancienne du texte”; “il remonte certainement au IV ou au V siècle de notre ère, c’est-à-dire, à l’époque de Grégoire de Nazianze”¹¹. Ou seja, Tuilier propõe dois momentos para a receção da obra: o primeiro, enquanto texto de meditação piedosa e teológica, mais antigo, e um segundo, em que o mesmo pode ser representado e adquire funcionalidade enquanto teatro.

⁹ Bréhier, L. (1932), «Vénétia Cottas, *Le théâtre à Byzance*, 1931», *Revue des Études Anciennes* 34. 3: 339- 342, “Mais, parallèlement à ces mystères religieux, existait-il aussi un théâtre savant? Mme Cottas s’efforce de le prouver; mais nous avouons qu’ici nous ne pouvons pas la suivre. Elle cherche à établir: 1. que le drame intitulé *Christos Paschon* est de saint Grégoire de Nazianze; 2. que ce drame, écrit d’abord pour être lu, a plus tard été joué; 3. que d’autres pièces d’un caractère moral et satirique, dues à Michel Haploucheir, à Théodore Prodrome, à Tzetzès, ont été également représentées. Les arguments qu’elle invoque pour attribuer le *Christos Paschon* à Grégoire de Nazianze sont insuffisants (témoignage des manuscrits) ou se retournent contre elle. (...) Il y a d’ailleurs un véritable contraste dans le *Christos Paschon* entre la forme littéraire tout antique et le fond de caractère légendaire qui ajoute des détails apocryphes au récit de l’Évangile. On est donc amené à penser que cette pièce n’est que la mise en beau langage de traditions populaires apparentées aux évangiles apocryphes et probablement, comme eux, d’origine syrienne».

¹⁰ Tuilier 2008: 38-41.

¹¹ Tuilier 2008: 35, “la comparaison entre les leçons des manuscrits d’Euripide et celles de la tragédie chrétienne présente dans les pièces qu’elle utilise apparaît comme un argument philologique incomparable pour la datation de la pièce. Trisoglio, F. (1974), «II *Christus Patiens*: rassegna delle attribuzioni», *Rivista di Studi Classici* 27: 351-423; Trisoglio, F. (1996), *San Gregorio di Nazianzo e il Christus Patiens: il problema dell’autenticità gregoriana del dramma*. Firenze: Le Lettere.

Consideramos válida a posição de Tuilier e adotamo-la como pressuposto na nossa análise: a composição do *Christos Paschon* (por Gregório de Nazianzo, por Apolinário de Laodiceia, ou por um outro interventor nos agitados debates teológicos do séc. V, em todo o caso alguém participante ou versado nos debates teológicos que animaram a paisagem literária do séc. IV), dentro do ambiente cultural e religioso de meados do séc. IV. A juntar a este contexto histórico, de instabilidade político-religiosa agravada pela intervenção de retorno ao paganismo do Estado pelo Imperador Juliano, de que falámos, temos o facto de o texto transmitir testemunhos contidos nos Evangelhos apócrifos. Esta validação literária de uma versão histórica não corroborada pelos Evangelhos canónicos condiz pouco com tempos de maior rigidez no acesso às leituras bíblicas que é posterior ao séc. IV.

Os séculos primeiros da liberdade do cristianismo trouxeram uma janela única na história das culturas, em que um cristianismo ainda dinâmico nas suas fórmulas contacta, comunica e recebe da cultura de acolhimento que é a do helenismo filosófico e literário: mais do que textos inspirados, os apócrifos preenchiam essa necessidade de “maravilha”, de detalhe e de recreio que os textos canónicos não podiam absorver, e como tal eram lidos e incorporados na cultura cristã, sobretudo numa primeira fase. A formação e o encerramento do cânone foram precoces, apesar da multiplicidade de versões da história de Jesus que sempre foram circulando e que eram conhecidas. Mas as divergências teológicas do séc. IV ocorreram já dentro de um modelo canónico estável e uniforme. Portanto, o debate decorria sobre a interpretação, não sobre a aceitação da canonicidade. Em anos mais tardios, contudo, os apócrifos iriam deixar de ser lidos por uma intelectualidade no centro do sistema literário, o que explica, inclusive, o facto de alguns destes textos só existirem em línguas regionais do império, desaparecendo as suas versões em Grego e em Latim.

As grandes questões teológicas que definiram a substância do cristianismo nestes mesmos séculos (IV e V, entre Niceia, 325, e Éfeso, 431, afetando o lugar e a identidade das pessoas sagradas, assim como de Maria) têm também o seu eco, em particular nas longas falas de Maria em que esta explica o mistério da Encarnação e se defende enquanto virgem e mãe de Deus¹².

Um outro argumento para a antiguidade da obra pode ser encontrado na agressividade da diátribe antijudaica. Ainda que este tema seja um lugar constante no mundo cristão tardio, medieval e infelizmente posterior, aqui encontramos-na num estado muito germinal¹³. Ou seja, violenta, sem dúvida, mas extremamente

¹² ChP vs 23-90, vs 503-559. A réplica do coro, depois da argumentação de Maria, é clara quanto ao carácter probatório das palavras da Protagonista (ChP vs 560): “Ó virgem belíssima, senhora santíssima, sabemos que só tu, entre todas as mães da terra, permaneceste sem esposo, e mãe para sempre virgem.”

¹³ Maria ChP vs 302-357, 420-424; o mensageiro ChP 381-388.

agarrada às motivações contidas nos Evangelhos em curso de deformação: é um discurso característico do séc. III-IV o de procurar esclarecer os pagãos quanto às diferenças entre cristãos e judeus (como se, diante do olhar destreinado de um pagão estes se pudessem confundir), estabelecendo as procedências, mas vincando as razões da rutura e do rancor, tal como vamos encontrar na apologética antijudaica dirigida aos pagãos cultos: Justino Mártir em *Diálogo com Tryphon* e Orígenes, em *Contra Celso*, são bons exemplos destes promotores da fé que a divulgam para um público mais vasto usando como antagonista, ficcional ou real, um Judeu. Ou seja, para um olhar pagão, o cristianismo apresenta-se também aqui na obra *Christos Paschon*, em contraponto com o Judaísmo.

Recuperar o teatro, em particular o teatro de Eurípidés, para um propósito catequético é uma reação plausível de um cristianismo culto face à restrição imposta por Juliano, mostrando que a literatura e o teatro antigos continuavam a ter leitores, com uma função dentro de uma sociedade cristianizada. Pode ser rastreada numa certa ambivalência das autoridades em relação ao lugar do teatro e dos espetáculos públicos, pela preservação dos espaços conservados o teatro enquanto atividade profana e lúdica. Esta tolerância em relação ao património edificado com funções teatrais mantém-se até aos anos mais repressivos de Teodósio¹⁴. Não sendo exclusiva dos agentes políticos, a evolução dos pensadores cristãos testemunha esta ambiguidade em relação ao teatro. Desde a condenação e acusação de vanidade, *e. g.*, em Tertuliano, *De Spetaculis* (composto entre 197-202)¹⁵, até uma certa neutralidade complacente - isto é, os textos clássicos

¹⁴ CTh. XVI, 10, 3 (342 d.C., sob império de Constâncio e Constante), (nossa tradução). “Embora toda a superstição deva ser totalmente destruída, nós queremos, todavia, que os edifícios dos templos situados fora dos muros permaneçam intactos e incorruptos. Com efeito, como jogos teatrais ou corridas de circo ou concursos têm a sua origem neles, não convém que sejam suprimidos aqueles pelos quais a solenidade dos prazeres tradicionais é oferecida ao povo romano” (Acio Catullinus, prefeito de Roma a 6 de Julho de 342 e cônsul em 349). CTh XVI 10, 17, Agosto de 399, celebração do aniversário do imperador, os Augustos dirigem-se a Apolodoro, procônsul de África: “Assim como já subtraímos, por meio de uma lei salutar, os rituais profanos, do mesmo modo não concedemos que as reuniões dos cidadãos e a alegria comum de todos sejam subtraídas. De onde nós decretamos que, sem sacrifício ou qualquer superstição condenável, sejam oferecidos ao povo prazeres/ distrações segundo o costume antigo, e que se reúnam também em convívios festivos sempre que o exija a celebração de votos públicos”.

¹⁵ *De Spetaculis*, II, 1 (nossa tradução) “Na verdade, para um grande número de pessoas o medo de renunciar ao prazer afasta-as mais da nossa religião do que o medo da morte (...); IV. 1, “Se, portanto, eu demonstrar que a logística e a magnificência dos espetáculos se fundam na idolatria, conseguirei estabelecer que os compromissos assumidos com o batismo implicam a renúncia aos espetáculos, espécie de sacrifício que a idolatria oferece a Satanás, às suas pompas e aos seus anjos”; X. 11, “O teatro consagrado a Vénus é-o também a Baco: estes dois demónios da bebedeira e do deboche dão a mão e caminham um com o outro. Assim, o palácio de Vénus é também o santuário de Baco [...] Além disso, Baco e Vénus reinam nas artes auxiliares da cena. Pelo gesto e pelos movimentos dissolutos do corpo, infâmia grave em particular na cena cómica, miseráveis histriões sacrificam a sua honra a Vénus e a Baco, uns degradando o seu

e cristãos dizem igualmente coisas benéficas, embora os segundos o façam de modo mais universal, pelo que estão autorizados a servir-se dos sábios gregos de modo a torná-los mais “digeríveis” como acontece em Orígenes¹⁶. É Basílio de Cesareia – o segundo dos Padres da Capadócia e contemporâneo de Gregório de Nazianzo, quem formula uma aceitação instrumental e uma utilização propedêutica para os autores gregos integrados no cristianismo. Podem ser usados na paideia dos cristãos autores como Homero, Sólon, Teógnis, Pródico de Quios, Eurípides (25), Platão, Hesíodo, Pitágoras, Arquíloco, Diógenes). O teatro, como linguagem artística, é reprovado, pois fomenta “horrores atribuídos a boçais”. Mas, entre o cânone de autores lidos, para Basílio, entre poetas dramáticos, reparemos que se salva apenas Eurípides¹⁷.

sexo, outros com impudicas pantominas. No restante, música, versos, instrumentos, lira, tudo isto está sob a proteção dos Apolos, das musas, das Minervas, dos Mercúrios. Diz tu, discípulo de Cristo, não te desatarás tu a rir destas frivolidades quase ao ponto de não te conseguires impedir de odiar os seus inventores?”

¹⁶ *Contra Celso* 59 (Orlando Reis: 2004): “Tampoco se deve julgar a mesma doutrina revestida com a beleza do estilo grego absolutamente superior à que é enunciada num estilo mais popular e em termos mais simples entre os judeus e entre os cristãos [...] e se for preciso mostrar que as mesmas doutrinas, por mais paradoxal que seja a intenção, foram mais bem expressas pelos profetas dos judeus ou pelos discursos dos cristãos, podemos estabelecer a tese por um exemplo referente à alimentação e à maneira de prepará-la” (...) “Suponhamos que um alimento sadio e fortificante seja preparado de maneira especial, temperado com determinados condimentos, e que ele seja servido aos camponeses que, educados em suas enxergas e na pobreza, não aprenderam a comer tais alimentos, mas apenas pelos ricos e efeminados. Suponhamos que estes alimentos sejam preparados não desta maneira apreciada pelas pessoas que passam como gente distinta, mas como aprenderam a comê-lo os pobres, os mais humildes, a maioria dos homens, e que então todas as multidões deles se alimentem. Ora, se concordarmos que o primeiro modo de preparar mantém a saúde exclusivamente dos que são considerados pessoas finas, pois ninguém do povo come semelhantes iguarias, e que o segundo melhora a saúde das multidões humanas, a quem então preferir, em nome do bem comum, para a preparação de alimentos sadios? Aos que o fazem em proveito exclusivamente dos conhecedores, ou aos que o fazem em proveito das multidões? Admitamos que uma saúde igual e um reconforto provenham dos alimentos preparados de um e de outro modo: é claro que o amor dos homens e o bem comum fazem considerar o médico que cuida da saúde da multidão como mais útil à comunidade do que aquele que o faz por um pequeno número.”

¹⁷ Basílio de Cesareia, *Carta aos Jovens Sobre a Utilidade da Literatura* Págã 21. 25 (escrita cerca de 330. Nossa tradução); 18, “Venho exortar-vos a que não vão cegamente atrás dos sábios profanos, a que não se entreguem a eles sem reserva, mas que deles retirem o que houver de bom e que saibam o que é forçoso rejeitar”; 19, “As Santas Escrituras ensinam-nos estas verdades, instruindo-nos acerca destes mistérios. Mas como a vossa juventude não vos permite ainda penetrar na sua profundidade, nós exercitamos os olhos do vosso espírito a olhar nos livros que não lhes são opostos, como se fossem sombras ou espelhos. Assim se ocupam os soldados com variados exercícios que parecem brincadeiras, mas que os preparam para combates sérios”; 21, “demonstrei-vos que as ciências profanas não são inúteis. Ensina-vos agora que fontes podeis usar...”; 22, “nestes poetas, o irmão está em discórdia com o irmão; pais e filhos movem uns contra os outros uma guerra tremenda. Atribuem aos seus deuses adultérios, amores e comércio infames, e sobretudo a esse Zeus, que eles anunciam como divindade suprema. Abandonemos ao teatro esses horrores que temos pudor em atribuir

A obra organiza-se em torno de três episódios que se sucedem: a Paixão e a Morte de Cristo (1-1133); Cristo no túmulo (1134-1905); a Ressurreição de Cristo (1906-2602) ou seja, os três dias que os Evangelhos consagram ao mistério da redenção, pela paixão, morte e ressurreição de Cristo. A personagem principal é Maria, “Mãe de Deus”, a Theotokos, que vai alternando falas com o coro de mulheres piedosas que acompanharam a paixão e morte de Cristo, e com os mensageiros, que cumprem a importante função de dinamizadores da narrativa. São eles que atualizam as informações sobre os episódios e as etapas da paixão, num contraponto que encontra as réplicas emocionadas e mesmo patéticas de Maria, como corifeu, e das mulheres que constituem o coro. Quem é o protagonista dramático? Numa primeira leitura, este papel pertence a Maria. No entanto, o olhar e as palavras dela concentram e apontam a verdadeira personagem trágica, a figura do Seu Filho. Assim sendo, a linguagem dramática dá mais primazia ao narrado do que ao representado, na medida em que o espectador tem conhecimento dos principais acontecimentos em deferido em relação ao momento real, assistindo ao diálogo entre o informador (as testemunhas dos episódios da paixão, os mensageiros) e Maria, quem recebe, comenta, replica e interpreta, num movimento já exegético¹⁸. Narra a Maria e ao coro os acontecimentos que vão desde a última ceia (153-180) até ao beijo de Judas e à prisão no monte das oliveiras; e um longo discurso de acusação e imprecação ao traidor Judas (183-260) inc. “Escuta, Judas, a maldição das tuas desgraças”).

Ocasionalmente, interpõem-se momentos de representação. Por exemplo, o episódio da deposição do Senhor no túmulo, já na segunda peça, no qual

a boçais”; 26, “É pois necessário amar os discursos que encerram boas máximas. Mas como uma tradição. Vinda até nós, os poetas e outros escritores nos seus livros conservaram-nos belas ações das personagens antigas, e nós não devemos negligenciar o fruto que nós podemos tirar dos grandes modelos”.

¹⁸ Ex: Jesus acaba de ser detido. O mensageiro narra a Maria e ao coro os acontecimentos anteriores à detenção que decorrem entre a última ceia (153-180) até ao beijo de Judas e à prisão no monte das oliveiras. Maria profere então o primeiro longo discurso de acusação e imprecação contra o traidor Judas (“Escuta, Judas, a maldição das tuas desgraças”, 183-260). Enquanto Jesus está sob tutela, no exterior, Maria inquieta-se acerca do destino do filho (266-418). O mensageiro narra o momento em que Cristo é exposto à multidão enfurecida dos Judeus, que decide para Jesus a morte por crucifixão. De Pilatos, o mensageiro sabe apenas que ele é o “*deilaios agos*” “o governador medroso” (376), que constata não encontrar mal nenhum naquele homem. No v. 650, o mensageiro comunica deste modo a crucifixão de Jesus: “O teu filho já não existe. Ele vê o dia, mas apenas por um instante” (E. *Hipp.* 1162). Percebemos que, neste instante, Jesus está moribundo pregado na cruz, e só depois descreve, com detalhe técnico (657-681) o episódio da crucifixão. Só então Maria ocorre para ver o filho (695), “Mulheres, já não reconheço mais o rosto resplandecente do meu filho. Perdeu o seu brilho e a sua beleza extraordinária” (a mesma fala condensa excertos distintos de E. *Med.* 1043; 1168). Jesus Cristo dirige-se à mãe, do alto da cruz (727) encomendando-a a João o seu discípulo amado e este à sua mãe (Jn 19, 26). Cristo consola a sua mãe com uma composição integral de versos de Medeia.

intervêm João Evangelista (1135), é dominado pela representação, ainda que as grandes falas recitativas ocorram; José de Arimateia (1148) e Maria (1269). É possível, de facto, estabelecer o princípio da narração naqueles episódios da Paixão em que não há notícia de Maria ter estado presente, e o princípio da representação naqueles em que, segundo os Evangelhos, é suposta, ou indicada a presença de Maria¹⁹.

Vejam, de seguida, alguns excertos meramente exemplificativos de conformação entre os episódios de *Christos Paschon* e a sua correspondente apropriação da tragédia euripídiana acompanhada do respetivo contexto na economia da peça²⁰.

1 ChP I 55, Maria Theotokos, referindo-se a Eva e aos efeitos da queda original: “Sob o peso do infortúnio, sabe a infeliz tudo o que se ganha ao não abandonar a casa bem-aventurada do Pai. Ela tem horror à geração, e não tira felicidade em vê-la.”

E. *Med.* 34-36, é a Ama que fala da sua senhora, Medeia, caída em desgraça com a traição de Jasão: “Sabe a infeliz, oprimida pela desgraça, o que é não abandonar a casa paterna. Abomina os filhos e nem se alegra em vê-los”²¹.

2 ChP I 161-163, o Mensageiro conta à Virgem o monólogo de Jesus no Jardim das Oliveiras: “Pai, prepara para mim agora a maior das glórias. Guardando sempre a glória que sempre tive ao teu lado, vou atingir uma nova, esmagando o inimigo do género humano”.

¹⁹ (1309-1426) A cena da Pietá. Maria recebe nos braços o corpo de Jesus. Com Nicodemos (1466) o ritual de amortalhamento, os cuidados fúnebres. O lamento fúnebre. (Jn 19, 38-42). João (1620) insta Maria a deixar o sepulcro. Maria (1630) recolhe-se em casa de João, a noite aproxima-se, anunciando com ela o Sabbath, e o dia deve passar-se em recolhimento, longe dos focos de corrupção. José e Arimateia, Nicodemos, João e Maria (1634-1795) dialogam sobre a esperança e o sentido para a morte de Jesus, ocasião para o esclarecimento das duas figuras que assistem ao sepultamento de Jesus sem serem apóstolos, José de Arimateia e Nicodemos. Estes são pois enviados para anunciar o poder de Deus (1809), no que parece mais uma cena funcional para os afastar do palco. A aurora está próxima, as trevas dissipam-se (João, 1817). Surge um mensageiro (1863) que encontra Maria recolhida em casa, trazendo-lhe a notícia inquietante: (1873) uma multidão numerosa e armada dirige-se ao sepulcro e o túmulo será guardado por soldados, e uma pedra selará a cova, não vão os discípulos do Mestre querer roubá-lo. Maria escarnece da insensatez, pois os discípulos fogem das mãos criminosas que lhe mataram o filho e tremem de medo.

²⁰ Servimo-nos das traduções existentes em Português para a obra de Eurípidés indicadas na Bibliografia e nas notas. Para o *Christos Paschon*, as traduções são nossas, feitas a partir da edição crítica de Tuilier, a mesma que indica, no aparato, os passos da obra de Eurípidés que lhe correspondem, e que aqui reproduzimos nas traduções portuguesas. Trabalho mais denso seria, sem dúvida, comparar as diferenças no texto original, uma vez que, além das variações decorrentes das opções sobre o texto crítico, há a juntar as afinações linguísticas e gramaticais de adaptação dos grandes motivos euripídianos. Numa palavra, o texto é de Eurípidés, mas há uma adaptação plástica do compositor do ChP que elimina incongruências morfológicas.

²¹ As traduções de *Christos Paschon* são nossas. As de Eurípidés, são as de Pereira, M. H. R., in Silva, M. F. (2009-2010), *Eurípidés. I.* Lisboa, INCM: 205-225.

ChP I 165-169: “Quando tiver tomado sobre mim o fardo de toda a humanidade e quando tiver sofrido o suplício da cruz pela sua redenção, regressarei às tuas mãos. Ó tu, que as minhas acções glorificaram, convida os teus amigos ao festim. Bendito sejas, bendito sejas por seres autor destas obras!”

E. *Ba.* 1233-1244 - No êxodo, Agave dirige-se a Cadmo em delírio, transportando a cabeça de Penteu: “Bem podes, Pai, gloriar-te, por teres dado o ser àquelas que são, de longe, as filhas valentes de entre os mortais. A todas eu incluo, e a mim em especial, eu que abandonei a lançadeira junto do tear e me elevei a altos feitos, a caçar feras pelas minhas mãos²². [...] Orgulha-te da minha caçada e convida para um festim os teus amigos. Bem-aventurado és, oh! Bem-aventurado, graças aos feitos por nós cometidos”.

3 ChP I 170, Jesus conclui o seu monólogo no Jardim das Oliveiras: “finalmente, ele faz ressoar a sua voz como um trovão e ele manifesta a glória bramando para o céu”.

E. *Ba.* 1078, Dioniso ordena às Bacantes que sacrifiquem Penteu “Uma voz clamou lá dos ares [...] enquanto assim dizia, uma luz de um fogo sagrado se ergueu entre o céu e a terra”²³.

4 ChP 260, o Mensageiro dá testemunho da maldição a Judas e profecia dos seus infortúnios por um anjo ou outra entidade: “Escuta Judas, a lista das tuas desgraças, apesar de eu só acrescentar uma; 262-264 “Deus não te forçará até à sensatez que reside na vontade e na inteligência dos homens (...) Não sei se foi um anjo ou um homem que disse estas palavras ao traidor.”²⁴

E. *Hipp.* 1296, Ártemis aparece como *Deus ex machina* e anuncia a Teseu os seus infortúnios após a morte do filho: “Ouve, Teseu, o rol das tuas desgraças, apesar de eu não vir acrescentar nada”; *Ba.* 262-264, “Não é a Diônisos que pertence forçar [as mulheres] a ser sensatas [no que a Cípris respeita]; é na sua natureza; é aí que cumpre buscá-las”²⁵.

5 ChP I 1130-1133, vs. finais, Maria Theotokos conclui o lamento piedoso após morte do filho: “De muitas maravilhas inesperadas Deus é providenciador e ele realiza muitas vezes feitos contra toda a esperança; pelo contrário, o esperado não se realiza. Mas Tu, (i.e. o Filho) encontra uma saída para o que é imprevisível”.

²² Observemos este último período de Eurípidés, que não pode, pelos termos e mundividência escolhidos, o do ambiente feminino, ser posto na boca de Jesus, e por isso está omisso em *Christos Paschon*.

²³ Eurípidés, *Bacantes* (2014). Trad. Pereira, M. H. R. Lisboa: Ed. 70.

²⁴ Repare-se no artifício do compositor de modo a lidar com esta “omissão” dos Evangelhos. Em lado nenhum, nos mesmos, se encontra esta invetiva a Judas. Assim, deixa-se no ar o “não sei”, a dúvida sobre quem teria proferido esta sentença.

²⁵ Eurípidés, *Hipólito*. Trad. Lourenço, F. (2009-2010), in Silva, M. F. (ed.), *Eurípidés. II*. Lisboa, INCM: 11-93.

E. *Med.* 1415-1418, versos finais da peça, que o coro conclui com a reflexão: “De muita coisa é Zeus no Olimpo o Senhor, e muita coisa os deuses fazem sem se contar. Vimos o que se esperava não se realizar, para o que não se sabia o deus arranjar caminho. Assim vistes o drama terminar”.

6 ChP III 2070-2075, a Ressurreição. Diz o anjo sentado na pedra do sepulcro (Mt. 28. 34) “Dizei a Pedro que o Hades foi vencido e que Cristo se levantou do sepulcro. A pedra do sepulcro foi retirada; mortos de medo, os guardas abandonaram as portas do inferno e fugiram. Os mortos correm para a terra da luz, invocando Deus como salvador: Graças a Ele, todos as cadeias se quebraram por si próprias!”.

7 ChP III 2076, exclama, maravilhada, Maria: “Ó luz brilhante do sol! Ele veio, como eu o esperava, o fim das minhas dores. O inimigo foi lançado por terra, Cristo levantou-se do túmulo”.

E. *Ba.* 445, o Servo conduz Dioniso dócil algemado à presença de Penteu, narrando a libertação maravilhosa das Bacantes: “quanto às Bacantes, a quem impediste o caminho, que arrebataste e ataste com cadeias na prisão pública”, *Ba.* 445-447, “estão soltas e vão pelas clareiras nas montanhas, aos saltos, a invocar o Deus Brómio. Por si mesmas soltaram-lhes dos pés as cadeias e as trancas deixaram franquear as portas sem que mão humana lhes tocasse”.

E. *Tr.* 860, “Que bela é a luz do sol deste dia [em que vou apoderar-me da minha esposa]. [...] mas esse (o traidor Páris) pagou a sua pena, [ele e o seu país, que pereceram sob a lança dos gregos]”²⁶.

Estes sete exemplos permitem-nos perceber as transferências semânticas e simbólicas entre as histórias de Eurípidés e as personagens trágicas e as histórias bíblicas e as personagens cristãs. No primeiro texto, a recordação, por Maria, de uma Eva amargurada pela queda original e pelo Exílio do Éden é recriada a partir dos versos da Ama que descrevem a angústia de Medeia face ao abandono de Jasão. Em terra estrangeira, desencadeia-se a história que terá o seu desenlace no sacrifício da geração, quer de Eva (Jesus Cristo) quer de Medeia (os seus filhos). No quinto passo, são usados os sombrios versos finais de Medeia para compor o quadro do sacrifício consumado de Cristo. No sexto passo, a libertação de Cristo ressuscitado e por isso regressado à forma divina é apresentada com as palavras de Eurípidés que descrevem a liberdade eufórica das Bacantes, nas montanhas.

Esta muito sumária seleção de passos traduzidos permite-nos ilustrar o modo de apropriação realizado pelo *Christos Paschon* e a obra euripídiana, segundo a técnica literária do centão, muito popular entre o séc. IV-V²⁷. Eurípidés, o mais popular e pervivente dos tragediógrafos, acompanhou assim, como fonte

²⁶ Eurípidés, (1996), *As Troianas*. Trad. Pereira, M. H. R. Lisboa: Ed. 70.

²⁷ Apolinário de Laodiceia (ver p. ...) e Proba e o centão vergiliano *De Laudibus Christi*, poema épico sobre Jesus Cristo, a partir do pastiche de toda a obra vergiliana.

de cópia, Homero e Virgílio, os mais admirados autores pagãos antigos entre os cristãos.

A técnica de apropriação fragmenta a obra original, retira-a do seu contexto e adequa-a aos novos significados exigidos pelo novo texto, mas respeita, quase integralmente, a fonte usada. Na realidade, um “copy-paste” antes dos tempos contemporâneos e da informática...

No contexto histórico e literário em que surge, *Christos Paschon* é uma composição de tese: provar a uma minoria política conservadora, ainda resistente ao cristianismo, que os cristãos, como leitores, não podiam ser “arrumados” no gueto do fenómeno literário especificamente cristão (a Bíblia, a liturgia, a literatura cristã) uma vez que quem se torna cristão não deixou a sua identidade de Grego, ou de Romano, participante linguístico e imerso culturalmente num modelo literário e formativo vasto e rico, e de que é possível fazer conviver, na mesma página e na mesma consciência, a admiração por Eurípides, a história religiosa e as verdades da fé. O resultado é uma síntese entre o património literário e a educação dos cristãos que, não os privando do acesso ao mundo antigo, cumpre o modelo catequético e a evangelização.

A cultura de chegada do texto de Eurípides e o seu modelo religioso tem, ele próprio, as suas narrativas, os seus textos sagrados, as suas histórias, atos e personagens capazes de alimentar discursos – além do Antigo Testamento, dos Evangelhos e das Cartas, toda a literatura cristã, e em particular, pelo seu acesso ao maravilhoso, a hagiográfica e martirológica.

Apesar disso, o centão euripidiano expõe, de certa forma, o reconhecimento da insuficiência e das omissões na cultura especificamente gerada no mundo cristão para o gosto literário greco-latino. A obra de Eurípides constitui uma fonte de signos discretos, à maneira de um alfabeto, de um código, articulado numa nova sintaxe que é exclusiva para a comunicação do mistério cristão. Em termos concretos, *Christos Paschon* estrutura-se a partir de formas euripidianas fragmentadas, complementadas com textos bíblicos que estabelecem a ponte com uma substância narrativa conhecida a partir dos Evangelhos, que deixou silêncios. Assim, a personagens mudas, que são apenas figurantes nos Evangelhos (Maria, João, José de Arimateia, Nicodemos), é-lhes dada uma voz que, sendo ficcional, não interfere com a narrativa central da história da salvação. Preencher os silêncios e os pontos mortos dos Evangelhos, além de um propósito recreativo e estético, permite tornar o mistério da morte e da ressurreição de Cristo mais facilmente comunicável à mentalidade cultural e religiosa greco-latina, assim como permite veicular uma ideologia e uma interpretação teológica do mistério de Cristo.

Esta empresa que admira a obra euripidiana, contudo, salva o texto dramático sacrificando o teatro. O desmembrar e o compor um novo texto permite produzir discursos mais longos, de maior fôlego recitativo, o que não é evidente na amostra que aqui deixámos, por incompatibilidade de espaço. Mas a mesma

fala pode incorporar versos de várias personagens eurípidianas, de diferentes peças.

Porquê o teatro? Porquê Eurípidés? Em jeito de conclusão, o laborioso compositor de *Christos Paschon* deu-se conta das potencialidades dramáticas da Paixão de Cristo e da sequência trágica de acontecimentos que lhe está associada. O ciclo tríplico de provação, morte e ressurreição acontecido nos momentos finais da biografia de Cristo, concentrado no tempo, no espaço, com um limitado número de personagens interventoras, se tivesse de ser transposto para um género literário antigo, seria a tragédia o que melhor se prestava a tal empresa. Além da ligação intrínseca entre tragédia e religião e a dimensão sacrificial, esta última representada sobremaneira na obra de Eurípidés, o que esta atualização cristã mantém, os conceitos da teoria literária aristotélica sobre o género trágico podem aplicar-se à estrutura tríplica que divide, em episódios, a paixão de Cristo: o herói vive um desafio, um momento de crise, decide e enfrenta as consequências numa queda sacrificial, havendo depois um desenlace redentor, ou uma solução, não necessariamente na esfera humana.

BIBLIOGRAFIA

- Basile (2002^a) *Aux jeunes gens sur la manière de tirer profit des lettres helléniques*. Boulenger, F., trad. Paris, Les Belles Lettres.
- Célérier, P. (2013), “Grégoire de Nazianze, polémiste et lecteur de Julien», *L'ombre de l'empereur Julien : le destin des écrits de Julien chez les auteurs païens et chrétiens du IV^e au VI^e siècle*. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest.
- Criscuolo, U. (1987), “Gregorio di Nazianzo e Giuliano”, in Ταλαρίσκος. *Studia graeca A. Garzya sexagenario a discipulis oblata*. Napoli, M. D'Auria: 165-208.
- Eurípides (1996), *Troianas*, trad. Pereira, M. H. R. Lisboa: Ed. 70.
- Eurípides (2009-2010), *Tragédias. I-II*, Silva, M. F. (ed.). Lisboa: INCM.
- Eurípides (2014), *Bacantes*, Pereira, trad. Pereira, M. H. R. Lisboa: Ed. 70.
- Germino, E. (2004), *Scuola e cultura nella legislazione di Giuliano l'Apostata*. Naples: E. Jovene.
- Grégoire de Nazianze (1983), *Contre Julien*, Bernardi J. (ed. e trad.). Paris SC 309: Les Éditions du Cerf.
- Grégoire de Nazianze (2008), *La Passion du Christ*, Tuilier A. (ed. e trad.). Paris, SC 108: Les Éditions du Cerf.
- Madigan, K. (2007), *The Passions of Christ in High-medieval thought: An Essay in Christological development*. Oxford: Oxford University Press.
- Orígenes (2004), *Contra Celso*, trad. Orlando Reis. São Paulo: Paulus Ed.
- Tertulien (1986), *Les Spectacles*, Turcan M. (ed et trad.). Paris, SC 332: Les Éditions du Cerf.

REFLEXIONES EN TORNO AL ACTOR GRIEGO TRÁGICO COMO SISTEMA SIGNIFICANTE (Reflections about Greek tragic actor as a significant system)

CAROLINA REZNIK (reznik.carolina@gmail.com)

Comisión Nacional de Investigaciones Científicas-IDIHCS - Universidad
Nacional de La Plata
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN - Este trabajo estudia al actor griego trágico a partir de las argumentaciones de Aristóteles en *La Poética* y *La Retórica*. El análisis se centra en la concepción de la época respecto de la actuación y en la semántica particular de su hacer dentro del espectáculo.

PALABRAS CLAVE - Teatro, actor griego, Aristóteles, semiótica.

ABSTRACT - This paper proposes a study of the tragic Greek actor mainly from the arguments of Aristotle in *Poetics* and *Rhetoric*. It focuses on how the acting was conceived at the time and the particular semantics of the actor's doing.

KEYWORDS - Theatre, Greek actor, Aristotle, semiotics.

INTRODUCCIÓN

El teatro es, por naturaleza, efímero e irrepetible. La pregunta por excelencia que ha dominado su historia es ¿dónde está el teatro, cuál es su materialidad? Las respuestas han sido muy variadas –el texto dramático, la presencia del espectador, un espacio diferenciado, entre otras- y aún hoy no se ha llegado a un consenso. Pero, de lo que nadie duda es de su carácter convivial. El teatro se da en el encuentro, reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal (Dubatti 2007: 43)¹. Es, entonces, debido a sus “estructuras conviviales” que la naturaleza teatral es irrepetible, efímera y nunca idéntica a sí misma (es decir, varía de representación a representación sin importar que se trate del mismo espectáculo).

Sin embargo, de todos modos, a partir de la noción de *hecho teatral* y mediante la metodología de *reconstrucción de puesta en escena* desarrollada dentro de la disciplina de los estudios teatrales es posible estudiar y reconstruir puestas en escena del pasado. En este caso se concibe al teatro como una actividad que excede a la representación y, por eso, toma en cuenta elementos que la rodean, por mencionar algunos: el teatro con sus características arquitectónicas,

¹Dubatti está retomando las consideraciones de Florence Dupont 1991, 1994.

testimonios de sus participantes, programa de mano, notas de dirección². Me interesa remarcar aquí la ampliación de los documentos mediante los que se puede estudiar el espectáculo teatral. Respecto al teatro griego, tradicionalmente se consideraba pertinente su estudio solo a través de los textos que han llegado hasta hoy, concibiéndolos como literatura, justamente por el carácter efímero de la representación. Principalmente a partir de los estudios de Oliver Taplin (2000)³ se produce un cambio y una apertura del campo de estudio al concebir al teatro, también, en su escenificación. En el caso del mundo griego ampliar el horizonte de documentos para su estudio es de suma utilidad debido a su ausencia y fragmentación, además que muchas consideraciones al respecto se encuentran en fuentes de índole variada. *La Poética* de Aristóteles es uno de los documentos más antiguos respecto al teatro en general y privilegiado respecto al teatro griego. Asimismo, algunos pasajes de *La Retórica* ofrecen argumentaciones especialmente relacionadas con el hacer actoral porque los principios de esa disciplina son relevantes en lo que respecta a la actividad del habla dentro del propio drama y, también, en relación con la composición de las acciones ya que permite brindarles a ellas cualidades aptas para el efecto trágico (Sinnott 2009)⁴.

Ahora bien, la línea tradicional en los estudios del mundo clásico niega especificidad a las actividades por no estar desarrollada, aún, la noción de las disciplinas como autónomas. En el caso particular del teatro, si bien el concepto de *representación teatral* es moderno, no se puede negar que de todos modos en Grecia había representaciones teatrales que poseían características peculiares (que, a su vez, debieron haber respondido a distintas concepciones de lo que haya sido el ámbito de la representación). Consciente de la distancia temporal, y sin suponer que la noción moderna de teatro (y, por ende, la de su autonomía) está presente, creo que sí existían espectáculos teatrales con ciertas características que pueden ser estudiadas en su particularidad. Esta es la hipótesis metodológica de mi investigación⁵.

² En todos los casos si están disponibles, por supuesto.

³ La Primer Edición de dicho trabajo es de 1978.

⁴ El libro III, principalmente, es rico al respecto. Esto se debe, en parte, a características comunes que comparten el orador y el actor. Por ejemplo: "La [representación oratoria] estriba en la voz: en cómo debe usarse para cada pasión – o sea, cuándo fuerte y cuándo baja y mesurada – ; en cómo [hay que servirse] de las entonaciones – es decir, agudas algunas veces, graves y mesuradas otras – ; y en qué ritmos [conviene emplear] para cada caso. Pues tres son, en efecto, las cosas que entran en el examen: el tono, la armonía y el ritmo. Así es, poco más o menos, cómo los [oradores] ganan sus premios en los certámenes, e, igual que en éstos, los actores consiguen ahora más que los poetas..." (Arist. *Rh.*1403b 27-33) Conviene no olvidar que a cada género se ajusta una expresión diferente. No es lo mismo, en efecto, la expresión de la prosa escrita que la de los debates, ni la oratoria política que la judicial... La expresión escrita es mucho más rigurosa, mientras que la propia de los debates se acerca más a la representación teatral... (Arist. *Rh.*1413b 2-10)

⁵ Este trabajo forma parte de mi investigación doctoral, actualmente en proceso de elaboración, financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICET) mediante una Beca de Finalización de Doctorado.

En este trabajo propongo estudiar al actor griego trágico principalmente a partir de las argumentaciones de Aristóteles en *La Poética*, aunque será necesario referirme a *La Retórica*. Me interesa estudiar especialmente cómo era concebida la actuación en la época –principalmente la relación con el personaje representado– y la semántica particular de su hacer dentro del espectáculo teatral. Sostengo que debido a la corporalidad que se construye, a partir del vestuario, máscaras y coturnos y potenciada por la pieza trágica que se representa, la relación entre el actor y el personaje que representa podría caracterizarse como un tipo particular de identificación. Asimismo, la semántica del personaje apunta a la construcción de un mundo mítico, ideal, con sus héroes y dioses en nada parecidos, y lejanos, al hombre común en consonancia con la semántica general del espectáculo. Utilizo el término “identificación” consciente de la relación con la teoría stanislavskiana, no en el mismo sentido sino, justamente, para diferenciarlo en su variante antigua. Realizo mi investigación desde los *estudios teatrales* (Pavis 2000; Ubersfeld 1989), esa es la disciplina en la que me ubico para emprender mi análisis. La noción principal que será puesta en juego es la de *sistema significativa*, que por supuesto no es exclusiva de los estudios teatrales sino de la semiótica en general. Implica la identificación de los diferentes elementos de la representación (vestuario, escenografía, espacio, cuerpo/actor, texto, entre otros) como conjuntos con su semántica – la cual puede coincidir o no entre ellos. Me interesa resaltar la no jerarquía de los diferentes sistemas significantes dentro de la representación. Esto es relevante para mi análisis porque implica, en especial, la no preeminencia del texto dramático por sobre el resto de los elementos de la representación.

Respecto a *La Poética* y *La Retórica* considero que, por un lado, poseen comentarios descriptivos y, por otro, normativos correspondientes al pensamiento aristotélico (Halliwell 1987, 2011). Así, se presentan como fuentes privilegiadas para estudiar tanto el contexto como el pensamiento de su autor. Si bien hay numerosos estudios que sostienen la imposibilidad de una investigación de la representación teatral griega a partir de *La Poética* de Aristóteles – debido a que no corresponde al objeto de estudio de la poética según el propio estagirita y al carácter esotérico del texto – afirmamos que es una fuente rica en argumentaciones respecto tanto al pensamiento de su autor como del teatro de la época que toman relevancia desde la óptica de los Estudios Teatrales y la Teoría del Teatro. En efecto, consideramos que el cambio de abordaje es la clave para poder aprehender y estudiar las argumentaciones, muchas veces escurridizas, referidas a la representación teatral en dicho tratado.

Asimismo, muchas investigaciones aseguran que no es posible un estudio de los espectáculos teatrales griegos por el no desarrollo, aún, de la noción moderna de la disciplina y entonces solo se los debería estudiar únicamente en relación con su contexto histórico, ritual y político. Pues bien, afirmamos que las coordenadas históricas particulares son, sin duda, relevantes pero no imposibilitan un estudio

en su especificidad. Sostenemos que un análisis de *La Poética* es un punto de partida pertinente para emprender un trabajo de esa índole.

Sigo, en este trabajo, las ediciones de Sinnott (2009), Halliwell (1987) y Dupont-Roc y Lallot (1980) en el caso de *La Poética* y la de Racionero (1990) para *La Retórica*.

EL ACTOR GRIEGO TRÁGICO SEGÚN *LA POÉTICA* Y *LA RETÓRICA* DE ARISTÓTELES

Ya expliqué que si bien *La Retórica* no es un tratado respecto al teatro, el libro III, sobre todo, es rico en argumentaciones respecto el hacer actoral. Ahora bien, además, sostengo que en *La Poética* también se encuentran comentarios al respecto, muchos de ellos posibles de analizar gracias a las herramientas de los *estudios teatrales* que pasarían inadvertidos desde otros abordajes.

En el capítulo XIX encontramos una referencia explícita:

...los modos de expresión lingüística, cuyo conocimiento es propio del arte actoral y del que tiene tal [arte] directiva. (Arist. *Po.* 1456b 10)

Eduardo Sinnott comenta este pasaje y aclara que estos modos dependerían de los elementos tonales de la expresión fónica (2009: 140 n. 537). De todas maneras, es necesario para completar la interpretación del pasaje recurrir a uno de *La Retórica*:

La [representación oratoria] estriba en la voz: en cómo debe usarse para cada pasión – o sea, cuándo fuerte y cuándo baja y mesurada – ; en cómo [hay que servirse] de las entonaciones – es decir, agudas algunas veces, graves y mesuradas otras – ; y en qué ritmos [conviene emplear] para cada caso. Pues tres son, en efecto, las cosas que entran en el examen: el tono, la armonía y el ritmo. Así es, poco más o menos, cómo los [oradores] ganan sus premios en los certámenes, e, igual que en éstos, los actores consiguen ahora más que los poetas. (Arist. *Rb.* 1403b 27-33)

Dupont-Roc y Lallot, justamente, llaman la atención respecto a que en materia de expresión lingüística, igual que con el pensamiento, debemos enfrentarnos al problema de la relación entre *La Poética* y *La Retórica*. Ahora bien, a diferencia de Sinnott (2009), los autores aseguran que la expresión lingüística no es abordada en los mismos términos en ambos tratados: mientras que en *La Retórica* corresponde a los modos de decir, en *La Poética* atañe a los medios de representación. Esta diferencia, sin duda relevante para el presente estudio, estaría justificada – a criterio de los autores- en el propósito de cada uno de los tratados (1980: 307-311). Es decir, apelan a la especificidad genérica de sus respectivos objetos y entienden que un mismo recurso adquiere características

diferentes según la especificidad del objeto (o del discurso) del cual es parte. Los modos de expresión lingüística, en griego *tà shêmata tês léxeos*, no son un simple equivalente del buen decir del orador sino que formarían parte de la corporalidad del actor que, como vemos, incluye el uso de su voz y su capacidad de representar y expresar emociones. Sin duda esta cuestión es sumamente interesante ya que refiere a uno de los problemas tradicionales respecto al actor griego: cómo representaba.

La gestualidad es un tema central en el teatro y en cualquier representación. En el caso de la tragedia griega es una cuestión problemática ya que una de las preguntas que ha atrapado a los estudiosos del tema es cómo representaba el actor griego si tenía prácticamente todo su cuerpo tapado. En *La Poética* hay un pasaje clave al respecto:

Pues en la suposición de que [los espectadores] no entienden si por su parte no hacen agregados, [los actores] realizan muchos movimientos, como los flautistas vulgares...la tragedia es como los antiguos actores consideraban a sus sucesores: Minisco llamaba a Calípides <mono>, por entender que exageraba demasiado, y una opinión así acerca de Píndaro. Y como éstos están relacionados con aquéllos, así está relacionada la totalidad del arte trágico respecto de la epopeya. Una, según se dice, está dirigida a espectadores nobles, que para nada necesitan gestos, mientras que el [arte] trágico se dirige a espectadores vulgares...Además, no todo movimiento debe excluirse, salvo que deba excluirse la danza, sino el de los [actores] vulgares, que es lo que se le reprochaba a Calípides, y ahora a otros, por imitar, se aduce, a mujeres no dignas.(Arist. *Po.* 1461b 26-1462a 10)

Este pasaje ha generado numerosos debates e interpretaciones. Eric Csapo (2002: 127-131) asegura que “exagerar demasiado” debe ser interpretado, en realidad, como traspasar un límite y no como sobreactuación. La expresión “...*hōs lían hyperbállonta*” admite esas dos traducciones pero sería la primera la válida dentro de este pasaje⁶. Si, entonces, la crítica no es por exageración sino por no representarlos de manera adecuada, acorde a cómo actuarían según su carácter, podríamos caracterizar el estilo de actuación esperado por Aristóteles (y, en todo caso, por Minisco como representante de los actores “viejos”) como realista. El filósofo no se está refiriendo, en esta crítica, a las acciones de los personajes ya que ellas son tarea del poeta producto de la composición de la trama. Sino que refiere a su gestualidad, a la forma de moverse, a cómo actúa (valga la identificación con el hacer del actor). La cuestión se relaciona con

⁶ Sinnott lo toma en el mismo sentido: “Lo que se les reprochaba a Calípides y a otros no era, desde ya, que encarnasen personajes no dignos, sino que no los representaran con la dignidad que se esperaba por su carácter de figuras elevadas.” (2009: 222 n. 917)

la noción de *êthos*, el carácter moral, que se manifiesta no solo por medio del discurso sino que, también, a partir de la gestualidad. Entonces, los caracteres elevados -como lo son los personajes trágicos- deben, además de hablar y actuar como tales, poseer una gestualidad acorde⁷.

Aclaremos que el realismo por el que estaría abogando Aristóteles se restringe solo a la actuación. Por lo menos en lo que respecta a la actividad del poeta, y entonces a la construcción de la trama, el filósofo es partidario de un idealismo poético (Halliwell 2011: 220 sqq.). No ahondaré más aquí porque excede el objeto del presente trabajo.

Ahora bien, otra clave del pasaje es la palabra *schêma* que es de por sí un término problemático y poco claro. Dupont-Roc y Lallot aclaran que en el vocabulario estético griego de la época la palabra significa las formas corporales y lingüísticas, las figuras de la danza y de la expresión. Finalmente lo caracterizan como el idioma de los gestos del cuerpo, una forma dinámica de creación (1980: 281-283). Me interesa resaltar que dicho recurso incluye, para los autores, la utilización de la palabra.

Entonces, volviendo al pasaje, el filósofo no estaría censurando los gestos en general sino unos en particular. Asimismo, a partir de la crítica podemos inferir, además, que la nueva generación de actores no se desempeñaba de esa manera sino, más bien, de manera contraria. Kostas Valakas (2002) estudia la gestualidad del actor y caracteriza el estilo de actuación de las últimas dos décadas del siglo quinto como “manierista”. Es decir, como un estilo artificial con gestualidad complicada, no realista y, por lo tanto, ilusionista. El autor se concentra principalmente en los textos trágicos y satíricos. Si bien concuerdo en la caracterización para el actor trágico, que se desprende del pasaje de *La Poética*, no coincido en unificar el tipo de actuación para los diferentes géneros dramáticos antiguos y creo que la caracterización merece una detallada explicación y un análisis pormenorizado. No ahondaré en este tema porque excede el objetivo del presente trabajo, solamente diré que, a mi criterio, la actuación trágica y la cómica griega difieren, en principio, en que la segunda rompe la ilusión dramática al referirse directamente al auditorio y abordar temáticas contemporáneas a él. La actuación trágica, por el contrario, es totalmente ilusionista y cerrada en sí misma, en consonancia con el espectáculo trágico en su conjunto. Profundizaré en esta cuestión, referida solamente al actor trágico, un poco más adelante.

⁷ La noción de *êthos* y su lugar en *La Poética* ha generado numerosos debates y lecturas encontradas. A grandes rasgos podemos dividirlos en las que abogan por el *êthos* como noción estética dentro del tratado (Gudeman 1928, por ejemplo) y las que, por el contrario, la enmarcan de una manera más general dentro del pensamiento del filósofo y la relacionan con su carácter ético (Schütrumpf 1970, entre otros). Según esta última postura, el *êthos* se relaciona, dentro de *La Poética*, con la elección y es algo diferente del pensamiento. Ellos en conjunto son los que funcionan de marco y caracterizan, en definitiva, la acción. Creo que en el marco de *La Poética* sería pertinente entenderlo en este último sentido.

En otro pasaje encuentro una referencia a la utilización de gestos o, por lo menos, una instancia no oral /lingüística:

Pero es evidente que también las acciones deben tratarse a partir de estas distinciones, cuando hace falta presentarlas como dignas de conmiseración, como terribles, como grandes o como verosímiles. La diferencia está sólo en que, en un caso, deben mostrarse [así] sin [el complemento de] una explicación, y, en el otro, el hablante debe lograrlos por medio del lenguaje, y deben surgir según su exposición. Pues, ¿cuál sería la función del hablante si el pensamiento se hiciera manifiesto, y no por medio de la exposición? (Arist. *Po.* 1456b 2-8)

Para Dupont-Roc y Lallot la clave del pasaje está en el pensamiento (*diánoia*) puesto que lo que encontramos aquí es su definición. En *La Poética* habría más de tres definiciones (1550a 6, 1550b 4-7 y 1550b 11 sqq.). Ésta es la más sintética y abstracta y refiere a lo que se produce por medio del lenguaje. Según los autores, la cuestión pasaría -para Aristóteles- por la justificación de la palabra (*lógos*) dentro del drama como se deja entrever por la pregunta final “¿cuál sería la función del hablante si el pensamiento se hiciera manifiesto, y no por medio de la exposición?”. Entonces estaríamos dentro de la función pragmática del lenguaje: los personajes de la pieza hablan para obtener ciertos efectos específicos de sus acciones. Diferente que en *La Retórica*, en el caso de *La Poética*, o más precisamente dentro del drama, el pensamiento refiere a la puesta en obra activa del *lógos*. Ahora bien, la distinción que realiza el pasaje respecto a mostrar con o sin una explicación (*lógos*) referiría a la capacidad de provocar las emociones únicamente por medio de los hechos o con el complemento de la palabra. En la pieza la historia por sí misma es capaz de producir las emociones, el *lógos*, concluyen los autores, cumpliría la función de ayudante. Así, entonces, se invierten los términos en que se aborda al pensamiento en *La Retórica*: allí la función pragmática la posee la historia mientras que aquí, como ya dijimos, el lenguaje (1980: 305-307). Una vez más, para poder captar su sentido pleno, es necesario tener en cuenta la especificidad genérica del objeto de estudio para no realizar un mero traspaso de un recurso o categoría que encontramos desarrollada en otra obra del filósofo. Ahora bien, considero pertinente agregar que especialmente en ese “mostrar sin una explicación”, pero también en el acompañado por la palabra, los gestos cumplen un rol importante o, por lo menos, no están ausentes. Aunque no hay que perder de vista que, como ya se dijo, primeramente depende del arte del poeta disponer los hechos de manera tal que cumplan su función en generar las emociones que estarían en juego.

Recapitemos el análisis respecto al actor trágico. A partir del estudio de los pasajes seleccionados se desprendió que, según Aristóteles, el hacer actoral consiste en el uso de la voz y el gesto. Ahora bien, una vez más, a pesar de compartir la utilización de dichos elementos con el trabajo del orador, fue necesario investigarlos

en relación a la especificidad genérica de la poética y no realizar un mero traspaso. Entonces, si bien revisamos algunos pasajes de *La Retórica*, la conclusión fue que la expresión lingüística en el actor no corresponde, como se desarrolla en dicho tratado, al buen decir del orador sino, más bien, forma parte de su corporalidad (Dupont-Roc y Lallot 1980). La voz y los gestos, y su capacidad de representar y expresar emociones, formarían parte de la noción de *schēma*.

Me interesa subrayar particularmente una cuestión respecto a la actuación, que retomaré a continuación: cómo funciona la gestualidad que prefiere Aristóteles, realista⁸, dentro de una representación que, claramente, no lo es. Ya desarrollé que para los *estudios teatrales* el gesto, lo corporal, el cuerpo del actor es un sistema significante. Puede ser utilizado de muchas maneras, ocultado, borrado, exacerbado, pero siempre va a generar sentido. En el caso del teatro griego esta cuestión es sumamente interesante porque el cuerpo real del actor está tapado casi por completo (máscara y vestuario) y agrandado (coturnos). Más allá que esto responda, entre otras cosas, a la necesidad de ser visto desde grandes distancias genera, además, determinado sentido y construye cierta corporalidad. Se podría caracterizar como “no realista” porque es un cuerpo agrandado, exagerado, rígido en la expresión facial. Entonces me interesará, a continuación, pensar la semántica que construye un espectáculo en el que casi todos sus elementos no son realistas –líneas arriba lo caractericé como idealismo poético - pero el accionar del personaje sí.

SISTEMATIZACIÓN DEL ANÁLISIS Y ALGUNAS CONCLUSIONES

El actor griego trágico aparece en escena con su cuerpo real borrado y, por lo tanto, él como persona real también. Su gestualidad, manierista, es artificial y exagerada, tampoco parece responder a cómo se actuaría en la vida cotidiana. Me pregunto si esto responde al mundo mítico representado en escena, ajeno a la realidad propia del auditorio. Creo que ésa es la semántica que se construye: un mundo ajeno al auditorio en todos sus aspectos que corresponde al pasado mítico, ideal, con sus héroes y dioses en nada parecidos, y lejanos, al hombre común. Considero, además, que dicha construcción, cerrada en sí misma, separada de la realidad del auditorio es totalmente compatible y favorece el efecto que Aristóteles le adjudica a la tragedia, las pasiones que deben generarse no se anulan por ser una realidad ajena al auditorio⁹. Al contrario, y más que nada por referir a un pasado mítico común y conocido por todos pero lejano, creo que la construcción extraña e irreal favorece y potencia dichas pasiones. Por supuesto

⁸ Que se desprendió del análisis de Arist. *Po.* 1461b 26-1462a 10, siguiendo a Csapo (2002: 127-131).

⁹ En el caso de la comedia, la semántica es diferente y se busca generar pasiones diferentes (Halliwell 2011: 208 sqq.).

que, como dice el filósofo, la posibilidad de generar dicho efecto debe estar ya contenida en la construcción de la trama y, así, su representación completaría dicha semántica y la potenciaría con sus medios específicos.

El actor y el personaje se funden en escena, el actor es el personaje en la escena. Nada en él refiere a su persona y hasta su corporalidad es diferente a la de una persona real. Dejando de lado que -como ya expliqué- esta construcción es acorde al mundo mítico representado, ajeno al auditorio, genera el borramiento del actor en tanto actor y persona real, la distancia entre ambos desaparece y el actor es Edipo o Agamenón, por ejemplo. Durante el tiempo en el que transcurre la pieza se crea una realidad otra -que por otra parte es propia del teatro- y el auditorio presencia la realidad de lo representado o lo representado como real. Sin duda esto se relaciona con los orígenes rituales del teatro y con la actualidad ritual del contexto en el que se representan las obras. Pero, eso no invalida la relación que propongo entre el personaje y el actor que lo encarna que se genera, como ya desarrollé, por la semántica de la corporalidad que construye¹⁰.

Asimismo, justamente a partir de dicha semántica -en la que el cuerpo del actor se borra y, por lo tanto él como persona también- creo que podemos pensar cómo era concebida su labor en tanto actor y su relación con el personaje. Ya adelanté que la considero como un tipo de identificación, no en el sentido moderno sino en una modalidad diferente. El actor se funde con el personaje y aparece en escena “siendo” ese personaje. Nada en él refiere a su persona o a su cuerpo. Ahora bien, ya aclaré que el término identificación en el teatro corresponde, desde la modernidad, al sistema desarrollado por Stanislavski¹¹. Si bien no lo utilizo en este trabajo en ese sentido, me interesa conservar el término porque creo que resulta clarificador para la relación entre el actor y el personaje que acabo de desarrollar. Una de las principales diferencias con la técnica del director ruso es, justamente, que ella es producto de una detenida y elaborada conceptualización respecto al teatro y a la actuación que tiene de base el desarrollo de la autonomía del arte y del teatro. Para lograr la identificación -del actor y su personaje pero también del público con la representación- los recursos apuntan al mayor realismo posible y a plantear la escena como una continuación de la realidad en la que está inmerso el espectador. En el caso del teatro y del actor griego, como argumenté, sucede lo contrario. En primer lugar, no considero que la concepción sea el resultado de una conceptualización sino

¹⁰ En el caso del coro trágico, si bien la semántica y construcción de su corporalidad es diferente, al formar parte de la convención establecida no rompen la ilusión. No ahondo en esta cuestión en este trabajo porque excede su objetivo y no se desprende del análisis de las consideraciones de Aristóteles.

¹¹ Por ejemplo: Stanislavski, K. (2009), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Alba: Barcelona y Stanislavski, K. (2002), *La construcción del personaje*, Alianza Editorial: Madrid.

que, al contrario, conserva las características de una manera de concebir al teatro totalmente intuitiva y mágica. Luego, lo más interesante es que para generar la identificación y creación del personaje como real se procede a alejarlo lo más posible del mundo del auditorio, deformándolo, agrandándolo y petrificando sus expresiones faciales. Entonces podríamos caracterizar la identificación antigua como un proceso proporcionalmente inverso al moderno, aunque persiguen el mismo objetivo y generan idéntico efecto.

Ahora bien, me interesa pensar, además, cómo funcionaría en este panorama la preferencia de Aristóteles por un estilo de actuación realista, como se desprendió del análisis del pasaje de la crítica de Minisco. Todos los sistemas significantes de la representación teatral trágica tendrían como denominador común, justamente, su aspecto no realista y construirían, como recién aseguré, un mundo cerrado en sí mismo diferente de la cotidianeidad del auditorio. Ellos mantienen una relación armónica entre sí y de esa manera construyen la semántica del conjunto. Si uno de los sistemas significantes, en este caso la actuación, rompe esa armonía necesariamente la construcción del sentido se modifica, aunque la semántica del espectáculo puede seguir siendo, en su conjunto, la misma pero producto de una interacción diferente entre sus elementos. Además, el sistema signifiante que entra en tensión es puesto en evidencia y es, justamente, esa tensión la que se manifiesta. Y en el caso que sea el accionar del personaje, cómo él actúa, creo que se genera un efecto particular de extrañamiento o puesta en evidencia. Resulta interesante, entonces, que Aristóteles prefiera el realismo en la actuación y, así, subrayar o poner en evidencia por sobre el resto de los elementos cómo actúa el personaje. Justamente porque la tragedia implica el cambio de fortuna del héroe y ello se produce, entre otras cosas, por su accionar (errado, impío, etc.). En este panorama la puesta en evidencia y falta de armonía entre el sistema signifiante de la actuación y el resto de los elementos de la representación generaría una semántica acorde y, sin duda, potenciaría la reacción emotiva y el efecto aleccionador que, según el filósofo debe generar la tragedia.

Respecto a este extrañamiento de la actuación, me interesa pensar la relación con otro procedimiento moderno. En este caso me refiero al extrañamiento desarrollado por el dramaturgo y director Bertolt Brecht. El extrañamiento brechtiano busca generar en el espectador la reflexión respecto a lo representado en la escena a través de, justamente, extrañarlo, separarlo, mostrar su naturaleza de representación¹². Desde el lado de la producción, el procedimiento integra recursos que rompen la ilusión dramática: el actor sale del personaje y le habla al espectador o se mantiene con el cuerpo neutro cuando sale de la escena sentado a la vista del público a la espera de volver a participar, la escenografía no es realista, entre otros. Al igual que con la identificación stanislavskiana, en este

¹² Por ejemplo: Brecht, B. (1970), *Escritos sobre teatro*. Nueva Visión: Buenos Aires.

caso los procedimientos utilizados no son acordes a lo que planteo respecto de la actuación griega que prefiere Aristóteles. Pero, una vez más, me interesa remarcar que el efecto en cierto punto es el mismo o, por lo menos, lo que argumenté que espera el filósofo: poner en evidencia el accionar del personaje en relación al resto de los elementos del espectáculo y, así, generar cierto efecto en el auditorio.

Por último, me interesa realizar algunas consideraciones acerca del efecto emotivo de la tragedia porque considero que, como acabo de explicar, se relaciona con la representación en sus aspectos formales y no es algo que corresponde únicamente a la elaboración de la trama. Es decir, como dice Aristóteles, el efecto debe estar ya en su composición pero creo que la representación, a partir de sus medios específicos, lo potencia y reelabora. No entraré en la discusión respecto a en qué consiste dicha respuesta emocional porque excede el objetivo de este trabajo (además que en *La Poética* no se explica ni se desarrolla dicha cuestión). Sigo a Halliwell (2011) cuando sostiene que el efecto emocional tiene como objetivo el placer que se desprende de una respuesta emotiva pero que, además, implica un sentido ético y estético. Es decir, el *érgon* de la tragedia no sería algo no artístico ni solamente irracional y forma parte del proceso de construcción de sentido por parte del auditorio¹³. El tipo de placer depende, claro está, del género en cuestión, en el caso de la tragedia correspondería al placer de la piedad y el temor que genera la *mímesis*¹⁴. Lo que me interesa recalcar, a partir del análisis que acabo de realizar, es que esa respuesta emocional –en parte ética, en parte estética y en parte irracional– que ya debe estar contenida en la composición de la trama, es potenciada y reelaborada a partir de los recursos propios y específicos de la representación. La construcción del mundo ajeno diferente al del espectador, con los héroes agrandados y de expresión facial estática, incrementa – a su manera– esa respuesta emocional que, además, modela el entendimiento de la pieza. En definitiva, me interesa hacer notar una vez más, en este caso respecto a las emociones, que cada instancia genera una construcción a partir de recursos propios de su especificidad genérica que no son un mero traspaso.

A modo de cierre, me interesa volver a remarcar la importancia en el caso del teatro griego, pero seguramente también para otras disciplinas, de la apertura del campo de estudio para integrar en los análisis documentos y aproximaciones diversas. Un estudio que se proponga estudiar representaciones teatrales del pasado debe enfrentarse a la esencia misma del teatro: su carácter efímero e irrepitable. Pero, mediante la metodología de reconstrucción de puesta en escena que he desarrollado aquí dicha tarea se vuelve posible y, sin duda, implica el enriquecimiento del campo de estudio de esta disciplina. La

¹³ Hay una gran tradición erudita que sostiene dicha posición. Por ejemplo: Janko (1992: 341-358) desarrolla en detalle la construcción del sentido a partir de la respuesta emocional que genera el espectáculo en el auditorio.

¹⁴ Entendida en el sentido de ficción y no de imitación.

posibilidad de estudiar los espectáculos teatrales griegos brinda, no solo un mejor conocimiento y comprensión de su cultura sino, también, la posibilidad de enriquecer el estudio y entendimiento del teatro posterior. Este trabajo es un comienzo en la dirección propuesta y emprendió dicha tarea esperando contribuir a la comprensión del teatro griego clásico pero también estableciendo relaciones con procedimientos modernos. Y, lo más importante, aspirando a la apertura de un espacio de investigación de un objeto que, precisamente por su fugacidad, muchas veces se torna escurridizo.

BIBLIOGRAFÍA¹⁵

- Csapo, E. (2010), *Actors and icons of the ancient theatre*. Malaysia: Wiley-Blackwell.
- (2002), “Kallipides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles”, in Easterling, P. E., Hall, E. (eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 127-147.
- (1999-2000), “Performance and Reception: Introduction”, *ICS* 24-25: 295-332.
- Dubatti, J. (2007), *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Easterling, P. E. y Hall, E. (eds.) (2002), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Easterling, P. E. (ed.) (1997), *Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Féral, J. (2003), *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Goldhill, S. (1999), “Programme Notes”, in Goldhill, S. y Osborne R. (ed), *Performance, Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: C.U.P, 1-32.
- (1986), *Reading Greek Tragedy*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Goldhill, S. y Osborne R. (eds.) (1999), *Performance, Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: C.U.P.
- (1997), “The language of tragedy: rhetoric and communication”, in Easterling, P. E. (ed.), *Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 127-149.
- Graff, R. (2001), “Reading and the “Written Style” in Aristotle’s “Rhetoric””, *Rhetoric Society Quarterly* 31. 4: 19-44.
- Halliwell, S. (2011), *Ecstasy and Truth. Interpretation of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford University Press: New York.
- (1986), *Aristotle’s Poetics*. Londres: Duckworth.
- Janko, R. (1992), “From Catharsis to the Aristotelian Mean”, in Oksenberg Rorty, A. (ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 341-358.
- Pavis, P. (2003), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos

¹⁵ Parte del material citado fue conseguido con fondos del Proyecto UNLP 1112H467 dirigido por la Dra. Graciela M. Chichi.

Aires: Paidós.

——— (2002), *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Racionero, Q. (1990), *Aristóteles. Retórica*, introducción, traducción y notas de Q. R. Madrid: Gredos.

Schütrumpf, E. (1970), *Die Bedeutung des Wortes Êthos in der Poetik des Aristoteles*. (Zetemata, 49.) Pp. viii+-147. Munich: Beck.

Sifakis, G. M. (2002), "Looking for the actor's art in Aristotle", in Easterling, P. E., Hall, E. (eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 148-164.

Sinnott, E. (2009), *Poética*. Buenos Aires: Colihue.

Taplin, O. (2000), *Greek Tragedy in Action*. Londres: Routledge.

Ubersfeld, A. (1989), *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

Valakas, K. (2000), "The use of the body by actors in tragedy and satyr-play", in Easterling, P. E., Hall, E. (eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 69-92.

**DIONISO E LA “FUGA DAL TEMPO”:
RIFLESSIONI SUL LIBRO NELLE *RANE* DI ARISTOFANE
(Dionysus and the “escape from time”:
reflecting about the book in Aristophanes’ *Frogs*)**

FRANCESCO DE MARTINO (frademartino@alice.it)
Università di Foggia

RIASSUNTO - Note sui passi delle *Rane* nei quali Aristofane riflette sul libro: Dioniso lettore tardivo dell'*Andromeda* di Euripide (52-54) ma anche dei *Mirmidoni* di Eschilo (931-932); Euripide lettore di se stesso nell'Ade (771); Ateniesi ciascuno con un libro (1114); la collezione dei libri di Euripide (1407-1409), senza peso come il suo autore.

PAROLE CHIAVE - Lettura, Dioniso, Aristofane, *Rane*.

ABSTRACT - Notes on the passages of the *Frogs* in which Aristophanes reflects on the book: Dionysus reader delayed of Euripides' *Andromeda* (52-54) but also of Aeschylus' *Myrmidons* (931-932); Euripides reader of his own dramas in Hades (771); Athenians holders each one of a book (1114); the library of Euripides, weightless as its owner (1407-1409).

KEYWORDS - Reading, Dionysus, Aristophanes, *Frogs*.

EPIGRAFIA E LIBRO

Sulla scrittura e sulla lettura¹ ci si è arrovellati molto, talora con equivoci superflui, per esempio sul rapporto tra *grapho* e *poieo*² oppure sulla 'femminilità' e 'passività' della lettura³. Le raffigurazioni vascolari riguardano infatti in stragrande maggioranza donne⁴, bambini e schiavi perché si tratta di scene di scuola. Al contrario uomini con rotoli⁵ e ragazzi con tavolette⁶ prevalgono su stele, frontoni e *lekythoi* a partire dal V sec. a. C.⁷, mentre più rare sono le stele

¹ Abilità complementari ma distinte, cf. Cole 1981: 220. Su scrivere e leggere a Bisanzio: Hunger 1989, Cavallo 1981, 1990, 2002, 2006, 2012, 2012^{bis}, Cortassa 2003, Martínez Manzano 2008.

² Accoppiati nell'arte, dove *grapho* è per chi dipinge/scrive (o decora ms. bizantini, Magnelli 2010: 116-117), separati in letteratura, dove il poeta preferisce per sé *poieo*, lasciando *grapho* ai prosatori (Solone nomoteta, Ecateo, Erodoto, Tucidide, ecc.).

³ Glazebrook 2005: 27-29, Svenbro 1995, Cavallo 1995, Ghisellini 2007. La *deltos* è menzionata da Call. fr. 1. 21 Pf. e in [Hom.] *Batr.* 3 (cf. 1 *selidos*).

⁴ Un panorama in De Martino 2013^{bis}; cf. Del Corso 2005: 111-113.

⁵ Di solito defunti o visitatori di defunti.

⁶ Spesso con casse, cf. Brümmer 1985: 1-94, Bellier-Chaussonier 2002: 335-338, Ghisellini 2007: 27-28. *Kibotoi* in cui conservare anche "idee", cioè 'libri', sono menzionati in Ar. *V.* 1056 (cf. la *kiste* al v. 529).

⁷ Papaefthimiou 1992, Ghisellini 2007: 27-29, 50-51 nn. 65-66, 73, 75, 78-79, 81- 84.

femminili come quelle di Telesilla ad Argo con i libri buttati alla rinfusa ai suoi piedi (Paus. 2. 20. 8) o di Menofila di Sardi (II-I a. C.) con un libro su una mensola (II a. C.)⁸.

Marcel Detienne ha ricordato che tra il 650 e il 600 a.C. scrivere, soprattutto leggi, era un “gesto politico” da compiere in luoghi pubblicitari: archivi, ma soprattutto piazze e santuari, per di quali le copie erano più di una, due, a volte tre o quattro (1989: 17)⁹. L’epigrafia era di per sé un *medium* pervasivo, di “uso masivo” (Santamaría Álvarez 2008: 63 n. 4) e promuoveva – ben prima dei sofisti¹⁰ – il “progresso della parola scritta”, visualizzando un testo per invitare, a volte esplicitamente, a ‘guardare’¹¹. Nelle raffigurazioni di rotoli aperti e iscritti, la visualizzazione è enfatizzata con un vero e proprio zoom per facilitarne la lettura e allo stesso modo i ‘fumetti greci’¹² – dalla metà del VII sec. in poi – visualizzano dipingendo, di norma davanti alle labbra, le parole appena uscite dalla bocca, in alcuni casi mentre ancora stanno uscendo, confermando la centralità del vedere.

L’epigrafia era una sorta di *vase-book*. Nel suo alveo può essere nato il libro¹³, anch’esso un testo scritto ‘sopra’, come qualsiasi iscrizione¹⁴. Alfabeti, aforismi, pezzetti di libri, e occasionalmente testi interi potevano essere scritti sui soliti inorganici supporti¹⁵. La novità del libro fu che cominciò ad essere scritto su più funzionali supporti organici, ‘biologici’, di origine animale (pelli, *diphtherai*) o vegetale (*biblos*, *deltos*, *pinax*), specie su papiro, più leggero e maneggevole e soprattutto più facilmente incollabile e allungabile, il che consentiva di concentrare in relativamente poco spazio

⁸ Cf. anche Alciph. 19. 5. 19-20 (Glicera lettrice di ‘lettere’ e di commedie di Menandro).

⁹ Sui santuari, anche come archivi di libri, Perilli 2007. Sugli archivi di stato, Cavallo 1975: XV. Su Menandro e Glicera in Alcifrone, Bungarten 1967; Treu 1973; Vox 2014.

¹⁰ Cavallo 1975: XVII; Nieddu 2004: 19-44; Detienne 1989: 19: “Ad alcuni piace immaginare le città greche piene di analfabeti, o almeno di un certo tipo di analfabeti”.

¹¹ Cf. Nieddu 2004: 54 (iscr. di Mnesitheos: *ananemai*), 59 (Ar. Av. 448 *skopein*), Guarducci 1974: 424 (iscr. di Alxenor: *all’eside[the]*), Perilli 2007: 41 (iscr. di Eratostene *tis leusson*), Agosti 2010: 19 (epigramma bizantino nell’affresco di Banjane, Macedonia, in. XIV sec. *horas, theata*); inoltre e.g. AP 9. 210. 1 (*Derkeo moi biblion*).

¹² Per es. sulle coppe del Pittore di Eucharides (490 a.C.), di Duride, (480 a.C.), del Pittore del Cartellino (470 a.C.) o del Pittore di Akestorides (470-450), ecc. Sui fumetti, cf. De Martino 1996 e 2003.

¹³ La genesi epigrafica è confermata anche dalla scrittura epigrafica e *stoichedon* del più antico libro superstita, i *Persiani* di Timoteo, cf. Turner 1975: 6.

¹⁴ Anche metaforicamente: Plu. *Sol.* 17. 3 “Dracone scrisse col sangue”, S. fr. 811 Radt “i giuramenti di una donna io li scrivo sull’acqua”, Xenarch. fr. 6 K.-A. “il giuramento di una donna io lo scrivo nel vino”, Philonid. fr. 7 K.-A. “i giuramenti degli adulteri li scrivo sulla cenere”, Cat. 70. 3-4 “Le parole che una donna dice a un amante che la desidera/ è meglio scriverle nel vento e nell’acqua che scorre veloce”, cf. Beta 2009: 218-219 n. 168.

¹⁵ “Opere dell’intelletto” (Guarducci 1974: 77-89) erano dedicate in vari templi, incluse le *Opere* di Esiodo (Paus. 9. 31. 4), l’inno omerico *Ad Apollo* (*Cert. Hom. et Hes.* 18) e i libri di Alceo a Delo, di Eraclito ad Efeso, di Enopide di Chio a Olimpia (Ael. *VH* 10. 7).

grandi quantità di testo, facilitando e migliorando la circolazione, la ‘disseminazione’ di *wandering poems* parallelamente e indipendentemente da quella degli *wandering poets*¹⁶.

TRAGEDIA E COMMEDIA

Riflessioni sul libro sono presenti nelle tragedie e nelle commedie, anche se da diversa prospettiva, come ha ricordato Maria de Fátima Silva in un bel saggio del 2008 “*Mensagens, cartas e livros no teatro grego antigo*”. Le testimonianze dei tragici e ancor più quelle dei comici sono interessanti e testimoniano spesso vocaboli nuovi o con sfumature nuove: *grammata*, *grammateion*, *graphe*, *deltos*, *pinax*, *chartes*, *sanis* e soprattutto *bibliographos*, *bibliographos*, *bibliopoles*, *bibliotheke*, *bibliदारion* e *biblion*, il più frequente, usato oltre che per “libro”, anche per la zona dell’*agora* dove si vendevano (Eup. fr. 327 K.-A.), e in seguito per “biblioteca”¹⁷. Le testimonianze riguardano i primi scritti brevi (lettere, oracoli, decreti ecc.) e anche veri e propri libri¹⁸, e sottolineano le straordinarie potenzialità mediatiche ma anche le criticità, pregi e difetti (De Martino 2015).

POTENZIALITÀ MEDIATICHE

La prima potenzialità mediatica è quella ‘mnemonica’, nel senso specifico di quantità di testo. “Secondo una leggenda sumerica, la scrittura sarebbe stata inventata da Enmerkar, signore di Uruk, quando si trovò a dover inviare al signore di Aratta un messaggio così lungo che il messaggero non sarebbe stato capace di ripeterlo a memoria” (Longo 1981: 60)¹⁹. Tra gli *slogan* che pubblicizzavano

¹⁶ Hunter and Rutherford 2009, D’Alessio 2013, Stewart 2013, e ora Parsons 2016.

¹⁷ *Grammata*: A. *Th.* 468, 646, E. *Hipp.* 954, 1253, *Alc.* 322 (cf. 324), fr. 578. 3 Kn., Ar. fr. 634 K.-A., Cratin. Jun. fr. 12. 2 K.-A.; *grammateion*: Ar. *Nu.* 19, Pl. Com. fr. 218 K.-A., cf. A. fr. 385 R. su un *grammateus*/lettore vecchio (Nieddu 2004: 30 n. 77), Apollod. Gel., *Grammateidiopoious* (*Tavolettiere* o *Portamonetiere*?), cf. T 1 *Grammatoudeipnos*, Antiphan. fr. 155 K. A., inoltre Fantuzzi 1984, Ferlauto 1990; *graphai*: E. *Hipp.* 451, 1311; *deltos*: A. *Pr.* 789, S. *Tr.* 47, 157, 683, fr. 597.1 R., E. *Hipp.* 865, 1057; *deltos*: A. *Pr.* 789, S. *Tr.* 47; *deltographos*: A. *Eu.* 275, cf. Degni 1998; *pinax*: A. *Supp.* 946, Ar. *Th.* 778, *pinakion*: Ar. *V.* 167, *pinakis*: Philyll. 10 K.-A., *pinakopoles*: Ar. *Av.* 14; *chartes*: Pl. Com. fr. 218 K.-A.; *sanis*: E. *Alc.* 967 (in un *cv* di Euripide per bocca del Coro, secondo lo scolio); *bibliographos*: Cratin. fr. 267 K.-A.; *bibliographos*: Antiph. fr. 195 K.-A.; *bibliopoles* “libraio”: Nicopho fr. 10 K.-A., Theopomp. Com. fr. 79, Ar. fr. 9 K.-A. (cf. *Av.* 1037 *psephismatopoles*); *biblion*: Ar. *Av.* 974, 1288, *Ra.* 943, 1114, 1409, frs. 506, 795 (*bibliदारion*), Eup. fr. 327.1 K.-A., Pl. Com. fr. 122. 2 (*biblon*), 189. 2 K.-A., Alex. fr. 140. 1 K.-A., Anaxipp. fr. *1. 5, 24 K.-A., Bato fr. 4. 3 K.-A.; *bibliotheke*: Cratin. Jun. fr. 11 K.-A., D. Chr. 37. 8 (*biblia* “biblioteca”, cf. Philostr. *VS* 2. 21. 604 *theke biblion*). Panoramica in Poll. 4.18-9 e 7.210-211. Cf. Caroli 2010: 113-114 n. 6, 2014: 214, Tedeschi 2015: 14 n. 88 e López Férez 2013.

¹⁸ Potremmo parlare di corto- e lungometraggi (fino a 10-12 metri, cf. Turner 1975: 16).

¹⁹ Il poeta prometteva memoria e temeva la dimenticanza: *h.Hom.* 1. 18-9, 2. 495, 3.1, 546, 4. 580, 6. 21, 7. 2, 58-9, 10. 6, 19. 49, 25. 7, 27. 22, 28. 18, 29. 14, 30. 19, 33. 19, Call. *Cer.* 1 *lathesthai*,

la scrittura come mnemotecnica, il più efficace sta nel *Prometeo* 461 di Eschilo²⁰: “inventai per loro anche le combinazioni delle lettere,/ memoria di tutto (*memen apanton*), mamma-di-muse operatrice”. Il “tutto” era privilegio della video-memoria delle Muse rispetto all’audio-memoria limitata del poeta (*Il. 2. 485-492*)²¹. L’insufficienza mnemonica era una patologia, per la quale lo scritto era il “farmaco”²². Le criticità erano invece la difficoltà dell’*analepsis* (la funzione “cerca”)²³ e, paradossalmente, l’insufficienza dello spazio. Nell’*Ippolito* 1253 il Messaggero ipotizza che se, come Fedra, “tutte le mogli si impiccassero” e lasciassero scritta una denuncia, non basterebbe una montagna di tavolette (“tutti i pini dell’*Ida*”). Nella *Melanippe* (A vel B, fr. 506.1-7 Kn.) la protagonista osserva che “neppure l’intero cielo,/ se Zeus vi scrivesse i crimini dei mortali,/ basterebbe”²⁴. All’incontrario Gorgia pubblicizzava il minimo ingombro del *logos* immateriale, un “essere che con un corpo piccolissimo fa cose miracolose” (*Hel. 8*).

L’altra grande potenzialità mediatica è quella ‘telematica’, la capacità centrifuga di raggiungere destinatari a grandi distanze, “al di là del mare”²⁵ e del tempo (E. fr. 578. 4, 6-7 Kn., *Philem.* fr. 10. 5 K.-A., *Antiph.* fr. 194.4 e 20), anche se la pretesa di raggiungere “chi vuole” e solo lui, cioè di poter scegliere con precisione i destinatari vale per le epistole non per i libri, come protesterà Platone nel *Fedro* 275d-e. Il difetto è invece la deperibilità²⁶, come per tutti i prodotti materiali. Nel circuito marino un’epistola può naufragare, perché non sa nuotare, mentre un messaggio ‘orale’ è più affidabile, perché il suo latore può nuotare e salvarsi (E. *IT* 755-756, 764, cf. *Pi. P.* 6. 7-14).

Un’ulteriore pretesa è l’‘inalterabilità’ (Vox 1984: 154-155), la non riscrivibilità, quasi come un pdf di oggi, fatta passare per garanzia di verità, ma a torto, come mostra la lettera postuma di Fedra (*Hipp.* 1311 *peudeis graphas egrapse*).

Del. 8 lathetai. Ephipp. fr. 16 K.-A. “che io debba imparare a memoria drammi di Dionisio”.

²⁰ Ancora in età bizantina il libro è “custode della memoria”, cf. Magnelli 2010: 110. Per le *syntheseis* cf. Nonn. *D.* 261-262 e Gigli Piccardi 2003: 354-355.

²¹ Per uomini superdotati di memoria, cf. De Martino-Vox 1996: 907-910 e *Kleos* 2, 1997: 387. Altri *mnemonikoi*, grazie anche alla lettura: *Phil. VS* 1. 21. 604 (Proclo di Naucrati), 1. 22. 523 (Dionisio), 2. 27. 618: (Ippodromo tessalo), 2. 33. 628 (Apsine).

²² *Pl. Phdr.* 230d-e, 274e *mnemes* [...] *pharmakon*.

²³ *Pi. O.* 10. 1-3 “Leggetemi l’olimpionico figlio di Arcestrato in che punto della mia mente è stato scritto”, che è la prima attestazione di *anagnosko*. In *D. S.* 1. 3-4, 6-7 la dispersione in molti libri distinti rende difficile il recupero dei dati. Cf. anche *Ath.* 13. 610d (è difficile trovare un passo dal 23 libro della *Storia* di Philarch. *FGrHist* 81 F 42).

²⁴ Cf. *Verg. Aen.* 6. 625-626 ed anche *E. Hipp.* 692 “riempirà la terra di *logoi* infamanti”. Sul “cielo come libro”, cf. *LXX Is.* 34. 4 e Magnelli 2010: 108-109.

²⁵ Cf. *Hor. AP* 345 sui libri che hanno successo oltre il mare. Sui libri famosi in regioni lontane, cf. Cavallo 1975: XVIII. Libri vanno presunti anche in *Theocr.* 16. 98-99.

²⁶ Difetto tipico dei prodotti artistici nell’annosa polemica tra poesia e arti, tra parola e marmo, che aveva visto implicati soprattutto Pindaro e Simonide (immobilità, fragilità, istantaneità e soprattutto mutismo). Sulla deperibilità dei monumenti rispetto alla storia (scritta), cf. *D. S.* 1. 2. 5.

Nell'*Ifigenia in Aulide*, Agamennone, se non avesse già spedito la prima lettera alla moglie, avrebbe potuto riscriverla, invece di scriverne una nuova.

Effetti

Un dramma produce effetti, positivi e negativi, non solo in teatro ma anche alla sola lettura (Arist. *Po.* 1462a 11-18). Nelle *Rane* Euripide chiede ad Eschilo: “Ma, disgraziato, che danno procurano le mie Stenebee” (1049)²⁷. La lettura dell'*Andromeda*²⁸ suscita invece *pothos* e *himeros* (*Ra.* 53, 59). Leggere offre *relax* dopo lo *stress* di una campagna militare (E. fr. 369. 4-7 Kn.) o aiuta ad accettare il proprio destino d'amore (E. *Hipp.* 451-458). I *Baptai* di Eupoli farebbero arrossire un lettore (Luc. *Ind.* 27)²⁹. Più in generale gli scritti possono rovinare le fasce deboli, giovani e donne. La tavoletta di Fedra e i vecchi scritti fumosi e numerosi³⁰ di Orfeo rovinano Ippolito (*Hipp.* 953-954). Lo stesso effetto producono i libri di Prodico e dei sofisti (Ar. fr. 506 K.-A.³¹, Theognet. fr. 1. 8 K.-A.). Il *Fedone* di Platone può indurre al suicidio (Call. *Epigr.* 23. 2-4). Un libro può anche semplicemente far venire il sonno (Ps.-Ar., *Pr.* 18³²).

Le testimonianze comiche più interessanti sulla “culture of the book” sono in Aristofane (Lowe 1993: 64), specie nelle *Rane*, un dramma “filologico” non solo nella seconda parte (*hypoth.* I). Di libri e lettura si parla infatti più volte: 52-54, 791, 941-943, 1084-1085, 1114, 1407-1409.

Dioniso lettore solitario

Ra. 52-54 Dioniso e sulla nave a me che leggevo per me stesso l'Andromeda (*anagnoskonti moi/ ten Andromedan*), una nostalgia improvvisa ha fatto palpitare il cuore. Dioniso – vestito ancora da Eracle (108-109) – legge per “sé”, in silenzio³³

²⁷ In teatro o anche solo leggendo? Per Dione Euripide dà “la massima utilità ai lettori” (*Or.* 52.11), cf. Luzzatto 1983: 43 n. 35. Un canone di poeti utili è in Ar. *Ra.* 1032-1035 (Orfeo, Museo, Esiodo, Omero, tutti ormai da lettura, gli stessi di un'antologia di Hippias fr. 6 D.-K.).

²⁸ Un effetto simile non di libro ma di un mimo con il bacio di Dioniso e Arianna è descritto da Senofonte alla fine del *Simposio*; cf. Andrisano 2003.

²⁹ Sull'effetto dello spettacolo (annegamento di Eupoli) cf. Platon. *Diff. Com.* 21-23 Perusino. Sull'arrossire, cf. Tosi 1991: 38-39.

³⁰ Cf. Pl. *R.* 364e “una massa di libri di Museo e Orfeo”. Orfeo è un *jolly*: è presente nel *Lino*, fr. 140 K.-A. di Alessi ed è menzionato nell'*Ippolito* e nell'*Alceste*.

³¹ Reale (ed.) 1998: 179 ha visto un'eco in 229d. Sui sofisti e orfici, cf. Santamaría Álvarez 2008.

³² Sul libro, cf. anche 16. 6.914a.

³³ Nieddu 2004: 62 n. 42, 112 e n. 193. García López 1993: 75 e Quijada 2004: 240 pensano invece ad una lettura “ad alta voce”. Letture silenziose: E. *Hipp.* 877 (*deltos* di Fedra), Ar. *Eq.* 116, *Antiph.* fr. 194.21 K.-A., cf. Hor. *Sat.* 1. 6.122, 2.5.68, Agost. *Conf.* 6. 3.3, 8. 12.29; per Bisanzio: Magnelli 2010: 108 n. 8. Sulla lettura silenziosa: Balogh 1927, Knox, 1968, Turner

e da solo³⁴. È cioè un lettore controcorrente rispetto alla lettura standard, collettiva, in abstract e in appositi ambienti³⁵, di novità librarie di filosofi e tecnici da lanciare per indurre a procurarsene una copia personale, da leggere poi da soli³⁶. Molto più del simposio, “spettacolo per se stesso” (Rossi 1997: 765-766), e dell’epigrafia, il teatro aveva dato centralità alla *thea*, sforzandosi di far vedere di tutto: gli interni con l’*enciclema*, le vedute aeree con la *mechane*, persino i rumori (A. Th. 104, S. OC 1462s., 1478s.). La lettura di un dramma - non paragonabile a quella di una lettera o di un decreto -, è un’ulteriore forma di vedere il teatro, una video-dipendenza più subdola. Rispetto alle più celebrate potenzialità mediatiche, la scrittura permetteva di ‘registrare’, sia pure limitatamente al testo, uno spettacolo e di vederlo e rivederlo, in qualsiasi momento, perché ogni lettura è una sorta di economica ‘replica’. Grazie a questo nuovo *format*, ai *philotheamones* (Pl. R. 475d) si andarono aggiungendo nuovi appassionati, i *philagnostai* “amanti della lettura” (Alessandro Magno in Plut. *Alex.* 8. 2, cf. *De Alex. M. fortuna atque virtute* 328d e Del Corso 2005: 90) o *philanagnostountes* (D. S. 1. 3. 7 e 77. 1; 2. 54. 7; 16. 1. 2; 18. 1. 6), e gli *anagnostikoi* autori “da lettura” (Chaerem. fr. 14b Sn.-Kn., Arist. *Rh.* 3. 12, 1413b 3, Philem. T 22 K.-A. = Demetr. *Eloc.* 193), Isocrate e Polibio (Del Corso 2005: 84-90 e 923).

ESSERE, NON ESSERE

Dioniso legge sulla nave - verosimilmente nel 406, l’anno della battaglia delle Arginuse - un dramma del 412 e di immediato successo³⁷. Anche nel *Faone* di Platone (fr. 189 K.-A.) un personaggio tenterà di leggere “per conto proprio”, ma invano, perché è presente un altro, ma ciò che legge è una novità libraria,

1975: 20-21 e 138 n. 47; Svenbro 1995: 21-22, Burnyeat 1997, Gavrillov 1997, Johnson 2000, Cavallo 2001, Busch 2002, Del Corso 2005: 105-108, Ghisellini 2007, Colla 2012. Sulle raffigurazioni di lettori solitari, Ghisellini 2007: 52 n. 92, Tedeschi 2015: 13 n. 85.

³⁴ Cf. Dover 1993, p. 196 “not quite our earliest datable reference to solitary reading, for fr. E. fr. 369.6 f. (from *Erechtheus*) must refer to that [...] Plato Comicus fr. 189.1-3 is from *Phaon*, dated to 392/1 by S Pl. 179”. Più antico è il lettore solitario nella *kylix* di Eucharides (490 a.C.), alla quale si aggiungono la stele di Grottaferrata, la più antica testimonianza nella scultura funeraria (originariamente iscritta?), e la stele di Antigonos lettore solitario (2a metà del IV sec. a.C.), cf. Ghisellini 2007: 29-30 e 52 n. 92. Sulla lettura *en eremie(i)/hesychia(i)*, cf. Del Corso 2005: 97.

³⁵ Sofisti, Socrate e discepoli: Ar. *Nu.* 1485, Eup. fr. 386. 1 K.-A. (Socrate *adolesches*); Ar. fr. 506 K.-A. [per Prodicò e in generale per “chi passa il tempo a parlare (di libri)”. Sugli ambienti successivi (*akroaterion*, *akousterion*, *odeion*, *bouleterion* e *deikterion*, ma anche *lesche* (cf. *adolesches* o *leschenotes*) e sulle letture a simposio, difese specie da Plut. *De tuenda san.* 130a-d, 133b e *Quaest. Symp.* 7.8, cf. Del Corso 2005: 66, 81-82, 122-123.

³⁶ Socrate, dopo aver ascoltato una presentazione del libro di Anassagora (456 a.C.), se ne procura una copia ma ne rimane deluso (Pl. *Prt.* 26d, 329a, *Phd.* 97d, 98c).

³⁷ Parodiato da Aristofane nelle *Tesmoforiazuse* nel 411. Il successo fu duraturo; Ath. 12. 573d e Luc. *Hist. Conscr.* 1.

il *Manuale di culinaria* di Filosseno³⁸. La lettura di Dioniso è invece alternativa e tardiva, fuori tempo, consapevolmente e provocatoriamente postuma, di un autore “morto”, come nota subito Eracle³⁹ e come viene ribadito anche in seguito (868 *syntethneken*, 1012 *tethnanai*) e come suggeriva già il termine *pothos*⁴⁰, adatto a defunti (Telò 2007: 302-303), non solo a persone o cose genericamente lontane (Pl. *Crat.* 420a). Non senza ironia⁴¹, Dioniso si innamora “di colpo (*exaiphnes*)” di Euripide, ma leggendone in ritardo *l'Andromeda* in nave – non in teatro nel 412 a.C. quando andò in scena con l'autore ancora vivo. Tuttavia la lettura non soddisfa, anzi suscita *pothos* per un autore⁴², ormai raggiungibile solo nell'Ade.

Nelle *Rane* la polarità è insomma amletica, tra poeti “che non ci sono più”, come Euripide, Eschilo e Sofocle, e quelli “che ci sono”⁴³, omologati come tanti “mocciosi” (89, *meirakyllia*) contemporanei.

EURIPIDE LETTORE?

In un'epoca in cui ormai si legge di tutto⁴⁴, i lettori leggono o opere altrui⁴⁵,

³⁸ Filosseno, insieme a Filelide e Archestrato, era una lettura di consumo (Del Corso 2005: 35-36), perciò è scherzoso il termine usato *dielthein* “studiare” rispetto ad *anagignoskonti* usato per Dioniso da Aristofane, cf. Nieddu 2004: 62, Pellegrino 2000: 242.

³⁹ Un Euripide vivo c'è ancora, quello junior. Ma la morte di Euripide favorisce la riflessione sul tempo del libro “the historical moment when an author becomes his books”. Le *Rane* riguardano “the fates of dead authors—the fusing of their identity with their works, their place in the canon, the uses we make of the voice of their texts once their living voice has been silenced” (Lowe 1993: 74 e 79). L'oracolo di Delfi suggerì a Zenone di Cizio la lettura di libri di “arcaici”, cioè di morti (D. L. 7. 2 *ta ton archaion anagignoskein*). Il morto Ipponatte apre il I giambo di Callimaco (Vox 1995: 276). Cf. anche Jul. Aegypt. *AP* 7. 594 e 595 (sul copista Teodoro), Them. *Or.* 4. 59d e Agosti 2010: 18-19.

⁴⁰ Cf. 54, 66, cf. 62 *epethymesas* e 84 *potheinos*, riferito ad Agatone. Euripide è amato da morto: Philem. fr. 118.2 K.-A., Diph. fr. 60.1 K.-A., il *Phileuripides* di Assionico e quello di Filippide.

⁴¹ A sarcasmo pensa Woodbury 1976: 357, cf. Mastromarco 2012: 599; *contra* Pfeiffer 1973: 78 “l'unico documento inequivocabile, tuttavia, è la confessione di Dioniso nelle *Rane* di Aristofane v. 52”. Su 1114 sarcastico: Cavallo 1975: XVI. Turner 1975: 23 immagina “un'allusione, di cui abbiamo perduto il senso, a qualche ben noto libro apparso di recente”.

⁴² Sul *pothos/spoude* di libri cf. Pl. *Phdr.* 228b, Timo fr. 54.1 Di Marco, Jul. *Epist.* 107, Luc. *Ind.* 22, 24.

⁴³ Cf. 73, 83, 86, 89-91, 97; e Pi. *I.* 4. 27 “gli aedi che c'erano (*eonton*) allora”, E. *Alc.* 521 “c'è e non c'è”, 527 “non c'è”, 528 “l'essere e il non”. Per Euripide il verbo ha però anche un doppio senso, cf. Ar. *Ach.* “c'è e non c'è”. Nel 405 a.C. potrebbe essere morto anche Crizia, un drammaturgo dell'Ade.

⁴⁴ Iscrizioni votive (A. *Ag.* 577-589), su scudi (*Tb.* 432-434, 465-469, 644-648), su un anello (Men. *Epit.* 211-214), su una coppa (Alex. fr. 272 K.-A.), su spada, scudo o nave con spelling di parole singole come *Theseus* (E. fr. 382 Kn., Agath. fr. 4 Sn.-Kn., Theod. fr. 6 Sn.-Kn.) e di lettere singole dell'alfabeto (Call. *Theoria alfabetica*), anche all'incontrario (Theogn. fr. 1.7-8 K.-A.). Come conferma il verbo usato da Ath. 10. 454d (*deloun gramma... deloi*, cf. De Martino 2015^{bis}: 39), sono tutti casi di *ekphrasis di tropoi*, sui quali tornerò in altra sede. Cf. anche Voelke 2001: 279-283 (“Lettres”).

⁴⁵ Euripide (T46b Kn. = Tatian. *ad Gr.* 3, 1 p. 3, 11 Schwartz) lettore del difficile Eraclito

come fa Dioniso, o proprie⁴⁶. Un precoce, consapevole ed emblematico lettore di se stesso potrebbe essere stato Solone. Mentre secondo Plutarco (*Sol.* 8.1-2) “compose in segreto un’eglia, la imparò così da poterla *recitare a memoria*”, secondo D. L. 1. 46 la lesse *dia tou kerykos*, che non significa “ricorrendo ad un araldo”, perché Solone stesso diceva di essere venuto “di persona in veste di araldo (*autos keryx*)” proprio all’inizio della *Salamis* (fr. 2. 1 W.²; Vox 1984: 18-20)⁴⁷, una elegia non a caso molto ‘teatrale’. Facendosi araldo di se stesso, assumendo la veste del lettore ufficiale, pubblico, Solone diventa in Diogene Laerzio uno dei primi lettori ‘obbligati’ (Cavallo 1994: 649-650), ‘professionales’ (Santamaría Álvarez 2008).

Ma lettore di se stesso è anche Euripide nelle *Rane*: 771 Servo *Appena scese Euripide, leggeva (epedeiknyto) / per i ladri, i tagliaborse, i parricidi e i rapinatori, / che nell’Ade sono la maggioranza*. Il pubblico è di “ascoltatori” (774 *hoi akroome-noi*), non di spettatori (cf. 2 *hoi theomenoi*) e *epedeiknyto*⁴⁸ significava “leggeva” in maniera spettacolare. Più che come attore, ruolo a lui estraneo, Euripide, è infatti verosimile come lettore, specie nelle *Rane* dove è ripetutamente associato da Eschilo a libri: 941-943 Eschilo *aggiungendo succo di chiacchiere spremuto da libri (apo biblion apethon)*⁴⁹; 1407-1409 Eschilo *sulla bilancia lui stesso – e i figli, la moglie, Cefisofonte –, / salito si segga, con la collezione dei libri (xyllabon ta biblia)*. In entrambi i casi i libri sono ‘dietetici’: con i primi la Tragedia dimagrisce, con i secondi Euripide e quelli della sua *équipe* non pesano nulla. La pesa è tra due ‘taglie’, tra due stazze di tragedia, quella ‘pesante/obesa’ di Eschilo e quella ‘magra/anoressica’ di Euripide.

“a memoria (cf. l’apprendimento “a memoria” di Solone in Plu. *Sol.* 8. 1-2) in poco tempo”.

⁴⁶ Sofocle dell’*Edipo a Colono* e dell’*Antigone* (Del Corso 2005: 70). Per Antifane e Aristobulo lettori, cf. *infra*.

⁴⁷ Gigante 1976: 18 traduce “per mezzo dell’araldo”, Reale 2005: 49, “fece leggere all’araldo” (ma a fronte c’è *kerykeiou*, correzione di Roeper 1870). Un araldo-lettore distinto da Solone-araldo contrasterebbe con l’inizio dell’eglia (fr. 1 W.²) e con la stessa teatralità della performance (Leão 2014: 76 n. 21). Sull’araldo-messaggero lettore, cf. A. *Th.* 434, 469, 647-648, *Ag.* 577-582. Già *tutor* del poeta e dei suoi attrezzi (*Od.* 8. 47, 62, 69, 256, 261, 478, 482), è il tutor dei testi, anche scritti. Un araldo recupera e sequestra le copie private del *Sugli dei* di Protagora (D. L. 9. 52).

⁴⁸ Pl. Com. fr. 189. 5 K.-A. *epideixon*, Pl. *Th.* 143a *epideixai*, Prodic. fr. 2 D.-K. (= X. *Mem.* 2. 1. 2) *epideiknytai*, Plu. *Vitae decem oratorum* 840d *epideiknymenos* (sc. Eschine), cf. Hudson and William 1949, Dover 1993: 287, Nieddu 2004: 59, 60 n. 33, 62 n. 41, Del Corso 2005: 65 n. 10, 67 (sulle letture di A.R.). In Acheo I T 1 Sn.-Kn. = Sud. a 4683 ha il senso di “metto in scena”.

⁴⁹ Il “succo di chiacchiere spremuto da libri” rientra nella ‘dieta mediterranea’ a cui Euripide è fiero di aver sottoposto la Tragedia in sovrappeso per colpa di Eschilo (939-844) e richiama gergo culinario, cf. l’ambiguo Anax. fr. *15 “Essi (sc. Sofone d’Acarmania e Damosseno di Rodi) *eliminarono dai libri (exelepsan ek ton biblion) / gli antichi condimenti triti e ritriti*”. Nonn. *D.* 4. 96 parla di “latte” dei libri sacri (Gigli Piccardi 1985: 110-111). Cf. anche l’epitafio per il medico Argaios (*IG* II-III², 3783) “il resto *cogliendolo dai libri (ek byblon [...]) drepsamenon*)” e Perilli 2007: 68.

DIONISO LETTORE DI ESCHILO

Dioniso è uno dei lettori “liberi”. Legge “per leggere”⁵⁰ (Cavallo 1994: 644, 649-650), anche se l’ *Andromeda* rientrerebbe fra i testi obbligatori per il dio del teatro. Una lettura ‘obbligata’ è invece quella notturna di Dioniso (*Ra.* 931-932) quando si scervella a lungo ma non capisce cos’è il “biondo ippogallo” nei *Mirmidoni* di Eschilo (fr. 134 R.). Parodia di quella di Fedra (*E. Hipp.* 375-376, cf. *Ar. Eq.* 1290-1292) e del diffuso *topos* già omerico dell’insonnia (Totaro 2002: 48), l’insonnia di Dioniso è però diversa dalle altre, perché di studio⁵¹. Eschilo è incomprendibile da leggere. Solo lui può spiegare certe oscurità, come quando scioglie il mistero dell’ippogallo: “Era un *semeion* dipinto sulle navi, ignorantissimo” (933). Anzi, secondo Euripide, era indecifrabile persino a teatro⁵², per i suoi personaggi velati e muti fino a metà del dramma (911-913). Un teatro vero ma muto, come un dipinto o una pagina scritta, e ancora più illeggibile.

Separazione

Le letture di Dioniso riguardano entrambe libri definitivamente separati dai loro autori. La separazione da propri testi fu però in varie forme sperimentata già in vita⁵³. Esempio quella dalle proprie leggi⁵⁴ progettata da Solone: nell’aspettativa che gli ateniesi “diventassero avvezzi (*esesthai syntheis*)” alle

⁵⁰ Cf. Cavallo 1994: 639-647 (“Leggere per leggere”), in part. 649-650, Nieddu 2004: 9 n. 38 parla di lettura “per proprio interesse” o “piacere”.

⁵¹ Letture di notte: [Arist.] *Probl.* 916b, D. L. 4. 31 (Arcesilao di Pitane legge prima di dormire Omero e Pindaro), Luc. *Philops.* 27 e 31, *Ind.* 27, Plu. *Brut.* 36, *Cat. Min.* 68, D. C. 43. 11, Plin. *Ep.* 3. 5, Gell. *Noct. Att.*, praef. 4); di giorno: Plin. *Ep.* 3. 1 (Del Corso 2005: 36, 100-102), ma anche X. *Mem.* 1. 6. 14 (di studio e non solitaria) e D. Chr. *Or.* 52. 11 (lettura dei tre *Filottete*). Verbi per la lettura attenta: *entynchano* “consulto” (Chantraine 1950: 122-125, Luzzatto 1983: 29 n. 1, Nieddu 2004: 59), *epi(kata)scopeo* “fisso attentamente”, *dierchomai/eperchomai*, *diexeimilepexeimi* “mi inoltro”, “mi addentro”, Nieddu 2004: 61-67, Pellegrino 2000: 242; cf. anche *anagnosis entribes* (D. T. *Ars gr.* 1), *epanagnonai* (Epitteto), *epimelos anagnosis*, e le monografie di Trifone, *Sulla lettura antica* e di Teone di Smirne, *Sequenza di letture dei libri di Platone* (Del Corso 2005: 28, 31, 35-36, 42, 52).

⁵² Dove continuò ad andare in scena anche dopo la morte, Philostr. *VA* 6.11, T 1. 12 R., cf. *Ar. Ach.* 9-12.

⁵³ Per esempio la “delega corale” inevitabile per i parteni di Alcmane e Pindaro (Calame 2007: 68-69) o l’occasionale ‘esecuzione separata’ (Vetta 1981: 485): Arch. fr. 185 West², Alceo, fr. 130b V. e 401 B a-b V. (Vox 1984: 20 n. 5); inoltre: Pi. *O.* 6. 148 e *I.* 2. 46-48, affidati ad Enea e a Nicasippo; Eleutero vittorioso a Delfi con un canto non suo (Paus. 10. 7. 3); i drammi di Aristofane affidati a Callistrato, Filonide - *Rane* incluse - e al figlio Ararote. Sul divorzio tra tragedia e performance e tra i vari ruoli (poeta, *didaskalos*, attore, regista): Lowe 1993: 71. Un altro tipo è la separazione ‘dolosa’, a partire dai poemi omerici sottratti da Testoride (De Martino 1983).

⁵⁴ Della cui scrittura si era vantato nel fr. 30.20 West² (*egrapsa*), cf. Vox 1984: 153-156 (“Lo scrittore spiacente”), che aggiunge Teognide che si separa dal suo libro, sigillandolo.

leggi (Plu. *Sol.* 25. 6) dispone una congrua separazione di 10 anni (sui 100 di validità delle leggi).

Quando le leggi furono pubblicate, ogni giorno qualcuno si recava da Solone per manifestargli la sua approvazione o la sua critica, o per consigliargli di inserire o di abrogare ciò che gli passava per la testa. Moltissimi erano poi quelli che si informavano, *interrogavano* (*anakrinomenoi*) e lo invitavano a *spiegare* e *chiarire* (*epekdidaskein kai saphenizein*) in che consisteva ciascuna norma e con che intendimento fosse disposta. Solone pertanto, vedendo che non acconsentire sarebbe stato sconveniente e acconsentire foriero di antipatia, volle sottrarsi (*diaphygein*) completamente alle difficoltà e sfuggire all'incontentabilità e cavillosità dei concittadini [infatti 'in affari importanti piacere a tutti è gravoso', fr. 9 Gent. Pr.², come egli stesso ha detto]; addusse a pretesto del suo viaggio un affare commerciale e partì, dopo aver chiesto agli ateniesi il permesso di recarsi all'estero per dieci anni. Sperava infatti che in questo periodo di tempo anch'essi *si sarebbero abituati* alle leggi. (trad. M. Manfredini, con ritocchi).

Un ulteriore caso di separazione tra libro ed autore in vita⁵⁵ è testimoniato da una lettera di Glicera a Menandro (Alciph. 4. 19. 6), che è appena stato invitato, insieme a Filemone, da Tolomeo Soter (Alciph. 4. 18. 5, cf. Pl. *NH* 7. 30. 31). L'Egitto ha voglia di 'sentire' le commedie e di 'vedere'⁵⁶ Menandro (*boulomena idein*), videomania delusa (*ouk opsontai*), perché egli resta a casa di Glicera, in linea col suo scarso amore per i viaggi (Alciph. 4. 2. 2).

A rotoli: Socrate e Fedro.

Nella riflessione sulla separazione fondamentale è il *Fedro* 275d-e⁵⁷ di Platone, un esperto di libri⁵⁸, ma che qui si limita a *logoi* di autori vivi. Senza

⁵⁵ Un caso latino è in Plin. Jun. *Epist.* 9.23, cf. Cavallo 1975: XVIII.

⁵⁶ Sul desiderio di vedere un poeta, cf. *Ach.* 644 "ora verranno con il desiderio di vedere (*idein*) l'ottimo poeta" (per una diversa interpretazione, cf. Mastromarco 1979: 154-155 e Imperio 2004: 132-133. Gli Ateniesi possono invece vederlo lì (649, 651, 654) senza fare nessun viaggio. Inoltre: *Ar. Th.* 159-160: "vedere un poeta rozzo e pieno di peli", Philem. fr. 118 K.-A. "mi impiccherei per vedere Euripide", *Luc. Scyth.* 4 "vedendo Solone". Cercida sperava, morendo, "di incontrare fra i sapienti Pitagora, fra gli storici Ecateo, fra i musici Olimpo, fra i poeti Omero" (*Ael. VH* 13. 20).

⁵⁷ Cf. Reale 1998: 265-266, dove si rinvia a *Ar. Ra.* 1114, ma non anche a 52-54.

⁵⁸ Su Platone perfezionista nei suoi scritti, cf. *D. L.* 3. 37, *D. H. Comp.* 233. 5-7 e Reale 1998: 271. Sull'uso dei libri cf. anche *Luc. Ind.* 16 "continuamente li (*sc.* i libri) svolgi, li avvolgi, li incollì, li rifilì, li spalma di zafferano e di olio di cedro, li involgi nelle fascette, metti le borchie alle asticelle", 27 "che sente il tuo animo quando prendi i volumi, che sentono le tue mani quando li svolgi" (trad. V. Longo); *Pl. Phdr.* 278d-e "rivoltandole (*sc.* le cose che ha composto o scritto) in su e in giù per molto tempo, incollando una parte con l'altra o togliendo" (trad. G. Reale), *Ps.-Arist. Pr.* 16. 6. 914a *anelittomene* [...] *exelittomenou*.

l'autore, le pagine scritte non rispondono alle domande: “se domandi qualcosa [*ean d'anere(i) ti*], molto solennemente tacciono [...] se, volendo capire, domandi qualcosa [*ean de ti ere(i)*] delle cose dette, danno un senso soltanto, sempre lo stesso”. Le ‘domande’ somigliano a quelle che gli Ateniesi rivolgono a Solone “per spiegare e chiarire” le leggi e a quelle che Socrate, con in mano i libri, rivolge agli autori, tragici inclusi (Pl. *Ap.* 22b *dieroton*; Nieddu 2004: 113).

Per Platone invece un libro lasciato solo “*rotola da per tutto (kylindeitai men pantachou)*”⁵⁹, nelle mani di coloro che se ne intendono e così pure nelle mani di coloro ai quali non importa nulla, e non sa a chi deve parlare e a chi no”. Platone è convinto che gli autori siano gli unici in grado di garantire la corretta circolazione dei loro libri. Ma non mancano casi di libri ‘rotolati’ male dagli autori. Antifane (T 8 K.-A.) legge una propria commedia ad Alessandro Magno, al quale però non piace. Aristobulo legge le sue *Storie* anche lui ad Alessandro, che, pur essendone il protagonista, non le gradisce e le getta addirittura nel fiume Idaspe (Luc. *Hist. Conscr.* 12).

IL LIBRO CASALINGO

Atene non è solo zeppa di ‘scribacchini’ come protestava Eschilo (1084-1085). “Ciascuno ha un *biblion*” (1114)⁶⁰, un possesso che lo rende in grado di capirne le sottigliezze. Questa riflessione, formulata dal Coro, contraddice e nello stesso tempo integra quella nelle stesse *Rane* 931-932 e nel *Fedro* di Platone. Un libro aiuta a capire un autore (un ulteriore vantaggio della scrittura), a meno che non sia proprio ostico come Eschilo. Il possesso privato di libri è testimoniato anche in D. L. 9. 52: “i suoi libri (*sc.* le copie del *Sugli dei* di Protagora) furono bruciati nella piazza, dopo essere stati sequestrati da un araldo presso *ciascuno* dei possessori (*par' hekastou ton kektenenon*)”. Una copia di quel libro potrebbe essere stata sequestrata dalla casa di Euripide, se davvero fu letto per la prima volta a casa sua, dove potrebbe essere rimasto in biblioteca: “Tra i suoi discorsi, egli (*sc.* Protagora) lesse per primo quello *Sugli dei* [...] lo lesse ad Atene in casa di Euripide, o, secondo alcuni, in casa di Megaclide. Altri poi, affermano che fu al Liceo, e che gli prestò la voce il suo discepolo Arcagora, figlio di Teodoro” (D. L. 9. 54; trad. G. Reale). Il libro è diventato un prodotto personale e per la

⁵⁹ Per *kylindeitai* cf. Philostr. *VS* 2. 21. 604 *esekykleito* riferito alla *melete* fatta circolare il giorno prima tra gli allievi del sofista Proclo di Naucrati, commerciante di papiro e libri, e con in casa una scuola di declamazione fornita di biblioteca. Per “dappertutto”, cf. Ar. *Tb.* 783 “affrettatevi (*sc.* tavolette), andate *per tutte le vie*”. Sulla distribuzione d'autore “a quelli che vogliono *lambanein*”, cf. Isoc. *Pan.* 232-233 e Santamaría Álvarez 2008: 67 n. 22.

⁶⁰ La riflessione è sul libro ‘ciascuno’ – una forma estrema di libro *kat'andra* (Sch. Did. *Il.* 22. 108; 23. 88a) – che assicura il passaggio da *amatheis* a “non *amatheis*” (Nieddu 2004: 103 n. 146, 115, 119, 158-159) e per questo in grado di capire le sottigliezze, di cui l'agone documenta che sono piene proprio le tragedie.

casa⁶¹, che arriva *kat'oikous*, al pari delle lettere (E. fr. 578. 5 Kn.). In casa ce lo mostra la stessa ceramica (Cole 1981: 224, Nieddu 2004: 112 n. 193). Mnasea portava “a casa” i libri per il suo figlioletto Zenone (D. L. 7. 31). Di libri in casa parleranno poi Luciano (*Ind.* 28 “compra libri e chiudili a chiave *in casa* (*oikoi katakleisas*)») e Filostrato (*VS* 1. 21. 604 “possedeva (*sc.* Proclo di Naucrati) *nella sua casa* anche una biblioteca”)⁶². La *Vita Marciana* chiama “la casa del lettore” quella di Aristotele (Del Corso 2005: 105). Casi specifici di “domiciliazione” esplicita e emblematica di libri sono quello di Platone e di Alessandro Magno che tenevano in casa “sotto la testa” rispettivamente i libri dell’amato Sofrone (D. L. 3. 18) e *l’Iliade*. La collocazione “sotto la testa” si ritrova anche in *Ind.* 4 dove Luciano dice al collezionista ignorante che non diventerebbe dotto neppure se mettesse i libri “sotto (*hypobalomenos*)” e ci dormisse sopra o se se li mettesse addosso come un vestito (*peribalomenos*), dopo averli cuciti con la colla. Sono questi – insieme a Stratone *AP* 7. 208 (Del Corso 2005: 96-97) – i precedenti della futura erotizzazione del libro nella *Prefazione* di Teodulfo alla Biblia e delle tavolette di cera portate a letto da Carlo Magno (Stella 2010: 155). Una “capacità attrattiva” del libro è stata colta anche nel *Fedro* 230d-e di Platone (Nieddu 2004: 117 n. 213).

Collezionismo

L’ultima riflessione sui libri è la sfida di Eschilo ad Euripide a mettere sul piatto della bilancia non solo se stesso ma tutti i suoi familiari, incluso Cefisofonte, “raccolgendo i libri” (1409). Infatti, se un libro ce l’hanno tutti, Euripide (T 49 Kn. = Ath. I 3a) ne ha un’intera collezione, una delle prime biblioteche⁶³. Un altro collezionista è Eutidemo. Nei *Memorabili*⁶⁴ Senofonte racconta come Socrate lo indusse a ricredersi della propria cultura basata sul possesso e sulla lettura di “una grossa raccolta di opere dei poeti e dei sapienti più famosi” (Omero, sapienti, medici ecc.). Grazie a Socrate, Eutidemo non diventò come il protagonista del famoso opuscolo luciano *Contro l’indotto collezionista di libri*: un bibliomane sterile che compra (1, 4, 5, 7, 16, 19, 20, 22,

⁶¹ Altre comodità in o vicino casa sono il tribunale e il tempio di Ecate (Ar. *V.* 802), gli incantesimi (Call. *Ep.* 46.10 Pf.); cf. Macone fr. XI 119-133 Gow “ognuno dei cittadini (*sc.* di Abdera) ha per conto proprio un araldo”.

⁶² Un libro di Apollonio (*Sul sacrificio*) si trovava in “molte case di uomini dotti” (Philostr. *VA* 4. 19), cf. Kleberg 1975: 31.

⁶³ Normali per poeti, come Lino (Alex. Fr. 140 K.-A.) nella cui collezione figuravano tragedie ed Epicarmo. Già Ferecide di Siro si era formato senza maestri solo su libri “dopo aver acquistato (*ktesamenon*) i libri apocrifi dei Fenici”, cf. D. L. 1. 43. Anche l’omonimo Ferecide di Atene avrebbe raccolto “gli scritti di Orfeo” (T 2 D.-K.).

⁶⁴ I termini *grammatikos* e *agrammatos* figurano per la prima volta proprio in *Mem.* 4. 2. 20. Sulla biblioteca di Eutidemo, Nieddu 2004: 118, Perilli 2007: 37-38.

25, 26), possiede, tiene in mano (1, 4, 7, 18, 27, 28), guarda e legge libri (2, 4, 7, 27) e vive in intimità con essi (3). La convivenza (*synousia*) con libri diventa maniacale nel caso di Calvisio Sabino, che per la sua biblioteca compra schiavi, che sanno a memoria Omero, Esiodo e i nove lirici, molto più costosi di libri veri e propri (Sen. *Epist.* 18)⁶⁵.

Accanto ai termini del collezionismo⁶⁶ (1 *syneilegmenon*, 8 *synekas*, 9 *synago*) colpiscono quelli che definiscono il “possesso” dei libri (9 *ktesomai*, 10 *kektesthai*), perché rientrano nella radice del termine usato da Tucidide per le proprie *Storie* (“*ktema* per sempre”). Il verbo “lasciare” in riferimento a libri come “lascito” postumo dell’autore ai posteri si trova anche nel *Fedro* (257d, 258c), mostrando ovviamente la specificità dei libri orfani dell’autore.

Fuga dal reale

La separazione più grande del libro dal suo autore, provvisoria o definitiva, innesca una separazione più grande, quella dal tempo. Avere a che fare con libri è sempre una fuga⁶⁷. Lo ha detto bene Mircea Eliade (1967: 130) nel volume *Il sacro e il profano*:

Anche la lettura ha una funzione mitologica: non solo perché sostituisce la tradizione dei miti e la letteratura orale nelle società arcaiche, ancora vivi nelle zone contadine dell’Europa, ma soprattutto perché la lettura costituisce per l’uomo moderno una “fuga dal Tempo” simile a quella realizzata con i miti. Sia che si “uccida” il tempo con un romanzo poliziesco, sia che si penetri in un universo temporale estraneo, rappresentato da un romanzo qualsiasi, la lettura proietta l’uomo moderno fuori della durata personale e lo inserisce in altri ritmi, lo fa vivere in un’altra “storia”⁶⁸.

Leggere un libro è uno dei modi, uno dei più nobili, per fuggire dall’*irreparabile tempus* – o per ammazzarlo. *Tempus fugit* non solo per l’agricoltore, come

⁶⁵ “Biblioteca vivente e museo ambulante” era definito Longino, il maestro di Porfirio (Eun. *VS* 4. 1. 3). Per altri uomini-libri dall’età ellenistica a quella bizantina al film *Fahrenheit 451* (1966) di François Truffaut, tratto dal romanzo di Ray Bradbury, cf. Magnelli 2010: 119, 123. Sulla formula “uomini-biblioteca”, cf. Pernot 2005.

⁶⁶ Cf. Luc. *Ind.* 4 *eche syllabon*, 22 *xynageis polla* (*sc. biblia*).

⁶⁷ Cf. anche Luc. *Ind.* 16 “dai libri [...] bisognerebbe fuggire [*phyge(i) pheukteon*] il più lontano possibile”. Una metaforica e biologica ‘uscita’ è quella ricordata da Stella 2010: 155. “Ma vengono in mente le parole del libro di Ivan Illich su Ugo da San Vittore: «Leggere il libro fatto dall’uomo è un’operazione ostetrica. Lungi dall’essere un atto di astrazione, la lettura è un atto di incarnazione. Leggere è un atto somatico, corporeo di assistenza al parto, che attesta il senso generato da tutte le cose incontrate dal pellegrino nel suo viaggio attraverso le pagine».”

⁶⁸ Cf. anche Grilli, in Paduano, Grilli 1996: 144 n. 169: “La dipendenza dai libri presuppone il distacco da una conoscenza diretta del reale”.

diceva Virgilio (*Georg.* 3. 284⁶⁹), ma per tutti. Ma *tempus* a sua volta *fugitur*, viene fuggito, perché solo così, fuggendo il ‘proprio’ tempo si può costruire il “libro del tempo”, il libro del tempo di tutti, al centro di questo congresso.

⁶⁹ Cf. Tosi 1991: 251 n. 530, dove al dantesco *Vassene il tempo* (*Purgatorio* IV 9) andrà aggiunto il sonetto “La vita fugge fugge, et non s’arresta una hora” del Petrarca.

BIBLIOGRAFIA

- Agosti, G. (2010), “Libro della poesia e poesia del libro nella Tarda Antichità”, *CentoPagine* IV: 11-26.
- Andrisano, A. M. (2003), “Lo spettacolo privato del simposio senofonteo: riflessioni a proposito dell'esegesi di IX 5-6”, *AOFLF* 4: 13-30.
- Balogh, J. (1927), ““Voces paginarum”. Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreibens”, *Philologus* 82: 84-109, 202-240.
- Bellier-Chaussonier, M. (2002), “Des représentations de bibliothèques en Grèce classique”, *REA* 104: 329-347.
- Bernand, A., Bernand, É. (1960), *Les inscriptions grecques et latines du Colosse de Memnon*, (Institut français d'archéologie orientale, Bibliothèque d'étude, 31). Paris: Imprimerie de l'institut français d'archéologie orientale.
- Beta, S. (ed.) (2009), *I comici greci*. Milano: Rizzoli.
- Brioso Sánchez, M. (2008), “¿Sócrates lector?“, in Fernández Álvarez, Fernández Vallina, Martínez Manzano (eds.): 13-40.
- Brümmer, E. (1985), “Griechische Truhenbehälter”, *JdI* 100: 1-168.
- Bungarten, J. J. (1966), *Menanders und Glykeras Brief bei Alkiphron*. Diss. Bonn.
- Burnyeat, M. F. (1997), “Postscript on Silent Reading”, *CQ* 47: 74-76.
- Busch, St. (2002), “Lautes und leises Lesen in der Antike”, *RhM* 145: 1-45.
- Calame, C. (2007), “Giochi di genere e performance musicale”, in Perusino, F., Colantonio, M. (eds.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*. Pisa, ETS: 49-73.
- Caroli, M. (2010), “«Un acquisto per l'eternità». La pubblicità dei libri nel mondo antico”, in De Martino, F. (ed.), *Antichità & pubblicità*. Bari, Levante: 107-176.
- Caroli, M. (2014), *Cratino il Giovane e Ofelione Poeti della Commedia di mezzo*. Bari: Levante.
- Carrié, J.-M. (2010), “Le livre comme objet d'usage, le livre comme valeur symbolique”, *AnTard* 18: 181-190.
- Cavallo, G. (ed.) (1975), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*. Roma-Bari: Laterza (4^a2004).
- Cavallo, G. (1981), “Il libro come oggetto d'uso nel mondo bizantino”, *JÖByz* 31/2: 395- 423.
- Cavallo, G. (1994), “Discorsi sul libro”, in Cambiano, G., Canfora, L., Lanza, D. (coords.), *Lo Spazio Letterario della Grecia Antica*. I. 3. Roma, Salerno: 613-647.

- Cavallo, G. (1995), “Donne che leggono, donne che scrivono”, in Raffaelli, R. (ed.), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*. Ancona, Commissione per le pari opportunità tra uomo e donna della Regione Marche: 517-526.
- Cavallo, G. (2001), “L'altra lettura. Tra nuovi libri e nuovi testi”, *AnTard* 9: 131-138.
- Cavallo, G. (2002), “Tracce per una storia della lettura a Bisanzio”, *BZ* 95: 423-444.
- Cavallo, G. (2006), *Lire a Byzance*. Paris: Les Belles Lettres [trad. it. (2007), *Leggere a Bisanzio*, Milano: Sylvestre Bonnard].
- Cavallo, G. (2006bis), “Libri in scena”, in Jeffreys, E. (ed.), *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies*, 1, *Plenary Papers*. Aldershot, Ashgate: 345-364.
- Cavallo, G. (2012), “Leggere e scrivere. Tracce e divaricazioni di un percorso dal tardoantico al medioevo greco e latino”, in *Scrivere e leggere nell'alto medioevo*. Spoleto, Cisam: 1-38.
- Cavallo, G. (2012bis), “La basilissa Irene Ducena tra scrittura e letture. Una nota”, in *Fioretti 2012*: 243-253.
- Cavallo, G., Charter, R. (eds.) (1995), *Storia della lettura*. Roma-Bari: Laterza.
- Chantraine, P. (1950), “Les verbes grecs signifiant ‘lire’ (*anagignosko, epilegomai, entunchano, analegomai*)”, *AIPhO* 10 (= *PAGKARPEIA. Mélanges Henri Grégoire*, II): 115-116.
- Cirio, A. M. (2011), *Gli epigrammi di Giulia Balbilla (ricordi di una dama di corte) e altri testi al femminile sul colosso di Memnone*. Lecce: Pensa.
- Cole, S. G. (1981), “Could Greek women read and write?”, in Foley, H. P. (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*. New York, Gordon & Breach: 219-245.
- Colla, E. (2012), “Lisia legge Platone? Platone legge Lisia? L'orazione 24a”, in Martinez, J. (ed.), *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literaria*. Madrid, Ediciones Clásicas: 101-112.
- Cortassa, G. (2003), “Scrivere a Bisanzio”, *Humanitas* 58: 8-22.
- D'Alessio, G. B. (2013), “The Wanderings of the Thestorids (Stesichorus fr. 193.16–22 PMGF)”, *ZPE* 186: 36-37.
- Degni, P. (1998), *Usi delle tavolette lignee e cerate nel mondo greco e romano*. Messina: Sicania.
- Del Corso, L. (2005), *La lettura nel mondo ellenistico*. Roma-Bari: Laterza.
- Del Corso, L. (2006), “Libro e lettura nell'arte ellenistica. Note storico-culturali”, *Segno e testo* 4: 71-106.
- Del Corso, L. (2010), “Il romanzo greco a Ossirinco e i suoi lettori”, in Bastianini, G., Casanova, A. (eds.), *I papiri del Romanzo antico. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, Istituto Papirologico «G. Vitelli»*,

- 11-12 *Giugno 2009*. Firenze, Istituto Papirologico «G. Vitelli»: 247-277.
- De Martino, F. (1983), “Cineto, Testoride e l’eredità di Omero”, *QUCC* n. s. 14. 2: 155-161.
- De Martino, F. (1996), “Prototipi greci dei “fumetti””, in De Martino, F., Labellarte, M. (eds.), *Musici greci in Occidente*. Bari, Adda: 23-114.
- De Martino, F. (2003), “A ciel sereno (Fumetti senza nuvole)”, *Primum legere* 3: 11-76.
- De Martino, F. (2013^{bis}), “Donne di sapere”, in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Palabras sabias de mujeres*. Bari, Levante: 111-226.
- De Martino, F. (2015), “L’aggelos e i suoi media”, *Micrologus* 23: 41-57.
- De Martino, F. (2015^{bis}), “«Lenticchie e salumi»: l’*ekphrasis* negli storici greci”, *Veleia* 32: 29-36.
- De Martino, F., Vox, O. (1996), *Lirica greca*, Bari: Levante.
- Detienne, M. (1989), “Lo spazio della pubblicità: i suoi operatori intellettuali nella città”, in Detienne, M. (ed.), *Sapere e scrittura in Grecia*. Roma-Bari, Laterza: 5-49.
- Dover, K. (1993), *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Oxford University Press.
- Eliade, M. (1967), *Il sacro e il profano*, trad. it. Torino: Bollati Boringhieri.
- Fantuzzi, M. (1984), “Gli *alexiloga grammata* di Crizia”, *QS* 19: 221-227.
- Ferlauto, F. (1990), “L’invenzione dei *grammata alexiloga* secondo Critias (Athen. I 28 B-C)”, *Boll. Class.* 11: 178-183.
- Fernández Álvarez, M. P., Fernández Vallina, E., Martínez Manzano, T. (eds.) (2008), “*Est hic varia lectio*”: la lectura en el mundo antiguo. Salamanca: Universidad.
- Fioretti, P. (ed.) (2012), *Storie di cultura scritta. Studi per Franco Magistrale*. Spoleto: Cisam.
- García López, J. (ed.) (1993), *Aristófanes. Las Ranas*. Universidad de Murcia: Secretariado de Publicaciones.
- Gavrilov, A. K. (1997), “Techniques of Reading in Classical Antiquity”, *CIQ* 47: 56-73.
- Ghisellini, E. (2007), “La stele funeraria greca del Museo dell’Abbazia di Grottaferrata”, *Bollettino d’Arte* 92 (139): 19-58.
- Gigante, M. (1976), *Diogene Laerzio. Vite dei filosofi*. 1. Roma-Bari: Laterza.
- Gigli Piccardi, D. (1985), *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*. Firenze, Università di Firenze: Dip. G. Pasquali.
- Gigli Piccardi, D. (2003), *Nonno di Panopoli. Le dionisiache (Canti I-XII)*, 1. Milano: Rizzoli.

- Glazebrook, A. (2005), "Reading Women: Book Rolls on Attic Vases", *Mouseion* S. III, 5: 1-46.
- Guarducci, M. (1974), *Epigrafia greca*, III, *Epigrafi di carattere privato*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Hudson-William, H. L. (1949), "Isocrates and Recitations", *CQ* 43: 65-69.
- Hunger, H. (1989), *Schreiben und Lesen in Byzanz. Die byzantinische Buchkultur*. München: C.H. Beck.
- Hunter, R., Rutherford, I. (2009), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture. Travel, Locality and Pan-Hellenism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Imperio, O. (2004), *Parabasi di Aristofane: Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*. Bari: Adriatica.
- Johnson, W. A. (2000), "Toward a Sociology of Reading in Classical Athens", *AJPb* 121: 593-627.
- Kleberg, Th. (1975), "Commercio librario ed editoria nel mondo antico", in Cavallo (2004): 25-29.
- Knox, B. M. W. (1968), "Silent Reading in Antiquity", *GRBS* 9: 421-435.
- Lanza, D. (1989), "L'attor comico davanti alla scrittura", in Detienne (1989): 179-198.
- Leão, D. F. (2014), "O legislador e suas estratégias discursivas: teatralidade e linguagem metafórica na *Vida de Sólon*", in Gómez Cardó, P., Leão, D. F., Silva, M. A. (coords.), *Plutarco entre mundos visões de Esparta, Atenas e Roma*. Coimbra, Imprensa da Universidade: 71-84.
- Longo, O. (1981), *Tecniche della comunicazione nella Grecia antica*. Napoli: Liguori.
- López Férrez, J. A. (2013), "*Bibliographos* en Galeno", in Beltrán, J. A., Encuentra, A., Fontana, G., Magallón, A. I., Marina, R. M. (eds.), *Otium cum dignitate. Estudios en homenaje al profesor José Javier Iso Echegoyen*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Ciencias de la Antigüedad: 697-706.
- Lowe, N. J. (1993), "Aristophanes' Books", *Annals of Scholarship* 10: 63-93.
- Luzzatto, M. T. (1983), *Tragedia greca e cultura ellenistica: l'Or. LII di Dione di Prusa*. Bologna: Pàtron.
- Magnelli, E. (2010), "Immagini del libro nella letteratura di Bisanzio", *CentoPagine* 4: 107-133.
- Martínez Manzano, T. (2008), "Leer en Bisancio: a propósito de un libro reciente", in Fernández Álvarez, Fernández Vallina, Martínez Manzano (eds.): 181-198.
- Mastromarco, G. (1979), "Lesordio segreto di Aristofane", *QS* 10: 153-196.

- Mastromarco, G. (2012), “Commercio librario e testi teatrali attici nel V secolo a.C.”, in Fioretti (2012): 585-604.
- Nieddu, G. F. (2004), *La scrittura ‘madre delle Muse’: agli esordi di un nuovo modello di comunicazione culturale*. Amsterdam: Hakkert.
- Paduano, G., Grilli, A. (ed.) (1996), *Aristofane, Le Rane*. Milano: Rizzoli.
- Papaefthimiou, W. (1992), *Grabreliefs späthellenistischer und römischer Zeit aus Sparta und Lakonien*. München: Tuduv.
- Parsons, P. (2016), “Wandering Poems in Early Ptolemaic Egypt?”. Conferenza nel congresso *Hellenistic Poetry Before Callimachus*, Liverpool, 14-15 June 2016.
- Pellegrino, M. (2000), *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell’Archaia*. Bologna: Pàtron.
- Perilli, L. (2007), “Conservazione dei testi e circolazione della conoscenza in Grecia”, in Andrisano, A. (ed.), *Biblioteche del mondo antico. Dalla tradizione orale alla cultura dell’Impero*. Roma, Carocci: 36-196.
- Pernot, L. (2005), “L’uomo-biblioteca. Intorno a una formula di Eunapio (*Vit. phil.* 4.13: *bibliothékè tis... empsukhos*) e alla sua fortuna”, in Gualandri, I., Conca, F., Passarella, R. (eds.), *Nuovo e antico nella letteratura greca e latina di IV-VI secolo*. Milano, Cisalpino: 219-238.
- Pfeiffer, R. (1973), *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell’età ellenistica*. Napoli: Macchiaroli.
- Pugliese Carratelli, G. (1940), “Versi di un coro delle ‘Rane’ in un’epigrafe rodia”, *Dioniso* 8: 119-23.
- Quijada, M. (2004), “Dioniso, lector de *Andrómeda en Ranas*”, in Bartolomé, J., González, M. C., Quijada, M. (eds.), *La Escritura y el Libro en la Antigüedad*. Madrid, Ediciones Clásicas: 239- 256.
- Quijada, M. (2008), “Oralidad y cultura escrita en Grecia antigua: el testimonio de la comedia archaia”, in Fernández Álvarez, Fernández Vallina and Martínez Manzano (2008): 41-62.
- Reale, G. (ed.) (1998), *Platone. Fedro*. Milano: Mondadori.
- Reale, G. (2005), *Diogene Laerzio. Vite e dottrine dei più celebri filosofi*. Milano: Bompiani.
- Santamaría Álvarez, M. A. (2008), “Dos tipos de profesionales del libro en la Atenas clásica: sofistas y órficos”, in Fernández Álvarez, Fernández Vallina, Martínez Manzano (2008): 63-82.
- Stewart, E. (2013), *Wandering Poets and the Dissemination of Greek Tragedy in the Fifth and Fourth Centuries BC* (doct. diss., Supervisors: P. Finglass, A. H. Sommerstein). University of Nottingham.
- Svenbro, J. (1995), “La Grecia antica e classica: l’invenzione della lettura

- silenziosa”, in Cavallo, Charter (eds.): 3-36.
- Tedeschi, G. (2015) “Scrittura e μουσική nell’antica Grecia”, *AOFL* 10, 1: 4-26.
- Tosi, R. (1991), *Dizionario delle sentenze latine e greche*. Milano: Rizzoli.
- Treu, K. (1973), “Menander bei Alkiphron”, *Schriften zur Geschichte und Kultur der Antike* 6: 207-217.
- Turner, E. G. (1975), “I libri nell’Atene del V e IV secolo a.C.”, in Cavallo (ed.): 3-24.
- Vetta, M. (1981), “Poesia e simposio”, *RFIC* 10: 485-486.
- Voelke, P. (2001), *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l’Athènes classique*. Bari: Levante.
- Vox, O. (1984), *Solone autoritratto*. Padova: Antenore.
- Vox, O. (2013), “Letture pubbliche delle lettere fittizie?”, in Vox, O. (ed.), *Lettere, Mimesi Retorica. Studi sull’epistolografia letteraria greca di età imperiale e tardo antica*. Lecce-Brescia, Pensa: 251-255.
- Vox, O. (2014), “Il Menandro di Alcifrone”, in Casanova, A. (ed.), *Menandro e l’evoluzione della commedia greca. Atti del Convegno Internazionale di Studi in memoria di Adelmo Barigazzi nel centenario della nascita (Firenze, 3 settembre-1 ottobre 2013)*. Firenze, University Press: 247-257.
- Woodbury, L. (1976), “Aristophanes’ *Frogs* and the Athenian Literacy: *Ran.* 52-53, 1114”, *TAPhA* 106: 349-57.

**COMEDIA VS. TRAGEDIA:
EL FRAGMENTO 189 K.-A. DE ANTÍFANES Y LA BANALIZACIÓN
DEL GÉNERO TRÁGICO
(Comedy vs. tragedy: The fragment 189 K.-A. of Antiphanes and the
banalization of tragic genre)**

VIVIAN LORENA NAVARRO MARTÍNEZ (vilona@alumni.uv.es)
Universidade de Coimbra-Universitat de València

RESUMEN - El fragmento 189 K.-A. de Antífanes, perteneciente a su comedia *Poíēsis*, es el primero que nos transmite Ateneo de Naucratis al comienzo de su obra *Deipnosophistas* (6. 222a-223a). Ha sido objeto de estudio en numerosas ocasiones por su importante valor como testimonio de las características de la tragedia postclásica, comparándolas con las de la comedia. El objetivo de nuestro estudio es realizar un análisis de los diversos componentes de este fragmento, con la intención de exponer y explicar las características generales de la tragedia posterior a Eurípides, haciendo hincapié en la crítica que de ella hace Antífanes. También pretendemos insistir en el valor que tiene el mencionado fragmento, en lo que se refiere a la crítica literaria dentro de la Comedia.

PALABRAS CLAVE - *Mese*, tragedia postclásica, crítica literaria.

ABSTRACT - The fragment 189 K.-A. of Antiphanes, which comes from his comedy *Poíēsis*, is the first that Athenaeus of Naucratis conveys in his work *Deipnosophistai* (6. 222a-223a). It has been studied on numerous occasions for its significant value as a testimony to the characteristics of post-classical tragedy, comparing it to comedy. The purpose of our study is to analyse the various components of this fragment, in order to expose and explain the general characteristics of post-Euripides tragedy, emphasizing Antiphanes' criticism. We also aim to highlight the value of this fragment, in terms of literary criticism within Comedy.

KEYWORDS - *Mese*, post-classical tragedy, literary criticism.

1. LA CRÍTICA LITERARIA EN LA ANTIGÜEDAD GRIEGA: BREVE INTRODUCCIÓN

Para comenzar nuestro estudio y tratar de situar el fragmento 189 K.-A. de Antífanes dentro de la crítica literaria hacia la tragedia, a través de la misma comedia, haremos un breve repaso a lo que entendemos por “crítica literaria” en la Antigüedad griega. Generalmente, podemos definirla como la disciplina o actividad que trata de analizar de forma razonada los diferentes aspectos que conforman la literatura en términos generales o, más específicamente, alguna o varias obras literarias concretas de uno o varios determinados autores. En el caso determinado de la comedia griega, este elemento tiene mucho que ver con el hecho de que la tragedia se convirtiese en el género estético principal y paradigmático,

llegando a ser una pieza fundamental en el desarrollo de la crítica literaria de la Antigüedad. Si dirigimos nuestra mirada hacia la segunda mitad del siglo V a. C., nos topamos con el pleno apogeo y desarrollo de las ideas sofisticas. Así, sofistas como Gorgias y Pródico empezaron a hacerse eco de las transformaciones que se estaban produciendo en la conciencia y los gustos estéticos, diferenciando dos estilos: uno “viejo”, grandilocuente, solemne, excesivo, fuerte, que sería el que la tragedia desarrollaría por antonomasia; y otro estilo “nuevo”, sutil, claro, directo, más sencillo, desempeñado por la sofística, pero también por Eurípides. Traducido a la tragedia encontraríamos la dicotomía Esquilo-Eurípides, que podemos observar en *Las ranas* de Aristófanes. Así, la diferenciación de estilos de la teoría literaria antigua, que al parecer introdujo el cómico en su obra, se basaba en la oposición entre la elevación y el realismo¹. Relacionado con esto llama la atención que de manos de Aristóteles reconozcamos otro tipo de dicotomía, esta vez dedicada a la misma sofística. Así, el filósofo equipara el estilo pomposo y elevado de Esquilo, sus *diplā onómata*, al de Gorgias²; mientras que atribuye el directo y llano de Eurípides al de Pródico³, de quien se dijo que era maestro del primero. Esto podría ser una simple noticia ficticia, pero en las tragedias de Eurípides se pueden apreciar términos y conceptos visiblemente influidos por la sofística de Pródico⁴. Por otra parte, cuando hay dos elementos tan dispares, inevitablemente suele aparecer un tercero, intermedio, que recoge características de los dos anteriores sin equipararse a ninguno totalmente. Es lo que sucede con el llamado “estilo medio” y, traducido a la tragedia, con la cultivada por Sófocles. En efecto, en *Las ranas* podemos ver que este trágico queda en medio de todo, no es ni el mejor ni el peor, ni tan grandilocuente y enrevesado como Esquilo, ni tan sofisticado y realista como Eurípides⁵. De esta manera vemos que en el momento en que Aristófanes, Sófocles y Eurípides compusieron sus obras, la segunda mitad del siglo V a.C., la tragedia se había convertido en el género predominante y en el modelo estético por antonomasia, y sus parámetros influyeron en las ideas y conceptos de la crítica y las teorías literarias. Por ello, influido o no por las ideas sofisticas de la época, no es de extrañar que Aristófanes compusiese una obra con estos elementos, que después veremos en autores como Platón, Aristóteles, Dionisio de Halicarnaso, Cicerón o Longino. Siguiendo la misma idea, tampoco son extraños aquellos fragmentos de la *Mese* en los que se critican las características o las ventajas de la tragedia, como el fragmento que tratamos de estudiar.

¹ Bécades Botas 1987: 47.

² Sobre su estilo Platón (*Phdr.* 267c) destaca su *orthoépeia*, la tendencia intencionada a presentar una cosa de por sí insignificante como algo grande, y a la inversa.

³ Proveniente de la isla de Ceos, lo que más se conoce de él es su preocupación por el estudio del lenguaje, sobre todo por las cuestiones etimológicas.

⁴ O'Sullivan 1992: 21-22.

⁵ Dionisio de Halicarnaso (*De Imit.* 2. 13) define el estilo de Sófocles como *κεκραμένη μεσότητι τῆς λέξεως κέρηται* (“utiliza un término medio de la lengua de carácter compuesto”).

Los poetas de la *Mese* que tratan la crítica literaria, como es el caso de Antífanos, se ocupan fundamentalmente de los valores literarios de los poetas trágicos, centrándose en elementos como el tipo de contenidos que tratan, los recursos empleados y su estilo. En términos generales, la crítica a Eurípides y la imitación de la dicción trágica es lo que más abunda, ya que eran muy del gusto de los poetas de esta fase. Seguidamente, los poetas también tratan la estilística del ditirambo y de la épica, parodiando la dicción y elementos de estos géneros. Por su parte, la progresiva desaparición de la *iambikḗ idéa* y del *onomastí kōmōidein* en favor del desarrollo de un estilo burgués, moralizante y más decoroso, que vemos en la comedia *Nea*, habría hecho que la invectiva directa contra los poetas no fuese ni tan abundante ni tan mordaz, aunque, por supuesto, no era inexistente.

2. TÓPICOS DEL FRAGMENTO 189 K.-A. DE ANTÍFANOS

a) Situación y problemas de autoría

Se ha pensado que el fragmento de Antífanos, que nos transmite Ateneo de Náucratis al comienzo del libro 6 de su *Deipnosophistai* (222a-223a), posiblemente pertenezca al prólogo de la comedia, pronunciado por la personificación de la Poesía o de la misma Comedia. Sea como fuere, su tema constituye una “queja” de las supuestas ventajas que tiene la tragedia frente a la comedia. Ha sido estudiado por su importante valor como testimonio de las características de la tragedia postclásica, destacando, por ejemplo, los estudios de Rostagni y de Bianco⁶. En líneas generales, Rostagni postuló que el autor no era Antífanos sino Aristófanes, basándose fundamentalmente en que el cómico de la *Archaia* tenía una comedia también titulada *Poiesis*, y en que mantuvo una extendida y conocida labor crítica contra la tragedia y los tragediógrafos de la época, especialmente Eurípides. Por otra parte, Bianco defendió la autoría de Antífanos explicando, entre otras cosas, que diversas alusiones presentes en el fragmento, como el uso ya tópico de la *mēchanḗ*, demuestran que fue escrito en una época en la que la tragedia había llegado ya a unos límites que aún no había cruzado cuando Aristófanes compuso sus comedias, de modo que el cómico de la *Archaia* no pudo ser su autor.

Antífanos 189 K.-A., *La Poesía*

μακάριόν ἐστιν ἡ τραγωιδία
ποίημα κατὰ πάντ', εἶ γε πρῶτον οἱ λόγοι
ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι,
πρὶν καὶ τιν' εἰπεῖν ὥσθ' ὑπομνήσαι μόνον
δεῖ τὸν ποιητὴν. Οἰδίπουν ἂν ἴφῶ
τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἴσασιν ὁ πατὴρ Λαίος,

⁶Rostagni 1955: 406-417; Bianco 1961: 91-98.

μήτηρ Ἰοκάστη, θυγατέρες, παῖδες τίνες,
τί πείσεθ' οὗτος, τί πεποίηκεν. ἂν πάλιν
εἴπηι τις Ἀλκμέωνα, καὶ τὰ παιδία
πάντ' εὐθύς εἶρηχ', ὅτι μανεῖς ἀπέκτονε
τὴν μητέρ', ἀγανακτῶν δ' Ἄδραστος εὐθέως
ἤξει πάλιν τ' ἄπεισι - ū - u -
<ἔπει> θ' ὅταν μηθὲν δύνωντ' εἰπεῖν ἔτι,
κομιδῆι δ' ἀπειρήκωσιν ἐν τοῖς δράμασιν,
αἴρουσιν ὥσπερ δάκτυλον τὴν μηχανήν,
καὶ τοῖς θεωμένοισιν ἀποχρώντως ἔχει.
ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ
εὐρεῖν, ὀνόματα καινά, - ū - u -
ū - u - κάπειτα τὰ † διωικημένα
πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφὴν,
τὴν εἰσβολήν. ἂν ἔν τι τούτων παραλίπηι
Χρέμης τις ἢ Φεῖδων τις, ἐκσυρίττεται
Πηλεῖ δὲ πάντ' ἕξεστι καὶ Τεύκρω ποῖειν.

La tragedia es una dichosa
creación en todo, si, en efecto, en primer lugar los argumentos son conocidos por los espectadores antes de que nadie hable; de igual modo es preciso que el poeta sólo los recuerde. Así pues, si menciono a Edipo, todo lo demás lo conocen: a su padre Layo, a su madre Yocasta, sus hijas, sus hijos, lo que éste sufrirá, lo que ha hecho. Si, a su vez, alguien nombra a Alcmeón, también ha nombrado seguidamente a todos sus hijos, que enloquecido mató a su madre, y que encolerizado Adrasto al punto llegará y partirá de nuevo. Y <cuando> nada puedan decir ya, y por completo hayan agotado el abastecimiento en las obras, levantan la máquina de igual modo que un dedo y los espectadores ya tienen suficiente. En cambio, nosotros no tenemos todo eso, sino que es necesario inventarlo todo, nombres nuevos, y luego lo que ha sucedido antes, lo que ocurre actualmente, el final, la entrada. Si algo de esto se descuida un Cremes o un Fidón, se le silba; pero a un Peleo o a un Teucro se le permite hacerlo todo.

b) Temática “repetitiva” de las tragedias

Si examinamos el contenido del fragmento, Antífanos nos dice en primer lugar que en la tragedia está todo inventado, de manera que los poetas trágicos

lo tienen mucho más fácil a la hora de componer sus obras, pues tienen a su disposición toda una amalgama de temas, motivos y personajes que estaban en la tradición mítica y que, por tanto, eran más o menos bien conocidos por todos los espectadores. Así, una vez los mencionados Edipo y Alcmeón salen a escena, el desarrollo de la representación es fácil, porque todo el mundo conoce sus historias. Con respecto a esto, resulta interesante el testimonio de Aristóteles en su *Poética*, donde podemos ver que en la tragedia postclásica habría una notable concentración temática de las historias de determinados personajes, incluyendo también a Edipo y Alcmeón.

πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἰ κάλλιστα τραγωιδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. (Arist. *Po.* 1435a 17-22)

Así pues, al principio los poetas restituían los mitos recibidos, pero ahora las tragedias más hermosas se componen en pocas casas, acerca de Alcmeón, de Edipo, de Orestes, de Meleagro, de Tiestes, de Télefo y de cuantos otros han llegado a sufrir o cometer desgracias.

Esta selección de personajes míticos no pasa desapercibida, pues parece apuntar a la popularidad de ciertos mitos en detrimento de otros. Podemos considerar que la causa de esa preferencia es el gran patetismo y sufrimiento de las historias de esos personajes y también el elemento cruento, como son el matricidio, infanticidio, canibalismo o la mutilación⁷. Este elemento podría señalar la tendencia a recurrir en determinadas ocasiones a ciertas licencias dramáticas, como la representación de escenas violentas y sangrientas, que no se daban en la tragedia clásica pero sí en la postclásica. Así, Aristóteles habla del *Alcmeón* del trágico Astidamante⁸, en el cual el héroe mataba en escena a Erifila, sin saber que era su madre y reconociéndola después, y añade que en este tipo de situaciones (ejecución de una acción por ignorancia y reconocimiento posterior) no hay acción moralmente repulsiva (*miarón*), y el reconocimiento producido deja estupefacto al que lo comete⁹. Si examinamos los títulos de la tragedia postclásica conservados, una gran cantidad de ellos se refieren a los nombres

⁷ Orestes, Alcmeón, Tiestes, Edipo.

⁸ Cf. Arist. *Po.* 1453b 30-34. Se ha sugerido que Antífanos se refiere precisamente a esta obra, pues indica que Alcmeón mató a su madre en un estado de locura, versión del mito que no parece estar atestiguada en el V a. C. Sin embargo, el tratamiento de la locura del teatro de Eurípides podría haber sido el modelo de este tipo de escenas en la tragedia postclásica, como es el caso del *Alcmeón*. Cf. Webster 1954: 305. Para un estudio más detallado de esta tragedia de Astidamante, véase Xanthakis-Karamanos 1980: 38-41.

⁹ Cf. Arist. *Po.* 1453b 33-1453a 8.

que nos proporcionan Antífanes y Aristóteles. Así, podemos ver que aparte del *Alcmeón* de Astidamante y del de Eváreto, Teodectes y Cárcino también compusieron uno, y además, un *Orestes* y un *Edipo*. *Tiestes* es una tragedia de Diógenes de Sinope y también de Queremón y Cleofón, que compuso un *Télefo*, al igual que Mosquión. Por su parte, *Meleagro* es una pieza de Diógenes de Sinope, Queremón y Cleofón¹⁰. Estos datos nos permiten deducir que estas leyendas míticas eran prácticamente las favoritas de la época, por esta razón con ellas se componen “las tragedias más hermosas”, y esta preferencia se debería a sus cuantiosas posibilidades dramáticas y efectistas.

c) Recursos escénicos: la *mēchanē*

Siguiendo con las ventajas de la tragedia, Antífanes nos habla del uso de la *mēchanē*, que, como sabemos, permitía la rápida y fácil solución de tramas enrevesadas mediante la intervención de un personaje generalmente divino. Por los testimonios conservados sabemos que el uso de este tipo de maquinaria era bastante recurrente en la tragedia de la época, la cual permitía no sólo soluciones rápidas, sino también un buen efecto escénico al gusto del efectismo de la época. Sin embargo, este recurso ha sido tachado de vulgar¹¹, por considerarlo un medio fácil con el que resolver el enredo trágico y por dar a la representación una calidad dramática menor, según Aristóteles, al buscar la solución en un elemento externo, efectista y desligado de la trama, cuya función debería ser más bien informar al público de elementos anteriores o futuros a los acontecimientos que se desarrollan en escena. Su empleo se debió popularizar a lo largo del siglo IV a. C. no sólo por la tendencia a la construcción de tramas cada vez más complejas que tenían los tragediógrafos de la época, cuya principal influencia sería el estilo de Eurípides¹², sino también por las ansias de espectacularidad del público. Debemos añadir que esta referencia de Antífanes no pasa inadvertida ni es un hecho aislado en la comedia *Mese*¹³, ya que también la podemos ver en otros autores cómicos de esta fase, como Alexis y Eubulo, que la mencionan de forma directa o indirecta con una clara intención paródica, tal y como observamos a continuación:

Alexis 131 K.-A., *La olla*¹⁴

¹⁰ Cf. Xanthakis-Karamanos 1980: 15-18.

¹¹ Cf. Pl. *Cra.* 425d, Arist. *Po.*1454a 37-38.

¹² Aunque generalmente se considera que, de entre los tres grandes, Eurípides fue el que más explotó la maquinaria escénica, sobre todo en las escenas finales de sus piezas, hay reticencias sobre si en todas éstas se usaba la *mēchanē* o más bien otro recurso; cuestionándose si este elemento y no otro se reservaba para estas escenas finales ya en las postrimerías del siglo V a. C. Cf. Taplin 1977: 444-445.

¹³ Recordemos que el uso de la *mēchanē* en la tragedia euripidiana ya lo criticó y caricaturizó Aristófanes en la *Archaia*. Cf. Ar. *Th.* 1010-1132, *Pax* 76-176.

¹⁴ La aparición de la *mēchanē* en un contexto tan desligado del ámbito de la tragedia no hace

οὐ γέγονε μετὰ Σόλωνα κρείττων οὐδὲ εἷς
 Ἄριστονίκου νομοθέτης· τὰ τ' ἄλλα γὰρ
 νενομοθέτηκε πολλὰ καὶ παντοῖα δὴ,
 νυνὶ τε καινὸν εἰσφέρει νόμον τινὰ
 χρυσοῦν, τὸ μὴ πωλεῖν καθημένους ἔτι
 τοὺς ἰχθυοπώλας, διὰ τέλους δ' ἔστηκότας·
 εἴτ' εἰς νέωτά φησι γράψειν κρεμαμένους,
 καὶ θᾶττον ἀποπεμφουσι τοὺς ὠνουμένους,
 ἀπὸ μηχανῆς πωλοῦντες ὥσπερ οἱ θεοί.

Jamás ha habido después de Solón ningún mejor legislador que Aristonico; ya que otros asuntos ha legislado, muchos y diferentes, y ahora mismo introduce una nueva ley excelente, que ya no vendan sentados los pescaderos, sino completamente de pie; luego, dice que para el año que viene los propondrá colgados, para que despachen a los compradores rápidamente, vendiendo como los dioses con la *mēchané*.

Eubulo 15 K.-A., *Belerofonte*¹⁵

τίς ἄν λάβοιτο τοῦ σκέλους κάτωθι μοι;
 ἄνω γὰρ ὥσπερ κοττάβειον αἴσομαι.

¿Quién me puede coger de la pierna desde abajo?
 Pues me levantan como a un pie de cótabo.

sino perseguir un claro efecto cómico. Así pues, los pescaderos se presentan como divinidades que descienden mediante la maquinaria para vender su carísima mercancía a los compradores, que serían protagonistas de una tragedia enrevesada de difícil final natural. Esta referencia parece apuntar a que el uso de la *mēchané* en la tragedia contemporánea a Alexis era ya tan abundantísimo y recurrente que el cómico no dudó en hacer burla de ello, y por ello colocó esta maquinaria en un contexto tan trivial y vulgar como es el mercado. Cf. Arnott 1996: 382-383.

¹⁵ Parece tratarse de la única referencia conservada de la presencia real y visible de la *mēchané* en una comedia de época postaristofánica. Cf. Hunter 1983: 108-109. De entre todas las posibilidades que podrían haber para este pequeño fragmento, lanzamos dos posibles interpretaciones. La primera, que el personaje que habla, desconocido, va a resolver la complicada situación de la obra pidiendo que lo eleven como a una divinidad de la tragedia, lo que, sin duda, despertaría la risa entre el público. La segunda, que la *mēchané* a la que se alude tuviese la apariencia e hiciese del caballo alado Pegaso, suponiendo que el personaje que habla es el mismo Belerofonte, que pide que alguien le coja del pie y estire hacia abajo, evitando que Pegaso lo arrastre hacia arriba. A priori esto no resultaría descabellado, pues recordemos el título de la comedia, *Belerofonte*, por lo que su protagonista podría ser el personaje del fragmento.

d) Comedia vs. Tragedia

Siguiendo con el fragmento de Antífanos, en la segunda parte leemos que en la comedia hay que inventarlo todo de nuevo (nombres, temas, tramas) y los poetas cómicos están constantemente presionados por la necesidad de representar y exponer fielmente la estructura del género establecida, constituida por los “antecedentes”, “el nudo”, “el desenlace”, “el prólogo”, que debe respetarse para que la pieza cómica no fracase en su puesta en escena. También deben tener en cuenta los gustos y las exigencias de los espectadores para que sus obras obtengan el éxito deseado. En este punto es interesante recordar aquello que Platón, en *Leyes*, llamó “teatrocracia”:

[700e] (...) τοιαῦτα δὴ ποιῶντες ποιήματα, λόγους τε ἐπιλέγοντες τοιούτους, τοῖς πολλοῖς ἐνέθεσαν παρανομίαν εἰς τὴν μουσικὴν καὶ τόλμαν ὡς ἱκανοῖς οὔσιν κρίνειν· ὅθεν δὴ [701a] τὰ θεάτρα ἐξ ἀφώνων φωνήεντ' ἐγένοντο, ὡς ἐπαίοντα ἐν μούσαις τό τε καλὸν καὶ μὴ, καὶ ἀντὶ ἀριστοκρατίας ἐν αὐτῇ θεατροκρατία τις πονηρὰ γέγονεν. (Pl. *Lg.* 700e - 701a)

[700e] (...) De tal manera, al hacer obras poéticas y añadir argumentos de tal naturaleza, inspiraron a la multitud la desobediencia de las leyes con respecto a la música y la desvergüenza, en la idea que tenían la capacidad de juzgar [la misma música]. Por lo que los espectadores, de la carencia de voz, se tornaron ruidosos, porque sabían reconocer lo que es hermoso y lo que no en la música, y en el lugar de la aristocracia en ésta misma [la música], nació una especie de teatrocracia dañosa.

Este pasaje nos recuerda a otro, en el que se especifica que, en contra de la antigua costumbre, ahora los poetas solamente escriben por y para el placer de los jueces y los espectadores, con el principal objetivo de obtener éxito y fama:

[659b] ἐξῆν γὰρ δὴ τῷ παλαιῷ τε καὶ Ἑλληνικῷ νόμῳ, οὐ καθάπερ ὁ Σικελικὸς τε καὶ Ἰταλικὸς νόμος νῦν, τῷ πλήθει τῶν θεατῶν ἐπιτρέπων καὶ τὸν νικῶντα διακρίνων χειροτονίαις, διέφθαρχε μὲν τοὺς ποιητὰς αὐτοὺς [659c] – πρὸς γὰρ τὴν τῶν κριτῶν ἡδονὴν ποιοῦσιν οὔσαν φαύλην, ὥστε αὐτοὶ αὐτοὺς οἱ θεαταὶ παιδεύουσιν – διέφθαρχεν δ' αὐτοῦ τοῦ θεάτρου τὰς ἡδονάς. (Pl. *Lg.* 659b-c)

[659b] Así pues, era posible según la antigua costumbre griega, no como ahora el uso siciliano e itálico, al encomendarse a la muchedumbre de los espectadores y decidir a mano alzada al vencedor, echó a perder a los propios poetas [659c] – pues hacen tamaña vileza por el placer de los jueces, hasta tal punto que los propios espectadores se instruyen a ellos mismos– y destruyó los placeres del propio teatro.

En líneas generales, Platón estaría aludiendo al poder que ejerce el público sobre las representaciones teatrales, pues los poetas tienen que crear y representar sus obras siguiendo aquello que los espectadores quieren ver y oír, buscando, por tanto, el placer de éstos por encima de todo. Así pues, el filósofo destaca dos hechos: el poder de la masa de espectadores sobre el mismo teatro, y la búsqueda del placer por encima de todo de los poetas. Por otra parte, es bien conocido el momento de *captatio benevolentiae* en las *parabáseis* de los cómicos¹⁶, cuando el coro se desligaba de la acción dramática y se dirigía directamente al público. En este momento el poeta hablaba mediante la voz del coro y profería críticas directas, alusiones a los jueces y a los espectadores (ya sean positivas o negativas) y, sobre todo, buscaba hacerse con el favor de éstos para que su obra resultase bien valorada y exitosa y, evidentemente, ganase el codiciado primer premio¹⁷.

Volviendo al fragmento de Antífanos, frente a los conocidos nombres de los héroes Peleo y Teucro, el cómico menciona a Cremes y Fidón, populares y comunes nombres de la comedia que han sido creados por la tradición, de la que claramente Antífanos ha bebido. Ambos son nombres típicos del *senex* de la comedia, pues Cremes lo podemos ver en *Asambleístas* y *Pluto* de Aristófanes, también en la comedia latina de Terencio (por ejemplo, *Andria*, *Eunuchus* y *Heautontimoroumenos*); mientras que Fidón es el nombre del padre de Estrepsiades en *Las nubes* (134). Debemos remarcar, pues, que todas estas referencias resultan muy interesantes, ya que estamos ante un esquema de las características del teatro de la época postclásica, aunque este esté significativamente generalizado. Por ello, no escapa a nuestros ojos la importancia que tiene el fragmento de Antífanos para el estudio de las características tanto de la tragedia como de la comedia del siglo IV a.C., época en que se desarrolló la *Mese* y los autores trágicos compusieron sus obras al modo que Eurípides había hecho en la época clásica.

e) Banalización del género trágico

Por último, cabe decir que podemos ver también, de acuerdo con este fragmento, la exposición de una de las diferencias más evidentes entre la tragedia y la comedia: el nivel de conocimiento de los espectadores. Las tragedias se componen con relatos míticos más o menos bien conocidos por todos, de manera que en teoría los trágicos sólo tienen que adaptarse a temas ya existentes. Sin

¹⁶ Cf. Ar. *Eq.* 507-546, *Nu.* 518-562, *V.* 1013-1059. Cf. Sousa e Silva 1987: 24-33.

¹⁷ Cf. Cratin. 360 K.-A.: χαῖρ', ὦ μέγ' ἀχειόγελως ὄμιλε ταῖς ἐπίβδαις,/τῆς ἡμετέρας σοφίας κριτῆς ἄριστε πάντων/εὐδαίμον ἔτικτέ σε μήτηρ ἰκρίων ψόφρησις ("¡Saludos, multitud que te ríes en voz alta en el momento menos adecuado, el mayor juez de todos con respecto a nuestro oficio! Tu madre, la algarabía de las gradas, te parió dichosa"). Cf. Pl. *Com.* 96 K.-A.: χαῖρ' παλαιογόνων ἀνδρῶν θεατῶν ξύλλογε παντοσόφων ("¡Saludos, montón de viejunos espectadores sabelotodo!").

duda esto acababa con el clímax de la intriga, ya que si el público poseía un buen nivel de conocimientos míticos, al menos de aquellos más conocidos, podía perfectamente saber de antemano cómo acababan Edipo o Alcmeón, de modo que no se formaba muchas expectativas de que sus historias fuesen a desarrollarse de manera diferente¹⁸. El caso de la comedia es otro porque al darse la necesidad de inventar los nombres, temas, argumentos, escenarios, etc. ofrecía más juego a la imaginación y, por tanto, permitía que la intriga se produjese, aunque todos sabían que los finales siempre serían felices. Sin embargo, Antífanes no debería quejarse tanto en este fragmento, es más, es evidente que no está hablando completamente en serio, ya que el poeta sabía que tanto el lenguaje como el comportamiento e incluso la indumentaria de los personajes cómicos que salían a escena responden a la naturaleza de tipos cómicos, bien conocidos y constituidos por la tradición ya en la *Mese*. Así pues, no estaríamos hablando de una total y absoluta invención por parte de los poetas cómicos, pues todo el mundo sabría en cierta manera cómo y qué harían estos tipos estereotipados debido a su popularidad¹⁹. Finalmente, decir que la tragedia es más fácil que la comedia es generalizar y simplificar significativamente la realidad, banalizando el género trágico. Precisamente el hecho de que las historias y argumentos trágicos fuesen conocidos ya por todos hacía que fuese más difícil para los poetas crear obras originales que gustasen al público. Además la tragedia, sobre todo la de la época clásica, también deja entrever críticas o alusiones a elementos de actualidad, lo que hace que haya que variar esas historias conocidísimas para poder ceñirlas al mensaje que se desea dar al público. Así pues, estaríamos ante la cuestión de la originalidad de los trágicos, cada vez más difícil debido a los nuevos elementos que dominaban la tragedia de la época, a la gran abundancia de poetas trágicos y a la insuperable huella dejada por los tres grandes, Esquilo, Sófocles y Eurípides.

3. CONCLUSIONES

Varias cuestiones podemos atisbar detrás de este “quejumbroso” fragmento. En primer lugar, las características de la tragedia de la época de Antífanes: el

¹⁸ El elemento mitológico no es exclusivo de la tragedia, pues los cómicos también recurrían a la tradición mítica para construir los argumentos de sus obras, especialmente si hablamos de aquellos que cultivaron la llamada comedia mitológica. Por tanto, los espectadores también conocerían bien los personajes y la base mítica que se desenvolvían en estas comedias. Un claro ejemplo de este tipo de comedia es la que desarrollaron Epicarmo y Cratino, como indican los títulos *Las bodas de Hebe* o *Dionisalejandro*. Pero esto tampoco es exclusivo de la *Archaia*, ya que conservamos una gran cantidad de títulos de carácter mitológico pertenecientes a la *Mese*, destacando por ejemplo más de la mitad de obras de Eubulo, como el *Belerofonte*. Cf. Schiassi 1955: 101-102. Es interesante añadir que a menudo los tratamientos de los mitos y las escenas más famosas de Eurípides sirvieron como modelos a numerosas comedias de tipo mitológico, así como paratragedias, en la comedia *Mese*. Cf. Xanthakis-Karamanos 1980: 28, 32-33.

¹⁹ Guillén 1987: 80.

uso condensado de prácticamente los mismos mitos, el gusto por un gran dramatismo y patetismo, así como la recurrente utilización de técnicas efectistas como la *méchané*, muy populares en la época. Por otra parte, también vemos la estructuración de la comedia, constituida por los “antecedentes”, “el nudo”, “el desenlace”, “el prólogo”, que debe respetarse para que la obra no fracase en su puesta en escena. Parece considerable la supuesta presión a la que son sometidos los cómicos, pues deben crear sus obras siguiendo unos moldes establecidos, conforme a la tradición y los gustos e intereses de los espectadores de la época. Por último, hemos visto también la exposición de una de las diferencias más evidentes entre la tragedia y la comedia: el nivel de conocimiento de los espectadores. Según Antífanos, teniendo en cuenta que las tragedias se construyen con temas de la tradición mítica, que sin duda conoce el público, no hay lugar para una grande imaginación, por lo que crear tragedia es más sencillo. Sin embargo, la comedia tiene que inventarlo todo cada vez, de manera que los espectadores no saben lo que va a suceder en escena y, por ello, el poeta cómico lo tiene mucho más complicado. Hemos dicho que Antífanos no debería quejarse tanto, ya que la comedia también sigue una serie de elementos bien arraigados en la tradición poética, que sin duda el público conocería en mayor o menor medida, de forma que no estaríamos hablando de una total y absoluta invención por parte de los poetas cómicos. Así pues, hemos concluido diciendo que afirmar que la composición de tragedia es más fácil que la creación de comedia es generalizar y simplificar la realidad, banalizando el género trágico y, además, que este fragmento constituye un interesante e importante testimonio del teatro del siglo IV a. C., pues podemos establecer un esquema de las características (generalizadas) del teatro de la época postclásica. Sin importar si el autor es Antífanos o no, aunque a nuestro juicio consideramos que Bianco estaba más en lo cierto que Rostagni, creemos que en el fragmento 189 K.-A. de Antífanos es un importante testimonio de la crítica literaria posterior a Aristófanes, teniendo en cuenta lo que se nos ha conservado de la *Mese*.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnott, W. G. (1996), *Alexis, the fragments: A Comentary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bécares Botas, V. (1987), “La tragedia griega en relación con la crítica literaria de la Antigüedad”, in Morocho Gayo, G. (coord.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*. León, Universidad de León: 43-52.
- Bianco, O. (1961), “Il frammento della Ποίησις di Antifane ed un prologo anonimo”, *RCCM* 3: 91-98.
- Degani, E. (1998), “Lelemento gastronomico nella commedia greca postaristofanea”, in López Férrez, J. A. (coord.), *La comedia griega y su influencia literaria española*. Madrid, Ediciones Clásicas: 215-225.
- García Soler, M. J. (1997), “El pescado en la comedia griega”, in López Eire, A. (coord.), *Sociedad, Política y Literatura: Comedia Griega Antigua*. Salamanca, Logo: 279-285.
- Guillén, L. F. (1987), “Antifanes, una sonrisa en tiempos de escasez”, in Morocho Gayo, G. (coord.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*. León, Universidad de León: 73-87.
- Hunter, R. L. (1983) *Eubulus. The fragments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- O’Sullivan, N. (1992), *Alcidamas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Rostagni, A. (1955), “Da Aristofane e da Antifane ad Aristotele”, in *Studi in onore di G. Funaioli*. Roma, Angelo Signorelli: 406-417.
- Sanchis Llopis, J. (1995), “Testimonios polémicos de la tragedia postclásica en la comedia del s. IV a. C.”, *Primeras Jornadas Internacionales de Teatro Griego*. Valencia, Universitat de València: 75-90.
- Schiassi, G. (1955), “Parodia e travestimento mitico nella commedia attica di mezzo”, *RIL* 88, 99-120.
- Sousa e Silva, M. F. (1987), *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Souto Delibes, F. (2000), “La crítica de los poetas trágicos en la comedia griega antigua”, *Eclás* 118: 11-26.
- Xanthakis-Karamanos, G. (1980), *Studies in Fourth-Century Tragedy*. Αθηναί: Ακαδημία Αθηνων.

O TOPOS DO VOYEURISMO NO TEATRO CLÁSSICO E NOS MITOS GREGOS E DO PRÓXIMO ORIENTE

(The *topos* of voyeurism in Classical theatre and in Greek and Oriental myths)

JOANA BÁRBARA FONSECA (jbfonseca@gmail.com)
Universidade de Coimbra

RESUMO - Através dos mitos gregos e dos do próximo Oriente, fonte fértil de exemplos de voyeurs castigados pela ousadia de ver o que lhes é, por princípio, vedado, pretende-se ilustrar a temática do voyeurismo na Antiguidade Clássica. Exploraremos o pendor voyeurista de uma série de personagens estruturantes do imaginário da Antiguidade, nunca sem castigo, expressando uma ânsia tão actual: o domínio da intimidade do outro, medindo-se com entidades ou realidades que transcendem o indivíduo.

PALAVRAS-CHAVE - curiosidade, voyeurismo, escopofilia, mitologia clássica, cegueira.

ABSTRACT - Through the myths from Greece and Near Eastern cultures, rich in examples of punished voyeurs, which have seen what they weren't supposed to see, we intend to illustrate the subject of voyeurism in Antiquity. We'll explore the voyeurist tendencies of a series of important characters of Antiquity, never without a punishment, expressing such a modern will: the domain of the intimacy of the other.

KEYWORDS - Curiosity, voyeurism, scopophilia, classical mythology, blindness.

Assentando primeiramente em passos bem expressivos da tragédia de Eurípidés, como *Bacantes*¹, pretende-se com esta intervenção ilustrar a temática do voyeurismo – mais precisamente, o *topos* da proibição de ver o que está vedado, o que é proibido, que normalmente constitui algo de sagrado ou mesmo a própria divindade. Além disso, este trespasse das normas acarreta sempre consigo um castigo.

Incluimos na nossa reflexão os mitos do próximo Oriente por, como sabemos, o mundo grego ser, na Antiguidade, um misto cultural que se expandia além fronteiras, culturas e credos. Contudo, este *topos* parece perpassar, ainda que a meia-luz, as estruturas básicas de muitos temas mitológicos, como veremos.

Por agora, importa que nos detenhamos, por pouco, na distinção de alguns conceitos. Começo pela *curiositas*, a que me tem guiado neste percurso, traço de personalidade de qualquer ser humano (Manguel 2015: 10), parte integrante de um sistema de imaginação que sustenta a sobrevivência da espécie humana, em Darwin². O que nos interessa, aqui, é uma curiosidade levada aos limites

¹ A tradução citada é de Rocha Pereira (2011).

² Vide Dawkins, R. (1974), *The Selfish Gene*. Oxford, Oxford University Press: 63-65.

do decoro, do socialmente aceitável, da decência própria e da preservação ou devassa da privacidade alheia.

O prazer do olhar, curioso e de cariz sexual, exprime-se, na literatura médica, como *scopophilia*, termo cristalizado neste campo por Freud (1905: 109-110). E é o mesmo Freud quem nos diz que o prazer da vista se torna numa perversão quando se centra no que é estritamente sexual e suplanta os objectivos dos preliminares. É isto, então, uma parafilia, uma desorientação do comportamento sexual padrão do ser humano (Butcher 2014: 405-406). O grande Manual Diagnóstico e Estatístico dos Distúrbios Mentais³ define voyeurismo, enquanto parafilia, como o acto de observar outros indivíduos, especialmente estranhos, normalmente nus, despindo-se, ou em pleno acto sexual. Este olhar tem como objectivo a excitação sexual sem envolvimento com o objecto do olhar. O diagnóstico atenta na recorrência do comportamento e na dissociação de actividades de cariz social ou ocupacional causada por fantasias, vontades ou comportamento.

A razão por que a literatura recorre à área da medicina, bem como à do direito, prende-se com o simples facto de estas serem fontes únicas para o conhecimento do comportamento voyeurista; de facto, o voyeur só explica as suas motivações e partilha os seus sentimentos em caso de detenção (e nunca pela prática voyeurística em si, considerada um crime hands-off e sem julgamento próprio, mas, por questões relacionadas, como atentado ao pudor) e consequente aceitação de tratamento, uma questão pouco consensual ainda, mas que pretende, sobretudo, desmontar o dito pensamento criminoso processado na desculpabilização ou desvalorização dos actos voyeuristas (Stuyvesant 2014: 119).

Importa ainda salientar que o voyeurismo a que nos referimos, de cariz literário, mitológico e lendário, não cabe na categoria de parafilia, porque se sustenta num plano estético de fruição e não num plano físico-erótico, mas ultrapassa, muitas vezes, o plano da mera *scopophilia* enquanto fruição estética (Singer 1990: 51-52). É antes uma coordenação de curiosidade extrema e voyeurismo não sexual.

A razão maior que me levou a entrar nesta área de estudo, além da curiosidade, foi precisamente a escassez de exemplos, quer médicos, jurídicos, e até literários da questão. Os textos médicos chegam a apontar a falta de exemplos literários que possam sustentar as suas pesquisas, e é por isto que adentramos mais no assunto, para mostrar que a história do voyeurismo recua bem mais no tempo do que a sempre apontada lenda de Peeping Tom e Lady Godiva⁴.

³*American Psychiatric Association's Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM- IV- TR; American Psychiatric Association, 2000: 575)*

⁴A lenda de Lady Godiva remonta ao séc. XI e ao território anglo-saxónico. Lady Godiva era esposa do duque de Mércia, a quem pediu que voltasse atrás com a decisão de aumento de impostos. A isto lhe respondeu o duque algo como 'no dia em que cavalgares Coventry

Em protesto contra as políticas do seu próprio marido, Lady Godiva correu a cidade a cavalo, nua. Antes de o fazer, impôs recolher obrigatório à população, mas Tom, o voyeur que a desautoriza, espreeita-a. A verdade é que, havendo, e sabendo nós, de exemplos bem mais recuados, Peeping Tom acabou por ser o termo cristalizado para voyeur, em calão. E a verdade também é que, por muito que o tema vá passando despercebido e intocado, é já na Antiguidade que estão as raízes da sociedade voyeurista em que vivemos. Escusado será mencionar os *reality shows*, portugueses e americanos sobretudo, o conceito de Big Brother e do olho que tudo vê, a sede do espectador/leitor pela vida alheia, pelo deboche do outro, a curiosidade pelos limites de quem está exposto (Calvert 2004: 34-35).

Sofremos, todos, da cegueira de Penteu? Mais cego que Agave, por não reconhecer a trama em que o enrolam? No caso de Penteu, a curiosidade é-lhe fatal. Acicatado por Dioniso, Penteu sofre as mais trágicas consequências. Curioso com o rito ao qual não tem acesso, que lhe é vedado por uma questão de género e tradição, Penteu não resiste ao instinto *voyeur*. Em relação aos ritos, destinados apenas a mulheres, dos quais tomava parte a sua própria mãe, Agave, Penteu enceta uma inveja curiosa, tão tremenda que o leva a aceitar a maliciosa ajuda divina. Numa genial inversão da lógica da peça, o voyeur é exposto à vista das mulheres que, em transe báquico, o desfazem. É a própria Agave quem exhibe a cabeça empalada do filho, julgando ter caçado uma cria de leão. Se Agave sofre de uma “cegueira” temporária que provoca a morte, Penteu não tem menos culpa pelos instintos escopofílicos que cegam a sua previdência.

Uma curiosidade que cega e mata. Agave, de sentidos perdidos, confunde o filho, ironicamente, com uma cria de leão – um turvar do sentido da vista com um significado pungente: uma mãe animalizada idealiza a imagem da própria cria de modo animalizado também, e, seguindo a lógica animal do comportamento humano, caça-o e empala-o para exibição. O voyeur, curioso e escondido, medroso porque ainda cria de leão, porque não é ainda um estadista maduro, escolhe penetrar naquilo que são os rituais do sagrado feminino. Acaba exposto da pior forma.

A comparação com Édipo acaba por ser inevitável, não só pela forma, mas pelo conteúdo ideológico do discurso da cegueira. Se uma é apenas metafórica e causada pela curiosidade, a de Édipo, por seu turno, começa por ser metafórica também, pondo-o no papel de alguém movido por uma outra curiosidade, a de

nua, fá-lo-ei'. Pois a aristocrata decidiu protestar contra as medidas impostas pelo duque, fazendo exactamente o que ele havia sugerido. Antes disso, declarou que todos os cidadãos deveriam fechar-se em suas casas, para que a não vissem. Certo Tom decidiu desobedecer-lhe, espreeitando-a, e como consequência cegou. Depois disto, consta que o Duque Leofric foi fiel à sua palavra e retirou os impostos. Há versões da lenda que nos dizem que a nudez de Lady Godiva seria apenas metafórica, significando que ela se havia despedido dos seus adereços aristocráticos. Ver Fox, A. (2000), *Oral and Literate Culture in England, 1500-1700*. Oxford: Clarendon Press.

desvendar os novelos das suas raízes. Se uma cegueira acaba em morte, a outra desemboca numa auto-mutilação.

Penteu julga-se conhecedor da verdade, e daí a sua confiança desmesuradamente cega nos seus actos. Ignora, assim, o poder de Dioniso. Diz-nos Pulquério (1987: 34) que é “um Édipo, apostado no descobrimento não da sua natureza, mas da natureza de outro. E a verdade atinge-a mais fundo do que Édipo, porque a realiza com a sua própria morte”.

Da inflexibilidade de Penteu, resultam o desprezo dos argumentos políticos de Cadmo e as subtilidades teológicas de Tirésias. Não cedeu ao medo dos que o rodeavam, vergados pelas circunstâncias. Recusa-se a aceitar a nova divindade, preso a uma tradição religiosa. A curiosidade galopante de Penteu vai crescendo à medida que o jogo de identidade, de desvelo e escondidas, do ver e não ver se desenrola à vontade da divindade que recusa. E se a curiosidade inicial pode ser genuína, por se prender com uma preocupação com a segurança das mulheres envolvidas nas práticas que desconhecia («Ficaria angustiado», confessa ele, «se as visse embriagadas», 814), com a sua mãe em especial, depois de o Mensageiro, seu primeiro olho na situação, lhe trazer confortável relato («Todas elas dormiam, com os corpos em completo abandono: umas com as costas apoiadas à ramagem dum abeto, outras, sobre folhas de carvalho, repousando ao acaso no solo a cabeça, castamente — e não, como tu dizes, embriagadas pelo vinho e pelo som do loto, buscando, isoladas, o amor no bosque», 683-688), o rei não descansa. Outra justificação que camufla as intenções curiosas de Penteu vem, precisamente, ao encontro deste nosso estudo sobre o olhar curioso: é o receio do olhar reprovador do outro, especialmente de um outro que consideramos, de algum modo, superior ou primordial, tal e qual como uma divindade e, neste caso, trata-se do olhar grego, o da tradição, uma vez mais: «Já está perto de nós este fogo, ateadado pela afronta das Bacantes, que nos desacredita aos olhos dos Gregos» (778-779).

O jogo astuto de Dioniso, não se revelando a Penteu que, cego de curiosidade, não vê o evidente, é o que vencerá o rei pela surpresa. Diz-nos Dodds: «Penteu é incapaz de aprender: o milagre do palácio mostrou que ferrolhos e trancas de nada serviam contra Dioniso, no entanto ele responde mandando fechar os portões; a narrativa do Pastor mostrou que as armas eram igualmente desprovidas de utilidade, no entanto ele convoca o seu exército» (1986: 35-36). A excitação curiosa de Penteu adensa-se quando responde, a propósito da vontade de ver as Bacantes, «Para isso daria um enorme peso em ouro» (811); este é, diz-nos Dodds uma vez mais, o começo de uma invasão psíquica, da entrada da divindade na sua vítima. Postas de lado interpretações distintas, esta fragilização psicológica é evidente no seu apogeu quando Penteu, com a visão turva de alucinações, diz: «Espera, parece-me que vejo dois sóis e Tebas, a cidade das sete portas, vejo-a a dobrar! Tu, que me conduzes, pareces-me ser um touro, já que na tua cabeça cresceram chifres. Será que já antes eras uma fera? Neste

momento és um touro!» (918-922), ou, de modo ainda mais específico, «Aquí tens, penteia-me outra vez: estou nas tuas mãos» (934).

Não deixa de ser interessante e pertinente a presença de Tirésias perante Édipo, como prenúncio da sua cegueira física futura, e da sua nula capacidade de providência para perceber aquilo que já deveria ter entendido e que Tirésias lhe diz entre linhas. O mito do cego sábio, de tão rico, tem diversas versões para a causa da sua cegueira, mas o que nos interessa é o que o prende a Atena. O *Hino ao Banho de Palas*⁵, de Calímaco, reitera a versão de um jovem Tirésias, filho de uma ninfa de Atena, Cariclo, que é castigado com a perda de visão por ter espreitado a divindade no banho. Depois das súplicas de uma mãe desesperada, a divindade despeitada decide compensar a cegueira, limpando-lhe os ouvidos e dotando-o da compreensão da linguagem das aves (Apolodoro, *Biblioteca*, 3. 6. 7) Nos versos 52-54 do hino, denuncia-se já a falha de Tirésias e o devido castigo para quem ultrapassa os limites do imposto. A intromissão na intimidade de uma deusa, a devassa de um momento íntimo, do sagrado feminino, tornam o erro directamente proporcional à importância do objecto da vista intromissiva: «Mas, Pelasgo/ sê atento, para que, mesmo sem querer, não vejas a rainha./ Quem vir Palas, a protectora da cidade, nua, contemplará Argos pela última vez». E a consumação do momento escopofílico acontece nos vv. 75 sqq.: “Sozinho, com seus cães, Tirésias, cuja barba ainda começava / a escurecer, passeava pelo espaço sagrado./ Como tinha uma sede inefável, aproximou-se do fluxo da fonte./ Desafortunado!, sem querer, viu o que não é lícito ver./ Embora colérica, Atena disse-lhe:/ “Quem, Everida, tu que jamais serás restituído dos olhos/ qual das divindades te conduziu a este caminho funesto?”

Castigado o curioso, Cariclo acusa Atena de ter exagerado com aquele que era apenas uma criança:

Exigistes muito em face de pouco: por ter perdido
não muitas gazelas e cabritos, tens a luz dos olhos da criança.
Após envolver seu filho com ambos os braços,
a mãe propagava a sorte funesta dos gementes rouxinóis,
chorando em tom grave, e a deusa se apiedou da companheira.
Atena, então, disse-lhe estas palavras:
“Divina mulher, retira já tudo o que disseste
por causa da ira. Não fui eu quem fez de teu filho um cego.
Não é agradável, para Atena, arrebatar o olhar de crianças.
Mas assim dizem as leis de Cronos:
quem observar um dos imortais sem que o próprio deus
concorde, paga alto por tê-lo visto”. (91 sqq.)

⁵ A tradução citada é de Bacelar 2007.

Atena justifica, assim, a divina justiça sobre o particular *topos* da escopofilia. Há, então, regulamentação olímpica para este acto desviante. Contudo decide compensá-lo com outros sentidos:

Farei dele um adivinho digno de ser cantado pelas gerações futuras,
de certo, muito mais notável do que os outros.
Conhecerá os pássaros, os de bom augúrio, os que voam
em vão e os que fazem presságios não favoráveis.
Muitos oráculos aos Beócios, muitos a Cadmo
irá proferir, e mais tarde, aos grandes Labdácidas.
Dar-lhe-ei um grande bastão, que conduzirá seus pés aonde lhe convir;
dar-lhe-ei também um termo da vida que por muito se adia.
E será o único que, após morrer, vagará consciente
entre os mortos, honrado pelo grande Hegesilau. (122 sqq.)

Actéon⁶, curioso caçador, espreeita Ártemis, a deusa virgem, no banho, uma outra versão de Tirésias – ambos são implacavelmente punidos. Na versão de Ovídio, coincidente, aliás, na sua generalidade, com as outras, Actéon, por casualidade, aproxima-se da gruta onde Diana se banha. Rodeada das suas ninfas, que rapidamente detectam a presença masculina e tentam, com seus corpos nus, esconder o de Diana, a divindade acaba exposta. E é sem piedade alguma que a deusa procede, de imediato, à vingança: transforma Actéon em cervo, que logo é atacado pelos seus próprios cães. (*Met.* 3. 206) Ao contrário da versão Tirésias-Atena, Actéon não é minimamente poupado.

Em Heródoto, encontramos a curiosa história da Mulher de Candaules⁷ (1. 5-13). É descrita como uma mulher lindíssima, embora estivesse exposta à insensatez do marido. O rei Candaules está de tal modo encantado com a beleza da própria esposa, que quer certificar-se de que não são só os seus olhos que vêem o que ele vê. Desta forma, persuade Giges, o seu conselheiro e homem de confiança, a espreeitar a nudez da mulher. Embaraçado e consciente do delito, Candaules tenta ver-se livre de tal imposição, implicando a nudez um pudor imenso para os Lídios. Insistindo com Giges, Candaules prepara o melhor momento para que o outro se torne voyeur sem ser visto. Contudo, percebendo a rainha a sua situação, calou a vergonha e arquitectou uma vingança (1.10).

Com frieza, a rainha não deixou transparecer o seu rancor. No dia seguinte, mandou chamar Giges e deu-lhe duas alternativas: ou ele assassinava Candaules e tomaria a sua mão e os destinos da Lídia, ou «a morte te impedirá de ver, de ora em diante, por uma cega obediência a Candaules, o que te é vedado. É

⁶ Apolodoro 3. 4. 4, Ovídio, *Met.* 3. 155-255; Nono, *Dyonis.* 5.

⁷ A tradução citada é de Rocha Pereira, Ribeiro Ferreira 1994.

preciso que um dos dois pereça: o que te deu essa ordem, ou tu, que me viste nua, desprezando todas as conveniências» (1.12)

Giges subiu, assim, ao trono, e ali foi confirmado pelo oráculo de Delfos. Os Lídios, indignados com a morte de Candaules, haviam, a princípio, pegado em armas, mas concordaram com os partidários de Giges em que, se o oráculo a este reconhecesse como rei, a coroa ficaria mesmo com ele; de outra maneira, ela voltaria para os Heraclidas. O oráculo pronunciou-se favoravelmente a Giges, ficando-lhe assegurada a posse do trono. Todavia, a pitonisa acrescentou que os Heraclidas seriam vingados na quinta geração.

Numa variante do *topos* da divindade que não deve ser vista, temos nos episódios bíblicos a mesma riqueza de exemplos escopofílicos e voyeuristas que encontramos na mitologia e literatura greco-romanas. O caso de Moisés perante a sarça ardente, no capítulo terceiro do *Êxodo*, quando cobre o rosto com temor das consequências de olhar a divindade, é um interessante exemplo de consciência em relação ao olhar curiosamente perigoso. Quando apascentava o rebanho de Jetro, em Horebe, o monte de Deus, «Apareceu-lhe o Anjo do Senhor numa chama de fogo, no meio de uma sarça», dizem os escritos, «Moisés olhou, e eis que a sarça ardia no fogo e a sarça não se consumia». Tomado por uma curiosidade, pelo instinto de perceber porque se não consumia a sarça, diz «Agora me virarei para lá e verei esta maravilha, e por que a sarça não se queima» (3). Nisto, «E vendo o Senhor que ele se virara para ver, chamou-o do meio da sarça [...] Não te chegues para cá; tira as sandálias dos pés, porque o lugar em que tu estás é terra santa» (4-5). E identifica-se: «Disse mais: Eu sou o Deus de teu pai, o Deus de Abraão, o Deus de Isaque e o Deus de Jacó. E Moisés escondeu o rosto, porque temeu olhar para Deus» (6). Moisés sente a mesma curiosidade de quem se maravilha perante o arbusto que arde e não queima, como uma exteriorização de um poder divino. Só perante a visão divina é que percebe a razão do fenómeno da sarça e, como que consciente do castigo reservado para quem encara a divindade, Moisés encobre o rosto, e não de modo acautelado, mas com temor.

Susana⁸, no *Livro de Daniel*, é descrita como mulher honrada e de recato, não uma divindade, mas com qualidades femininas semelhantes. Susana é espreitada, na intimidade do banho, por dois juizes que a chantageiam em troca de favores sexuais. Em julgamento, os juizes acusam Susana, esposa de Joaquim, de se ter envolvido com um jovem. «A assembleia acreditou neles porque eram anciãos e juizes do povo» (13. 41). Susana assume-se como crente na justiça divina, e a ela se entrega: «Deus eterno que conheces o que está escondido, e tudo vês antes que aconteça, tu sabes muito bem que eles deram um falso testemunho contra mim» (13. 42-43), É curiosa a forma como Susana caracteriza a visão divina como providente e omnipresente. Não pode a divindade ser observada, sob

⁸ *Daniel* 13: 1-64.

pena de grave castigo, mas o seu olhar tudo abrange, adentrando na privacidade humana sem consequências. A justiça divina, na qual ela cria, materializa-se no espírito de Daniel, inspirado pelo Senhor, que expõe a verdade perante o povo e o tribunal – interroga os juizes separadamente, encontrando-lhes as contradições. Aqui, Susana, não sendo divindade, não pode exercer directamente uma justiça, mas crendo nela, acaba por obtê-la.

Paulo de Tarso, segundo passos dos *Actos dos Apóstolos*⁹, cega perante a visão divina. «Seguindo ele viagem e aproximando-se de Damasco, subitamente o cercou um resplendor de luz do céu» (3); e, caindo por terra, ouviu uma voz que lhe dizia: Saulo, Saulo, por que me persegues? (4) Ele perguntou: «Quem és tu, Senhor? Respondeu o Senhor: Eu sou Jesus, a quem tu persegues» (5). Esta perseguição, de adoração, é, da parte de Saulo, uma intromissão nos secretos domínios da divindade, cegueira primeira, porque faz o que não é suposto, persegue quem não quer ser encontrado e vê quem não é suposto ver. Logo recebe o devido castigo: «Saulo levantou-se da terra e, abrindo os olhos, não via coisa alguma; e, guiando-o pela mão, conduziram-no a Damasco. E esteve três dias sem ver, e não comeu nem bebeu» (8-9). A salvação divina vem pela mão de Ananias, que lhe restitui a visão, embora o significado do castigo permaneça com o intuito de servir de *exemplum*. Não deixa de ser bizarra a descrição da restituição da vista a Saulo: «Logo lhe caíram dos olhos como que umas escamas, e recuperou a vista: então, levantando-se, foi batizado» (18). Saulo é, de todos os casos até agora analisados, o único cujo castigo pela observação da divindade é retirado por completo. Quase como Tirésias, Saulo acaba por ser recompensado, mas a Tirésias o castigo primeiro não chega a ser retirado. Tirésias viu uma divindade num momento da maior intimidade, Saulo foi apenas um adorador insistente que, embora almejasse o que não lhe cabia desejar, não devassou a privacidade divina.

Onde queremos chegar é ao pendor voyeurista de uma série de personagens estruturantes do imaginário da Antiguidade, que nunca acontece sem castigo, ao contrário do voyeur que, na realidade, passa incólume na maioria das vezes. Têm os deuses, afinal, regras bem explícitas para os curiosos mais estrategas e, quanto ao conseqüente castigo, não se moderam em crueldade.

O voyeur mitológico-literário não deixa de expressar uma ânsia que é ainda tão actual no mundo moderno: o domínio da intimidade do outro, nela penetrando como espetáculo, transgredindo fronteiras, medindo-se com entidades ou realidades que transcendem o indivíduo. Os exemplos que vimos ultrapassam, ainda, o simples domínio da intimidade alheia. Isto porque, em muitos deles, é comum o *topos* da divindade espreitada, da divina intimidade devassada, mais grave, portanto, que uma intimidade terrena.

⁹ At. 22. 1-16, 26. 9-18.

Penteu mede-se com Dioniso, Tirésias com Atena, Actéon com Diana, Moisés e Saulo com a divindade dos cristãos, e todos sem exceção sofrem o castigo pelo acto do olhar curioso para com a divindade, cuja devassa da privacidade acarreta maior reprimenda que a devassa da intimidade humana. Candaules, medindo-se com uma esposa bem humana acaba, contudo, de forma bem trágica, sofrendo um castigo equivalente ao de quem espreita uma divindade. Ousou expor ao olhar alheio aquele que é o domínio íntimo da sua própria esposa, isto porque não cria no que viam os seus olhos, porque queria confirmação de que os outros viam o mesmo que ele. Penteu, Actéon, Candaules e os juízes acusadores de Susana acabam mortos, expressando o mais trágico fim de um voyeur mitológico-literário. Penteu e Actéon ultrapassam os limites da curiosidade para com uma divindade feminina e sofrem o castigo das respectivas divindades insultadas. No caso de Susana, a justiça é divina e trazida por meio de Daniel. A aniquilação é o castigo da figura que não consegue conter a curiosidade (ou cai no erro de o fazer de forma despercebida) de olhar o que não pode ser olhado. Édipo, Tirésias, Moisés e Saulo têm em comum o papel de quem sofre o castigo da perda da visão, aquele que soa a um “olho-por-olho” divino, e Peeping Tom, bem mais tardio, partilhou do mesmo triste fim.

Resta-nos concluir que o olhar da divindade é, porque sagrado, naturalmente omnipresente e providente, ao qual se permite a devassa de toda e qualquer intimidade humana, porque ocupa todo um outro patamar de conhecimento. Aos humanos, o conhecimento da visão divina não é permitido e se, por acaso, este limite é ultrapassado, as consequências não tardam e constituem, na sua maioria, inolvidável castigo. Curiosamente, sendo o castigo, normalmente, a morte ou a cegueira, constitui este uma forma de exibição das consequências que acarreta quem desautoriza a lei cósmica que diz que os deuses não devem ser vistos por mortais.

BIBLIOGRAFIA

- Bacelar, A. (2007), “Calímaco. Hino ao Banho de Palas.”, *Calíope 17*, Rio de Janeiro (<https://pt.scribd.com/doc/283971187/Hino-ao-banho-de-Palas-Calimaco>).
- Butcher, J. N., Hooley, J. M., Mineka, S. (2014), *Abnormal Psychology*. Pearson, New York: 404-442.
- Calvert, C. (2004), *Voyeur Nation. Media, privacy, and peering in modern culture*. Boulder: Westview Press.
- Dodds, E. R. (1986), *Euripides Bacchae*. Oxford:
- Fialho, M. C. (2012), *Sófocles. Rei Édipo*. Lisboa: Edições 70.
- Freud, S. (1905), *Three Essays on the Theory of Sexuality*. New York, Basic Books: 109-110.
- Manguel, A. (2015), *Uma História da Curiosidade*. Lisboa: Tinta da China.
- Mulvey, L. (1996), *Fetishism and Curiosity*. Indiana: Indiana University Press.
- Pulquério, M. O. (1987), “Um Testamento Ideológico: «As Bacantes» de Eurípides”, *Humanitas* 39-40: 25-41.
- Rocha Pereira, M. H. (2011), *Eurípides. Bacantes*. Lisboa: Edições 70.
- Rocha Pereira, M. H., Ferreira, J. R., Silva, M. F. (1994), *Heródoto. Histórias. Livro 1º*. Lisboa: Edições 70.
- Rye, B. J., Meaney, G. J. (2008), “Voyeurism. It is Good as Long as We Do Not Get Caught”, *International Journal of Sexual Health* 19. 1: 47-56.
- Singer, L. (1990), “Eye/mind/screen: Toward a phenomenology of cinematic scopophilia”, *Quarterly Review of Film and Video* 12. 3: 51-67.
- Stuyvesant, R. P., Mercier, D. G., Haidle, A. (2014), “Voyeurism. A Case Study”, in O’Donohue, W. T. (ed.), *Case Studies in Sexual Deviance. Toward evidence based practice*. London, New York, Routledge: 117-148.

TEATRO LATINO

(Página deixada propositadamente em branco.)

USI DELL'IRONIA NELL' *AMPHITRUO* DI PLAUTO (Uses of irony in Plautus' *Amphitruo*)

RENATO RAFFAELLI (renato.raffaelli@uniurb.it)
Università di Urbino, Italia

RIASSUNTO - In questo studio sono presi in esame i vari usi dell'ironia che ricorrono nell'*Amphitruo* di Plauto, approfondendo l'analisi di alcuni degli esempi più significativi. L'indagine, più specificamente di quanto si sia fatto in passato, è condotta con la vigile consapevolezza di avere di fronte un testo in cui, anche riguardo all'ironia, le esigenze della recitazione e della messa in scena devono essere messe sempre in primo piano.

PAROLE CHIAVE - Plauto, *Anfitrione*, ironia, parola, situazione.

ABSTRACT - In this article are taken into account the different uses of irony present in Plautus' *Amphitruo*, analysing some most significant examples. But this research, more than it has been done before, does not forget that the analysis of this text, when the motive is irony, must consider recitation and performance as a priority.

KEYWORDS - Plautus, *Amphitruo*, irony, word, situation.

L'importanza dell'uso dell'ironia nell'*Amphitruo* di Plauto¹ è grande e riconosciuta, tanto che ad essa una quarantina di anni fa è stato dedicato uno studio specifico². Ma anche molto di recente è uscito un lavoro, dedicato, più in generale, a *L'ironia drammatica in Plauto*, che riporta l'attenzione, più in generale, alla presenza dell'ironia nei testi comici³. Varrà comunque la pena, in questa occasione, tornare ad esaminare alcuni esempi significativi dell'uso plautino dell'ironia nell'*Amphitruo*. Ma prima di farlo non sarà inopportuna qualche considerazione di carattere generale. Oltre all'ironia verbale, che fa sì che una parola o un gruppo di parole possano venire intese in un senso diverso od opposto a quello ad esse attribuito da chi le ha espresse o da colui cui sono rivolte⁴, si deve

¹ Questo lavoro fa parte di una ricerca più ampia dal titolo *Usi dell'ironia nell'Anfitrione: da Plauto a Molière*. Per la sua lunghezza complessiva, come accadde a Coimbra per limiti di tempo, così posso pubblicare qui, per limiti di spazio, soltanto la parte plautina, escludendo quella molieriana. Nella sua completezza, e nella sua unità di concezione, lo studio comparirà in altra sede.

² Forehand 1971: 633-651.

³ Paduano 2014: 11-20 (scarsamente utile, non solo ai miei fini).

⁴ Questo genere di ironia è antico come la letteratura europea. Non è infatti, ovviamente, una prerogativa delle opere drammatiche: ce ne sono esempi famosi già in Omero, come quello (*Il.* 6, 476-481) della preghiera augurale di Ettore sul futuro di Astianatte che, com'era ben noto anche agli antichi, un futuro invece non l'avrebbe avuto (in proposito vd. Ieranò 2015: 117).

almeno accennare ad un altro tipo di ironia, che riguarda un ambito più vasto. Mi riferisco all'ironia 'di situazione', in cui pure ci imbattiamo con frequenza nei testi teatrali, tragici e comici. Gli esempi possono essere molti.

Il più noto, per la tragedia, è l'*Edipo re* di Sofocle, dove abbiamo una situazione paradossale - e in sé ironica, perché il protagonista e gli altri personaggi non la conoscono, ma gli spettatori sì - in cui un figlio non solo siede sul trono del padre che lui stesso ha ucciso, ma condivide anche il letto della propria madre e perciò è causa diretta della pestilenza che proprio lui vorrebbe debellare. In ambito comico si può indicare la situazione altrettanto ricca di ironia dei *Captivi* di Plauto, ove due prigionieri di guerra si scambiano di identità e uno di loro (Filocrate, creduto, dei due, lo schiavo) viene rimandato in patria per il riscatto, mentre l'altro (Tindaro, creduto il padrone) rimane nella casa in cui è prigioniero. Non basta: il vecchio (Egione) che ha comprato Tindaro come bottino di guerra altri non è che suo padre, senza che nessuno dei due lo sappia. Si capisce bene come, da una situazione così contraddittoria, si offrano spunti innumerevoli all'uso dell'ironia, favoriti dai diversi livelli di consapevolezza. Filocrate e Tindaro sanno benissimo chi sono (e con loro il pubblico), ma al vecchio Egione hanno fatto credere che l'uno sia l'altro. Che Tindaro sia il figlio rapito ad Egione da piccolo, poi, non lo sa nessuno⁵, tranne, naturalmente, gli spettatori, che ne sono informati insistentemente nel prologo (*Capt.* 21-22):

*Hic nunc domi servit suo patri, nec scit pater;
enim vero di nos quasi pilas homines habent⁶.*

Questo ora è schiavo nella casa di suo padre, e il padre non lo sa;
davvero gli dèi scherzano con noi uomini come si gioca con la palla.

E di nuovo ai vv. 49-51:

*ut in servitute hic ad suum maneat patrem:
ita nunc ignorans suo sibi servit patri;
homunculi quanti sunt, quom recogito.*

⁵ Per il vero, lo sa il servo fuggitivo Stalagmo, che è quello che l'ha rapito da piccolo. Ma Stalagmo, preannunciato da Ergasilo ai vv. 875-876, compare in scena solo verso la fine della commedia, per il riconoscimento conclusivo (*Capt.* 922 sgg. e soprattutto 954 sgg.). Sulle particolarità di questo personaggio, cui tocca l'ultima battuta della commedia, prima del saluto della *caterva*, vide Raffaelli 2009: 151, 169, 173.

⁶ Per questa commedia disponiamo ora dell'edizione sarsinate (Torino 2013), da cui cito. Mentre qui (21) è sottolineata l'ignoranza del padre, nel passo successivo (50) si pone l'accento sulla ignoranza del figlio: la medesima informazione, così, è ripetuta ma senza sembrarlo, perché presentata dai due diversi punti di vista.

in modo che questo resti da suo padre, in servitù:
 e così ora, senza saperlo, fa da schiavo a suo padre stesso.
 Poveri uomini, a pensarci su, quanto poco valgono.

Come si vede, il prologo, oltre ad enunciare con la massima evidenza il fatto inusitato, lo sottolinea mettendo in rilievo l'assoluta inconsapevolezza dei due (21: *nec scit pater*; 50: *ignorans*) e aggiungendo, in entrambi i passi, topiche considerazioni sulla precarietà della condizione umana. Peripezie come queste, infatti, indicano bene come la sorte degli uomini sia quella di essere alla mercé di forze troppo più grandi di loro, che possono burlarsi degli sbalzi delle loro vicissitudini come succede nel gioco della palla: sono il risultato del bizzarro e imprevedibile dominio della *Tyche*, che sta alla base di gran parte delle vicende romanzesche di uomini comuni narrate nella Commedia Nuova greca e riprese dalla *Palliata* dei Romani.

Dell'uso di vari modi dell'ironia nei *Captivi*, anche sulla scorta di contributi precedenti, ho già trattato altrove⁷ e non mi ripeterò qui. Mi limiterò soltanto a sottolineare ancora una volta una cosa ben nota, ma che va tenuta costantemente presente quando si tratta dell'ironia: la necessità che, di fronte all'onniscienza degli spettatori, vi sia al contrario l'ignoranza di fatti ed elementi essenziali della trama da parte di uno, o di più d'uno o di tutti i personaggi della commedia. È di qui che discende la possibilità che, per esempio, quello che un personaggio dice in senso proprio sia percepito in tutt'altro senso o da un altro personaggio⁸ oppure soltanto dagli spettatori, che godono del privilegio di saperne di più.

Ma veniamo finalmente all'*Amphitruo*. Questa commedia, peraltro non priva di elementi tipici della tragedia⁹, si fonda su una serie di situazioni che ben si prestano all'ironia. In essa agiscono infatti due divinità che assumono le vesti fittizie di altri due personaggi. Giove assume l'aspetto del generale tebano Anfitrione, perché vuole godersi le grazie della bella moglie di lui, Alcmena. Mercurio, per dargli una mano in questa avventura, ha bisogno anche lui di travestirsi e assume l'aspetto del servo Sosia. Le due divinità, in questa falsa veste, ingannano tutti gli umani in cui si imbattono. Giove, quando la commedia incomincia, ha ingannato l'inconsapevole Alcmena, che ha già diviso il letto coniugale con lui. Mercurio, quando inizia l'azione, si fa subito beffe del

⁷ Raffaelli 2009: 154-164, 176 n. 34, 178. Considerazioni apprezzabili in Blänsdorf 2002: 69-74 e nel sempre utile Duckworth 1952: 151-152, 213 (sull'ironia di situazione nei *Captivi*).

⁸ In questo caso lo spettatore è dalla parte del personaggio consapevole e ne diventa in qualche modo complice.

⁹ Come è noto, nel prologo, pronunciato da Mercurio, è usato per la prima volta il termine di *tragicommedia* (59, 63) e si insiste scherzosamente (51-63) sulla commistione di comico e tragico, che dipende dalla compresenza di personaggi alti (61: *reges ... et di*) e di personaggi bassi (62: *servos*).

frastornato Sosia, che si trova improvvisamente di fronte un altro se stesso, ma di lui molto più spavaldo. Alcmena dialoga con Giove e Mercurio credendoli Anfitrione e Sosia. Più avanti la stessa Alcmena parla con i veri Anfitrione e Sosia, stupita perché crede di avere appena parlato con loro. Poi Alcmena incontra di nuovo Giove e lo striglia, stizzita per quello che invece le ha appena detto Anfitrione. Seguiva quella che doveva essere la scena madre tra Anfitrione e Giove - il cui testo, circa trecento versi, è purtroppo andato perduto -, in cui ciascuno dei due rivendicava di essere il vero Anfitrione davanti a un arbitro, il nocchiero Blefarone, che però non era in grado di dirimere la controversia, vista l'assoluta identità d'aspetto dei due contendenti¹⁰. A conclusione di tutte queste vicende, arriva l'ancella Bromia a riferire quello che è appena successo. Tra uno scompiglio di tuoni e di fulmini, Alcmena ha partorito due gemelli e uno di essi ha già mostrato, strozzando con le sue mani due terribili serpenti, le sue origini divine. Appare in cielo, infine, lo stesso Giove, che dall'alto rassicura Anfitrione. Alcmena non ha colpe, non ha potuto che soggiacere alla potenza del re degli dèi, per di più con l'inganno del travestimento. E quanto ai gemelli, figli l'uno di Anfitrione e l'altro di Giove, Anfitrione può stare contento: quello generato da Giove infatti, con le imprese che compirà, darà anche a lui una fama immortale. Anfitrione non può che conformarsi al volere del padre degli dèi e rientra in casa, dalla moglie, non senza porgere agli spettatori il consueto invito all'applauso finale: ma rivolto non alla *troupe*, come di solito avviene, bensì al dio che si è compiaciuto di comparire in scena (*Am.* 1146)¹¹:

Nunc, spectatores, Iovis summi causa clare plaudite.

Ora, gentile pubblico, fate un bell'applauso per il sommo Giove.

Possiamo cominciare da qui le nostre considerazioni sull'ironia nell'*Amphitruo*, chiedendoci, e lasciando per ora la risposta in sospeso, se in queste parole del frastornato Anfitrione sia espresso oppure nascosto il suo vero stato d'animo. Nel secondo caso, ovviamente, vi farebbe capolino almeno una punta di ironia¹².

Ma passiamo ad esaminare qualche caso di ironia verbale assolutamente sicuro. In *Am.* 392 Sosia sta patteggiando con Mercurio, che lo subissa:

¹⁰ Cf. fr. XIX e 1035-1038, coi quali il testo ricomincia e Blefarone esce di scena (*vide* Raffaelli 2014: 53).

¹¹ Sulla 'partecipazione straordinaria' di Giove *vide* le parole di Mercurio in *Am.* 88-95, 151-152. Avverto che l'*Amphitruo*, qui e in seguito, è citato secondo l'edizione di Lindsay 1910, ma tenendo sempre presente anche quella di Leo 1895. La traduzione italiana è mia, ma ho tenuto d'occhio anche quella, eccellente, di Traina 2012.

¹² Cf. Forehand 1971: 639.

SO. *Quid si falles? ME. Tum Mercurius Sosiae iratus siet.*

SO. E che succede se mi fregghi? ME. Allora Mercurio gliela faccia pagare, a Sosia.

La risposta è apparentemente rassicurante. Lo sconosciuto (per Sosia), in caso di mancanza da parte sua, invoca su se stesso (lui si presenta nei panni di Sosia) la collera di un dio. Questo è ciò che può intendere il povero Sosia. In realtà Mercurio e con lui gli spettatori intendono tutt'altro, perché l'ironia si nasconde in due punti. Prima di tutto chi parla è proprio il dio Mercurio, cosa che Sosia non può neppure immaginare. In secondo luogo Mercurio qui, con «Sosia», non intende se stesso in veste di Sosia, ma proprio il Sosia vero, quello che gli sta di fronte. E così, diversamente da Sosia e grazie a questa duplice doppiezza, il pubblico intende le parole di Mercurio non certo come una promessa rassicurante ma, al contrario, come una presa in giro minacciosa. Si tratta, in questo caso, di una ironia 'consapevole': un personaggio, Mercurio, ammiccando al pubblico, rivolge intenzionalmente al povero Sosia un'espressione che questi non può che fraintendere, per suo difetto di informazione¹³.

Tuttavia, anche nell'*Amphitruo*, in molti casi, ci troviamo di fronte ad esempi di ironia 'inconsapevole', in cui un personaggio dice una parola o una frase che, contro la sua intenzione, suggerisce o assume per gli spettatori un significato completamente diverso. È quello che avviene in *Am.* 566-568, ove Anfitrione si rivolge a Sosia, che gli sta raccontando di essersi imbattuto in un altro se stesso, in questi termini:

*Tunc id dicere audes, quod nemo umquam homo antehac
vidit nec potest fieri, tempore uno
homo idem duobus locis ut simul sit?*

Tu hai la faccia di affermare ciò che nessuno prima
ha mai visto e che non può avvenire, e cioè che nello stesso momento
uno stesso uomo possa trovarsi contemporaneamente in due posti?

Il fatto è che Anfitrione non lo può sapere, ma un istante prima il pubblico ha visto uscire di scena Giove sotto le sue sembianze. La realtà scenica dunque lo contraddice: gli spettatori hanno effettivamente visto «uno stesso uomo», Anfitrione, in due posti diversi: simultaneamente fuori, per così dire, e dentro la scena. Il povero Sosia, non creduto, ha invece ragione: in questa notte stralunata la stessa persona non solo può trovarsi in due posti diversi, ma, come è già

¹³ Simili, sotto questo aspetto, sono i casi di *Am.* 436-437 (parla Mercurio): *At ego pol per Mercurium iuro tibi non credere: / nam iniurato, scio, plus credet mihi quam iurato tibi* (vide Forehand 1971: 636); 439 (parla ancora Mercurio): *Ubi ego Sosia nolim esse, tu esto sane Sosia*; 545 (parla Giove): *Prius tua opinione hic adero*.

successo a lui e come più avanti accadrà ad Anfitrione, può persino incontrare un altro se stesso nel medesimo posto.

L'esempio successivo è forse quello più noto e certamente il più significativo di tutta la commedia. Si trova nella lunga scena in cui Alcmena, appena lasciata da Giove, che pure le ha promesso di tornare più presto di quanto lei possa aspettarsi¹⁴, ha la sorpresa di rincontrarlo addirittura troppo presto. È il vero Anfitrione, questa volta, che, celebrando il suo ritorno dalla guerra vittoriosa, si presenta a lei con un saluto così solenne e con elogi così altisonanti che il pubblico, conscio della lunghissima notte trascorsa dalla donna con Giove, di sicuro non poteva ascoltare senza cogliervi l'ironia (*Am.* 676-678):

*Amphitruo uxorem salutat laetus speratam suam,
quam omnium Thebis vir unam esse optimam diiudicat,
quamque adeo cives Thebani vero rumiferant probam.*

Anfitrione con gioia saluta la sua desiderata sposa,
che, come marito, giudica la prima per onestà di tutte le donne in Tebe.
E di cui parimenti i cittadini di Tebe esaltano la virtù.

Dopo questa introduzione - e dopo un dialogo molto ampio in cui Anfitrione, appena tornato dopo tanto tempo, scopre con stupore che la moglie avrebbe trascorso la notte a letto con lui, mentre lui era altrove - arriviamo al punto che ci interessa di più. Al colmo del contrasto tra Anfitrione, che non sa più cosa pensare¹⁵ della pervicacia con cui la moglie asserisce di essere stata tutta la notte con lui, ed Alcmena, che in perfetta buona fede insiste nella sua versione dei fatti, la donna fa un giuramento solenne (*Am.* 831-834):

*Per supremi regis regnum iuro et matrem familias
Iunonem, quam me vereri et metuere est par maxime,
ut mi extra unum te mortalis nemo corpus corpore
contigit, quo me impudicam faceret. AM. Vera istaec velim.*

Per il regno del re supremo e per la custode della famiglia
Giunone, che come è giusto rispetto e riverisco, giuro che,
tranne te solo, nessun mortale ha toccato il mio corpo col suo corpo,
nessuno ha fatto di me una svergognata. AM. Come vorrei che fosse vero!

¹⁴ *Am.* 545 (cit. sopra, n. 13).

¹⁵ A dire il vero, più avanti, nei vv. 825-829, ma per puro paradosso, Sosia prospetta al padrone l'ipotesi che, come un altro Sosia, ci sia anche un altro Anfitrione che (827) *tuam rem curet teque absente hic munus fungatur tuo* (l'espressione finale è fortemente ironica, perché contiene un evidente doppio senso sessuale: *vide* Christenson 2000: 272).

Il giuramento di Alcmena, come il saluto rivoltole in precedenza da Anfitrione, ha le stimmate della solennità. Ma, diversamente dal giuramento malizioso di Mercurio a Sosia del v. 393, è fatto in totale buona fede: l'ironia è involontaria e, anche per questo, d'effetto più incisivo. L'acme dell'ironia è naturalmente raggiunta nel punto in cui la donna proclama che, tranne il marito, «nessun mortale» ha mai toccato il suo corpo¹⁶. L'affermazione, almeno in questa forma, è assolutamente veritiera. Alcmena, infatti, l'ultima, interminabile notte non l'ha passata con un mortale ma, come gli spettatori ben sanno, con l'immortale Giove, celato sotto l'aspetto di Anfitrione. Oltre a questo punto preciso, ove l'ironia è del tutto scoperta e tocca il suo apice, il giuramento di Alcmena si presta in tutto il suo insieme a una lettura ironica. Come nell'invocazione iniziale, rivolta proprio a Giove. Come nell'evocazione, ancor più significativa, di Giunone quale divinità del sacro legame coniugale, per cui Alcmena nutre rispetto e reverenza: ma Giunone, come tutti sanno, è anche la moglie gelosa di Giove, di cui non apprezza affatto le scappatelle, arrivando talvolta a perseguire le rivali con estrema durezza. Come, infine, nel riferimento non a una generica *puḍicitia*, ma a una implicita accusa di *impudicitia*, ben più puntuale e pregnante: non per caso più sopra ho tradotto *impudica* con «svergognata»¹⁷. Questo passo, in cui Plauto fa largo uso dell'ironia, non ricorre in un contesto qualunque ma, come abbiamo accennato, in una scena di ampiezza e rilevanza fuori del comune. E, di questa scena, è collocato in un momento saliente, verso la fine: in un punto dunque di grande effetto e visibilità. Appare evidente, anche da questo, quanto il ricorso all'ironia sia per Plauto, nell'*Amphitruo*, una scelta stilistica di grande rilievo.

In una scena di poco successiva, dove dialogano Giove e Alcmena, troviamo un altro giuramento in cui l'ironia da parte di Giove è consapevole e che dunque, sotto questo riguardo, va accostato a quello di Mercurio rivolto a Sosia (*Am.* 392), cui è simile nella forma e in precise consonanze verbali. Si tratta di *Am.* 930-936 (è Alcmena che parla):

¹⁶ Si tenga presente che *mortalis* evoca subito, automaticamente, il suo antonimo *immortalis*; sul passo, oltre quelle di Forehand 1971: 639-640, si possono vedere le osservazioni di Oniga 1991: 220 e di Christenson 2000: 272-273.

¹⁷ All'accusa Alcmena puntualmente replica al v. 838: *ut pudicam decet*; e subito dopo, ai vv. 839-840, rivendica la sua pudicizia con tono sostenuto: *Non ego illam mihi dotem duco esse quae dos dicitur, / sed pudicitiam et pudorem et sedatum cupidinem*. Anche in queste asserzioni di Alcmena può cogliersi l'ironia, come nell'alto elogio di Anfitrione in *Am.* 676-678 (sopra, p. 274).

ibo egomet; comitem mihi Pudicitiam duxero. 930
IUPP. Mane. Arbitratu tuo ius iurandum dabo
me meam pudicam esse uxorem arbitrarier.
Id ego si fallo, tum te, summe Iuppiter,
quaeso Amphitruoni ut semper iratus sies.
ALC. A, propitius sit potius! IUPP. Confido fore; 935
nam ius iurandum verum te advorsum dedi.

Me ne andrò per mio conto, tanto avrò come compagna la Pudicizia.

GIO. Aspetta. Giurerò, come vuoi tu,

che io mia moglie la considero onesta.

Se inganno su questo, allora, sommo Giove,

ti scongiuro di fargliela pagar cara, ad Anfitrione.

ALC. Ma no, che gli sia propizio, piuttosto. GIO. Confido di sì;

perché il giuramento che ti ho rivolto era sincero.

Come in altri luoghi, Alcmena rivendica solennemente la sua virtù (930), questa volta con quello che lei crede suo marito, ma che in realtà è Giove: proprio chi, invece, la sua virtù l'ha violata. A parte questo motivo di ironia, che si può cogliere, più o meno marcato, in quasi tutti i casi in cui Alcmena difende, talora fin troppo energicamente, la propria pudicizia¹⁸, vediamo meglio l'altro palese elemento di ironia che è presente nel giuramento di Giove. Poiché è il dio e non Anfitrione, come Alcmena crede, a giurare, la *uxor* cui egli si riferisce sarà verosimilmente la sua vera moglie, Giunone. Inoltre la penale del giuramento, che Alcmena coglie come molto grave, tanto da volerla capovolgere (935), è, nella formulazione di Giove, assolutamente ridicola: Giove, in caso di falsità, invoca la collera ... di Giove stesso sulla testa di Anfitrione. L'ironico e ridicolo scongiuro - molto simile nel meccanismo e nel lessico, come s'è detto, alla promessa di Mercurio del 392¹⁹ - è preso da Alcmena talmente sul serio che, attenuato il risentimento, chiede a quello che crede essere suo marito di non invocare sulla propria testa l'ira di Giove. E Giove (chi meglio di lui?) la rassicura sulla buona disposizione ... di Giove stesso (935), perché (ironia che si aggiunge all'ironia) il suo giuramento ... era sincero.

Come ha messo bene in luce Forehand, pur esagerando un poco, talvolta, nella sua caccia alle attestazioni dell'ironia²⁰, sono molto frequenti i risvolti ironici nei passi in cui compaiono i nomi delle due divinità presenti sulla scena,

¹⁸ Vd. per es. sopra, n. 17 e Christenson 2000: 274 (*ad vv.* 839-842).

¹⁹ Sopra, pp. 272-273. Vedi anche il giuramento di Mercurio ai vv. 435-436 (sopra, n. 13).

²⁰ Gli pare sufficiente, infatti, un riferimento a un dio non specificato o agli dèi in generale per individuare o sospettare la presenza dell'ironia (Forehand 1971: 636-638).

specialmente, com'è ovvio, quello di Giove. L'abbiamo appena visto circa *Am.* 831 e 933. Vediamone un altro paio di casi. In *Am.* 1039-1052 Anfitrione, esasperato dall'esito del confronto con il suo *alter ego* Giove, prorompe in un monologo sdegnato e rabbioso²¹, che si conclude con la minaccia di far irruzione in casa e di stendere tutti quelli che gli si pareranno contro²². Nessuno, ma proprio nessuno riuscirà a fermarlo (*Am.* 1051-1052):

*Neque me Iuppiter neque di omnes id prohibebunt, si volent,
quin sic faciam uti constitui. Pergam in aedis nunciam.*

Né Giove né tutti gli dèi insieme, se vorranno, mi impediranno di fare quello che ho deciso: mi fiondo subito in casa.

La menzione di Giove è di per sé fonte di ironia: senza che Anfitrione lo sappia, è proprio lui il suo rivale e il suo principale ostacolo per tutto il corso dell'azione. Sostenere che nemmeno Giove e l'Olimpo intero potranno fermarlo è dunque una affermazione non genericamente esagerata, ma motivo di ironia per gli spettatori che, fra l'altro, hanno appena visto Anfitrione avversato proprio da Giove nella scena dell'arbitrato sull'identità che Blefarone non è stato in grado di risolvere. Ma c'è anche dell'altro. Ad onta delle sue smargiassate, la prova di forza del povero Anfitrione viene subito bloccata, e proprio da Giove: il colpo di un fulmine scagliato dal dio, infatti, lo fa subito stramazzone a terra, dove, mezzo tramortito, lo troverà l'ancella Bromia nella scena successiva.

Di nuovo l'ironia ha una grande parte anche nel momento in cui Bromia si imbatte nel corpo esanime di Anfitrione, ancora una volta grazie alla menzione, duplice in questo caso, del nome di Giove (*Am.* 1072-1074):

*Sed quid hoc? Quis hic est senex qui ante aedis nostras sic iacet?*²³
Numnam hunc percussit Iuppiter?
Credo edepol, nam pro Iuppiter sepultus est quasi sit mortuos.

Ma che è? Chi è questo vecchio che sta afflosciato davanti a casa nostra?
Che l'abbia fulminato Giove in persona?
Credo che sia proprio così, per Giove, perché sta disteso come un morto.

²¹ *Am.* 1041 sgg. L'ironia vi fa capolino sin dall'inizio, quando Anfitrione inveisce così: *Numquam edepol me inultus istic ludificabit, quisquis est*, senza immaginare che l'*istic ... quisquis est* sia niente meno che il padre degli dèi.

²² Su questo *vide* oltre, pp. 280-281, circa *Am.* 1046-1050.

²³ Queste parole di Bromia ci confermano, se ce ne fosse bisogno, che Anfitrione è subito crollato a terra, ancor prima di cominciare a mettere in atto il proposito di precipitarsi in casa.

Anche qui, come nel passo precedente, l'ironia è involontaria. Bromia infatti enuncia come una eventualità ciò che invece è realmente accaduto e non si risparmia, per soprappiù, una battutina in cui il nome di Giove è fatto di nuovo (1074), pur sotto forma di generica interiezione.

Ancora in questa scena, poco più avanti, Anfitrione, soccorso da Bromia, si esprime inconsapevole negli stessi termini dell'ancella su quanto gli è capitato (*Am.* 1077):

... *Totus timeo, ita me increpuit Iuppiter.*

... Sono tutto un brivido, da quanto Giove mi ha strigliato.

Come, in misura un po' minore, quella della pudicizia di Alcmena²⁴, possiamo dunque ribadire che questa della menzione del nome di Giove, di Mercurio, e anche, talvolta, degli dèi in generale, è l'occasione di gran lunga più frequente e più propizia perché nell'*Amphitruo* entri in gioco l'ironia verbale. Ce lo confermano, con Forehand 1971 (*vide* sopra, p. 278 e n. 20), gli esempi significativi che abbiamo passato in rapida e parziale rassegna. L'ironia tanto spesso suscitata dal nome di Giove ci permette di ritornare, con maggiore consapevolezza, al finale della commedia, in cui, come abbiamo accennato (sopra, p. 274), non un personaggio qualunque, ma proprio Anfitrione chiede agli spettatori di rivolgere il canonico applauso al «sommo Giove» e non alla compagnia degli attori. La tentazione di cogliervi più che una punta di ironia si fa ora più forte, tanto più che questa è una delle due sole occorrenze plautine in cui l'applauso finale non è richiesto per la *troupe*, ma per una divinità²⁵.

²⁴ Agli esempi citati alla n. 17 si aggiunga *Am.* 930 (sopra, pp. 277-278). *Vide* anche, dall'opposto punto di vista, quello dell'avvenuto possesso da parte di Giove, *Am.* 1089-1090 (è Bromia che parla ad Anfitrione): *Sine me dicere, / ut scias tibi tuaeque uxori deos esse omnis propitios* e *Am.* 1105-1106 (parla Anfitrione replicando a Bromia: si tratta, quindi, di una forma di autoironia): *Nimia mira memoras. Si istaec vera sunt, divinitus / non metuo quin meae uxori latae suppetiae sient.*

²⁵ L'altra occorrenza è nel *Truculentus*, ove l'applauso finale è richiesto per Venere. Ma proprio questo finale del *Truculentus* può risultare per noi altamente istruttivo. La tradizione, infatti, accanto a quella per Venere (967: *Veneris causa adplaudite: eius haec in tutelast fabulà*), reca anche una seconda richiesta d'applauso, il cui destinatario, non specificato, è senz'altro la *troupe* (968: *Spectatores, bene valete, plaudite atque exsurgite*). Il doppione, presente nei Palatini e, forse, anche nel palinsesto Ambrosiano (cf. Studemund 1889: ad loc.: "5 in lacinia, quae exteriori margine adhaeret, incertissimae umbrae videntur superesse"), fu presumibilmente aggiunto in occasione di una ripresa. In ogni caso esso attesta, con la sua stessa presenza, quanto fosse sentito come anomalo un applauso finale che non fosse richiesto, esplicitamente o implicitamente, per la compagnia degli attori che avevano portato in scena la *pièce*. Lo *status quaestionis* (ma senza cenni all'Ambrosiano) in Enk 1953: II 216. Va detto che, se si coglie nell'invito all'applauso di Anfitrione una punta di ironia, proprio l'ultima battuta lascerebbe la commedia con un qualcosa di non completamente risolto e non del tutto pacificato. Qualcosa

Passando ora all'ironia di situazione, dopo agli accenni già fatti circa quei casi che riguardano le stesse strutture portanti, vediamo un paio di esempi più circoscritti. Nella scena IV 2²⁶, che precede la grande lacuna di circa trecento versi in cui si affrontavano Giove e Anfitrione, c'è una breve schermaglia tra Mercurio e Anfitrione, che naturalmente crede di parlare con il servo Sosia e non con il dio che ne ha assunto l'aspetto. Ebbene, a parte uno dei consueti casi di ironia verbale giocati sul nome di Giove²⁷, tutta l'ironia che pervade l'intera scena poggia sull'ignoranza da parte di Anfitrione di chi sia veramente il suo interlocutore: l'uomo resta sempre più stupefatto dai toni a dir poco irriguardosi con cui gli si rivolge quello che crede essere il suo servo Sosia. E il falso Sosia man mano che il battibecco procede, simulando di non conoscere chi gli sta di fronte, non abbassa mai i toni, ma piuttosto li innalza, arrivando a chiamare quello che si considera suo padrone *fatuus* (1026) e *stolidus*. Proprio questo secondo aggettivo ci fa capire fino in fondo l'ironia della situazione. Anfitrione è infatti allibito e stupefatto per essere strapazzato in maniera così sfrontata da quello che crede un suo servo: è del tutto spiazzato da una situazione che gli sfugge, ancora una volta, per difetto di informazione. C'è pure da notare che qui il testo plautino dà un'indicazione preziosa, suggerendo espressamente come l'attore che ha il ruolo di Anfitrione debba interpretare la sua parte. Nel v. 1028, infatti, Plauto mette in bocca a Mercurio una frase irriverente e illuminante:

Quid me aspectas, stolide? ...

Che hai da fissarmi con quella faccia da babbeo? ...

Questo *stupor* del disorientato Anfitrione, esplicitamente deriso, è il risultato dell'ironia della situazione, del suo avere a che fare con un servo che servo non è e che, quindi, può permettersi di giocare con lui come il gatto col topo, senza alcun timore delle ritorsioni che pur gli vengono minacciate.

Un altro esempio di ironia che, piuttosto che di situazione, chiamerei più precisamente 'di ruolo' è alla base della parte finale della scena IV 3, nel monologo di Anfitrione, che abbiamo in parte già visto, in cui minaccia sfracelli prima di essere folgorato e ridotto da Giove come uno straccio. Dopo aver minacciato, senza sapere a chi parlasse, il sommo Giove²⁸, dandogli tra l'altro dello «stregone

di comparabile avviene, ma con un personaggio del tutto differente, nel finale dei *Captivi* (vide sopra, n. 5).

²⁶ Rinvio qui, per comodità, secondo la suddivisione in atti, che come è noto è moderna: Questa 1985: 245-269.

²⁷ *Am.* 1021-1022 (parla Mercurio): *tibi Iuppiter / dique omnes irati certo sunt, qui sic frangas foris.*

²⁸ *Vide* sopra, n. 21.

di Tessaglia»²⁹, il furibondo Anfitrione si accorge finalmente che il suo antagonista ha lasciato la scena, per andare a trovare, come egli suppone, sua moglie Alcmena. In questo punto culminante dell'intera vicenda, con una metamorfosi di ruoli, il grande generale vittorioso, il personaggio che per la sua condizione sociale sarebbe più da tragedia che da commedia, prende invece a comportarsi secondo un *cliché* che appartiene a una delle macchiette più basse e più tipiche della commedia, quella del *servus currens* (1046-1050):

*Qui me Thebis alter vivit miserior? Quid nunc agam,
quem omnes mortales ignorant et ludificant ut lubet?
Certumst, intro rumpam in aedis: ubi quemque hominem aspexero,
si ancillam seu servom sive uxorem sive adulterum
seu patrem sive avom videbo, obruncabo in aedibus.*

1050

C'è a Tebe qualcuno più disgraziato di me? E adesso, che faccio?
Tutti i mortali mi disconoscono e mi prendono in giro come gli pare.
Ma ho deciso, mi precipito dentro casa e tutti quelli che ci trovo,
se la serva, oppure il servo, oppure mia moglie, oppure il suo amante,
oppure mio padre, oppure se vedo mio nonno, li stendo sul posto.

Dopo un *incipit* 'di disperazione', nel quale peraltro potrebbe cogliersi un altro spunto di ironia verbale in *omnes mortales*³⁰, Anfitrione trapassa nell'atteggiamento, appunto, del *servus currens*, che minaccia nel suo impeto di travolgere tutti quelli che trova sulla sua strada, senza distinzioni o eccezioni di nessun tipo, in una *climax* che dalle figure servili (con *servus* penserà a Sosia, che nella scena IV 2, come abbiamo visto, l'ha trattato come uno stuoino) passa a quelle della moglie e dell'adultero che l'ha fatto infuriare, per arrivare, nel delirio dell'enumerazione, fino al padre e addirittura al nonno, che con l'esibizione della sua collera non c'entrano proprio nulla. La sfuriata si conclude con i vv. 1051-1052, che abbiamo discusso sopra (p. 273), in cui l'inconsapevole Anfitrione sfida Giove e tutti gli dèi ad impedirgli di mettere a soqquadro la casa, ma senza riuscire neppure a mettervi piede, perché subito tramortito dal fulmine divino.

L'ironia, qui, l'ho definita 'di ruolo' perché appunto consiste nel far agire un personaggio in un atteggiamento diverso da quelli propri del suo ruolo e tipico

²⁹ Così Traina (2012: 105) traduce l'epiteto usato da Anfitrione, vanamente minaccioso, in *Am.* 1043-1044: *Ego pol illum ulciscar hodie Thessalum veneficum, / qui pervorse perturbavit familiae mentem meam.*

³⁰ Ad Anfitrione sembra che tutti gli uomini lo disconoscano e lo sbeffeggino, ma in realtà non sono gli altri *mortales*, bensì due *immortales*, Mercurio in questo specifico contesto e Giove nel quadro complessivo della commedia, a prendersi gioco di lui. Il gioco verbale, qui, è simile e opposto a quello, immensamente più significativo, messo in bocca ad Alcmena in *Am.* 833 (sopra, pp. 276-277).

invece di un ruolo differente: nel nostro caso, come detto, in quello, molto frequente e ben conosciuto dagli spettatori, del *servus currens*³¹. Una forma di ironia che, per così dire, passa al di sopra del personaggio, in quanto consiste in una diretta strizzata d'occhio dell'autore agli spettatori, resa possibile dal comune possesso delle forme e delle convenzioni caratteristiche del genere comico.

Ancora qualche osservazione, per concludere sull'ironia nella parola teatrale. Come insegnano i buoni manuali di retorica, «poiché l'ironia ... è particolarmente esposta al pericolo dell'equivoco partigiano (dell'*obscuritas* di direzione indecisa ...) il segnale del contesto viene rafforzato preferibilmente coi segnali della *pronuntiatio*»³². Questo vuol dire che l'ironia è uno dei tropi per cui può essere opportuna o necessaria, perché possano riuscire efficaci, qualche speciale sottolineatura da parte dell'oratore nella fase della *pronuntiatio*, che può consistere in segnali della voce (intensità, tono) o nella gestualità.

Passando dalla retorica al teatro, tutto questo ci ricorda che all'ironia, per essere colta appieno durante la rappresentazione, giova essere messa in qualche modo in evidenza dalla recitazione dell'attore. E questa messa in evidenza passa attraverso le prove di recitazione della compagnia, perché gli attori possono meglio sottolineare, con le loro tecniche vocali e/o gestuali, l'ironia di questo o quel passo se l'hanno preventivamente individuata scorrendo il copione. Più precisamente, questo non costituisce un grave problema nei casi di ironia di chiarissima (per es. *Am.* 833: *mortalis nemo*) o comunque di chiara evidenza (per es. *Am.* 677-678: ... *optimam* ... / ... *probam*). Lo costituisce invece per i casi che appaiono non sicuri (come *Am.* 1146: ... *Iovis summi causa plaudite*) o incerti o solo possibili: perché sono proprio questi casi meno evidenti quelli che, per essere colti nel corso della recita, hanno maggiore o assoluto bisogno di essere sottolineati dall'attore, che, con la voce o con il gesto, o con tutt'e due, li segnali agli spettatori. Ma, come dicevamo, questo presuppone l'interpretazione dell'attore anche prima della *performance*, che deve valutare e individuare nel copione le eventuali ironie o, meglio, quelle che lui stesso percepisce come tali.

Questa operazione può comportare anche un allontanamento dalle intenzioni dell'autore, perché l'interprete può cogliere spunti di ironia dove il

³¹In *Am.* 984-987 Mercurio, che ha uno statuto ambiguo in quanto aiutante di Giove ma nei panni servili di Sosia, inizia un suo breve monologo giocando scopertamente sulla *gag* del *servus currens*: *Concedite atque abscedite omnes, de via decedite, / nec quisquam tam audax fuit homo, qui obviam obsistat mihi. / Nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarier / populo, ni decedat mihi, quam servolo in comoediis?* Per la piena consapevolezza di questo *topos* comico vide anche *Capt.* 776-779 (parla il parassita Ergasilo): *Nunc ad senem cursum capessam hunc Hegionem, cui boni / tantum affero quantum ipsum a dis optat, atque etiam amplius. / Nunc certa res est, eodem pacto ut comici servi solent / coniciam in collum pallium, primo ex med hanc rem ut audiat.* Degno di nota è il cenno al gesto di avvolgersi il mantello attorno al collo per non aver impaccio nella corsa, topico di questa macchietta.

³²Lausberg 1969: 129.

testo non ne avrebbe bisogno e, al contrario, non percepire elementi di ironia sottile che il testo invece presupporrebbe. Il discorso, a questo punto, si fa molto complicato. Basterà osservare che qui il serpente si morde la coda. I modi della recitazione, e quindi la soggettività dell'attore, sono infatti essenziali per la resa scenica e - in molti casi - anche per la comprensione da parte del pubblico dei contenuti ironici sparsi nel testo. E, d'altro canto, la loro individuazione come tali, nei casi di meno limpida evidenza, dipende anch'essa, e prioritariamente, dalla sensibilità e dalla soggettività dell'attore, che può coglierli o rigettarli e che può anche crearli, per così dire, per sovraintepretazione. In ogni caso, tra gli spunti ironici meno evidenti, passeranno al pubblico quelli che l'attore ha inteso (o magari frainteso) come tali, scegliendo di segnalarli nel momento della messinscena con gli strumenti vocali e gestuali che il mestiere gli fornisce.

Si apre così una serie di problemi molto difficili, che però non si possono eludere perché un testo teatrale non esiste di per sé, ma solo nella pratica della rappresentazione. A noi basta, in questa sede, averli messi in luce nei loro tratti essenziali, senza l'ambizione di risolverli.

BIBLIOGRAFIA

- Blänsdorf, J. (2002), "La struttura drammatica ed il contenuto filosofico dei *Captivi*", in Raffaelli, R., Tontini, A. (eds.), *Lecturae Plautinae Sarsinates. V. Captivi*. Urbino, Quattro Venti: 59-76.
- Christenson, D. M. (ed.) (2000), Plautus, *Amphitruo*. Cambridge: University Press.
- Duckworth, G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy*. Princeton: University Press.
- Enk, P. J. (ed.) (1953), *Plauti Truculentus*. I-II. Lugduni Batavorum: Sijthoff.
- Forehand, W. E. (1971), "Irony in Plautus' *Amphitruo*", *AJPh* 92: 633-651.
- Ieranò, G. (2015), *Gli eroi della Guerra di Troia*. Venezia: Sonzogno.
- Lausberg, H. (1969), *Elementi di retorica*. Trad. it. Bologna: Il Mulino.
- Leo, F. (ed.) (1895-1896), *Plauti comoediae*. I-II. Berolini: Weidmann.
- Lindsay, W. M. (ed.) (1910²), *T. Macci Plauti comoediae*. I-II. Oxonii: Clarendon.
- Oniga, R. (ed.) (1991), *Tito Maccio Plauto, Anfitrione*. Venezia: Marsilio.
- Paduano, G. (2014), "L'ironia drammatica in Plauto", *Pan* 3 n. s.: 11-20.
- Questa, C. (1985), *Parerga plautina*. Urbino: Università degli Studi.
- Raffaelli, R. (2009), *Esercizi plautini*. Urbino: Quattro Venti.
- Raffaelli, R. (2014), *Tuttoplauto*. Urbino: Quattro Venti.
- Studemund, W. (ed.) (1889), *T. Macci Plauti fabularum reliquiae Ambrosianae ... apographum*. Berolini: Weidmann.
- Torino, A. (ed.) (2013), *Titus Maccius Plautus, Captivi*. Sarsinae et Urbini: Quattro Venti.
- Traina, A. (cur.) (2012), *Plauto, Anfitrione*. Bologna: Patron.

(Página deixada propositadamente em branco.)

O *POENULUS* DE PLAUTO E O SEU TEMPO¹ (Plautus' *Poenulus* and its time)

José Luís L. BRANDÃO (josephus@fl.uc.pt)
Universidade de Coimbra, CECH

RESUMO - No *Poenulus* de Plauto encontramos referências implícitas ou explícitas às Guerras Púnicas e aos conflitos relativos à Grécia e ao Mediterrâneo Oriental. Os acontecimentos históricos espelhados na peça permitem-nos perceber o modo como Plauto usa argumentos da política contemporânea na *captatio* do público, e a forma como a política externa romana seria entendida pelo auditório do dramaturgo. Contra o que seria de esperar numa peça ainda representada em vida de Aníbal, o cartaginês Hanão não é simplesmente conotado com os lugares-comuns associados aos Cartagineses, mas revela-se uma personagem significativamente mais complexa.

PALAVRAS-CHAVE - Plauto, *Poenulus*, Cartago, Guerras Púnicas, Aníbal.

ABSTRACT - In the *Poenulus* of Plautus we find implicit or explicit references to the Punic Wars and other conflicts relating to Greece and Eastern Mediterranean. The historical events mirrored in the play enable us to realize how Plautus uses arguments of contemporary politics in the *captatio* of the audience, and how the playwright's spectators would understand the Roman foreign policy. Surprisingly in a play represented within the time of Hannibal's life, the Carthaginian Hanno is not merely dealt with clichés associated by the Romans to Carthaginians, but proves to be a significantly more complex character.

KEYWORDS - Plautus, *Poenulus*, Carthage, Punic Wars, Hannibal.

Apresentado pouco depois da segunda Guerra Púnica, o *Poenulus* de Plauto levanta desde logo uma série de questões no que respeita quer ao tratamento paradoxal que o comediógrafo dá às personagens de etnia púnica, especialmente Hanão, quer à suposta reacção da assistência — embora seja difícil saber o que é do original grego e o que é plautino. E o paradoxo está desde logo na forma de o apresentar no prólogo:

*Achillem Aristarchi mihi commentari lubet:
inde mihi principium capiam, ex ea tragoedia.
sileteque et tacete atque animum advortite,
audire iubet vos imperator histricus. (1-4)*

¹ Trabalho desenvolvido no âmbito do projeto UID/ELT/00196/2013, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Apetece-me evocar aqui o *Aquiles* de Aristarco; de forma que vou retomar o início dessa tragédia. (*Solene*) “Sosseguem e calem-se, e prestem atenção; quem vos manda escutar é o vencedor da Histriónia”².

Segue-se uma série de imprecizações aos elementos perturbadores da assistência (atrasados, escravos, amas de leite, mulheres em geral), um conjunto de imposições que representam, reitera-se mais à frente (44), as ordens *pro imperio Histrico* e que nos dizem muito sobre o público destas peças. Este comandante de palco faz parte de um pacto estabelecido pelo autor, que, no dizer de Slater (1992: 133-139), lança uma espécie de círculo mágico à volta de si e da sua audiência, de modo a conduzir os espectadores para o mundo da peça. Só então se entra no argumento, com a indicação do título do original grego (*Karchedonius*)³ e da problemática adaptação latina. E se o título dos manuscritos, *Poenulus*⁴, é o original, a assistência preparava-se certamente para ver representar no palco os lugares-comuns relativos aos Cartagineses⁵. Na altura da primeira representação, ainda estava bem fresca a recordação da longa permanência de Aníbal em terras itálicas durante a 2ª Guerra Púnica, com graves perdas de vidas para toda uma geração: basta lembrar as ainda recentes derrotas do lago Trasimeno e de Canas e a angústia de ter tido *Hannibal ad portas*, ao ponto de chegarem a ser feitos sacrifícios humanos. A própria menção do nome de Cartago no prólogo suscitaria algum tipo de ansiedade.

1. OS ESTEREÓTIPOS

Na 2ª parte do prólogo, onde se trata o argumento, surgem elementos assaz depreciativos: sinais que exploram a reacção natural do público à presença no palco de um espécime do odiado inimigo e, por isso, mais uma forma de *captatio benevolentiae* por parte do autor. Plauto começa por secundar as expectativas, ao fazer a caracterização directa da personagem principal:

² No texto está *imperator histricus*. Jogo de palavras com *histrio* ‘histrião’ e *Istria* ‘Ístria’. O texto usado é o fixado por Leo 1896.

³ Diz-nos Plauto no Prólogo, que *Karchedonius vocatur haec comoedia, l*** latine Plautus patruus multiphagonides*, “esta comédia intitula-se «O Cartaginês» (em grego)...; em latim, Plauto apelida-a de «Tio comedor-de-papas-de-farinha»” (53-54). A peça grega em que Plauto se inspirou, *Karchedonios*, é atribuída pelos estudiosos a Menandro ou, em alternativa, a Aléxis, poeta originário da Itália Meridional. Alguns autores, como Ernout, prefeririam, dada a ambiguidade gramatical, associar o epíteto de “comedor-de-papas-de-farinha” (*Multiphagonides*) ao nominativo *Plautus*: pelo que o título latino ficaria somente “Tio” (*Patruus*), o que apontaria para a personagem de Hanão. *Vide* Franko 1996: 427 n. 3.

⁴ Diminutivo, não de valor afectivo, mas de significado semelhante ao depreciativo *Graeculus*, por exemplo, e congruente com o contexto histórico da produção da peça. Mas tal título não aparece no prólogo (*vide* nota anterior). A lacuna deixa dúvidas.

⁵ Estereótipos visíveis na literatura latina, como os que Cícero evidencia em *Scaur.* 42. *Vide* Leigh 2004: 28-29.

*Sed pater illarum Poenus, postquam eas perdidit,
mari terraque usquequaque quaeritat.
ubi quamque in urbem est ingressus, ilico
omnes meretrices, ubi quisque habitant, invenit;
dat aurum, ducit noctem, rogitat postibi
unde sit, quoiatis, captane an surrupta sit,
quo genere gnata, qui parentes fuerint.
Ita docte atque astu filias quaerit suas.
et is omnis linguas scit, sed dissimulat sciens
se scire: Poenus plane est. Quid verbis opust? (104-113)*

Mas o pai das moças, o cartaginês, desde que as perdeu, anda à procura delas por toda a parte, por terra e por mar. Mal entra numa cidade, vai logo correr todas as rameiras: visita uma por uma, onde quer que cada qual tenha poiso. Dá-lhe dinheiro, contrata-a por uma noite, depois criva-a de perguntas: de onde é; de que país; se é cativa de guerra ou se foi raptada; a que família pertence; quem foram os seus pais. Assim procura as filhas de forma inteligente e astuta. Já sabe todas as línguas, mas, mesmo sabendo, finge não saber. É cartaginês e basta; mais palavras para quê?!

Se, no início da explicação do enredo, Plauto começara por usar o termo cívico *Carthaginiensis* (59, 84)⁶, opta agora pela designação étnica, *poenus*, que tem maior carga negativa, como salienta Franko (1996: 427-428). A arteirice púnica é salientada pela expressão *docte atque astu*, o carácter dissimulado, as competências linguísticas e, sobretudo, o remate: *Poenulus plane est*. Tal caracterização é coerente com a proverbial *fides Punica*. Com efeito, é apenas no sentido negativo que, mais à frente, o escravo Milfão afirma (191), *Nullus me est hodie Poenus Poenior*, «hoje, não há cartaginês que seja mais cartaginês que eu», uma vez que não o é pela língua, que manifestamente não domina⁸. O prólogo estabelece assim o retrato de uma personagem determinada, experiente e matreira, para quem os meios parecem justificar os fins⁹.

Mas parece estar também presente outro estereótipo, o da licenciosidade, no facto de correr todas as prostitutas, ao ponto de parecer arriscar cometer

⁶ Que na peça aparece várias vezes referido aos vários membros da família dividida pelo rapto de Agorástocles e das duas filhas e Hannão (cf. 963, 997, 1124), como salienta López Gregoris (2012: 51).

⁷ Observa López Gregoris (2012: 70-71) que o próprio diminutivo *Poenulus*, tal como outros diminutivos de personagens, tanto em Plauto como na *Commedia dell'arte*, caracteriza um valor de astúcia.

⁸ Como observa Leigh 2005: 36.

⁹ Este traço do viajante enganador retoma um *topos* herdado da Grécia, já presente em Homero (*Od.* 14. 287-297), formado a partir de preconceitos sobre os Fenícios, povo de viajantes e mercadores, e que pode estender-se genericamente a todos os povos do mar, como sugere Rosario López Gregoris 2012: 50.

incesto, se só interroga as prostitutas depois do acto¹⁰. De qualquer modo, até aqui temos apenas um *poenus* anónimo, que só voltará a aparecer cerca de 900 versos mais à frente¹¹.

2. CONFLITOS NO MEDITERRÂNEO ORIENTAL

Se a personagem principal evoca o inimigo cartaginês, o local da acção, Cálidon na Etólia, aponta para outros conflitos, terminados ou ainda em curso aquando da representação da peça. É interessante verificar que se pode estabelecer um nexo de continuidade entre o tema geral de Cartago e tais conflitos, decorrentes, tal como as Guerras Púnicas, da expansão romana no Mediterrâneo.

No acto primeiro, cena I, o escravo Milfão sugere ao amo, o jovem Agorástocles, uma armadilha para libertar a amada Adelfásio da casa do proxeneta Lico: colocar em casa do proxeneta um escravo do patrão, disfarçado de cliente bem fornecido de dinheiro, de modo a poderem acusar depois Lico de roubo do escravo e da soma. Salienta-se que se vão usar “moedas de ouro de Filipe” (165-166). Trata-se de uma cunhagem de Filipe II, de quem Filipe V era o sucessor contemporâneo da acção. O monarca da cunhagem é associado a grande riqueza na *Aulularia* (701-704)¹². Há uma ligação a Cartago no facto de Filipe V se ter aliado a Aníbal em 215 a.C., abrindo uma outra frente durante a 2ª Guerra Púnica¹³. Os conflitos com Filipe V consubstanciam-se nas duas primeiras guerras Macedónicas, de 215 a 205 e de 200 a 197, que culminaram na batalha de Cinoscéfalos (197) e na proclamação da libertação da Grécia por Flamínio em 196¹⁴. A menção da referida cunhagem lembrava aos presentes as intenções dominadoras da Macedónia, mas o efeito da exagerada repetição do nome podia ser cómico¹⁵. Para desenvolver a tramóia, Milfão associa Agorástocles, o caseiro Colibisco e um grupo de testemunhas, falsas, arroladas por Agorástocles para

¹⁰ Segundo sugere Franko (1996: 429-430). Pelo contrário, Starks (2000: 167-168) pensa que não tem de ser forçosamente assim, partindo de uma interpretação diferente do termo *postibi*.

¹¹ Slater (1992: 131-142) encontra correspondência entre os dois enredos da peça (a armadilha contra Lico levada a cabo por Colibisco e os desenvolvimentos da entrada em cena de Hanão) e duas partes do argumento do prólogo: a parte aqui citada corresponde à segunda. Vide Leigh 2005: 29-30.

¹² Vide Fraenkel 1922: 71; Richlin 2005: 38.

¹³ E até na atitude descrita em Políbio (13. 3. 1-8): este autor considera que Filipe V usa de conduta traiçoeira (*pragmosyne*) no modo de conduzir a guerra, por comparação com a guerra franca dos Romanos. Vide Leigh 2005: 39-45.

¹⁴ Sobre as guerras com Filipe V, vide Errington 1986: 81-106 e Errington 1986: 244-274; Monteiro 20015: 182; Guerra 2015: 206-212; Oliveira 2015: 235.

¹⁵ Richlin (2005: 195) suspeita que na repetição do nome das moedas haja algum jogo de palavras. Vide Moodie 2015: 108.

atestar o suposto roubo¹⁶. Estas usam vocabulário próprio do teatro¹⁷ e envolvem também os espectadores na farsa que se propõem representar, recorrendo a um processo muito plautino:

*Aurum est profecto hoc, spectatores, comicum:
macerato hoc pingues fiunt auro in barbaria boves;
verum ad hanc rem agendam Philippum est: ita nos adsimulabimus.* (597-599)

Trata-se de ouro verdadeiro, espectadores; mas da comédia. (*Tira da bolsa tremoços secos e mostra-os aos espectadores*) O ouro com que, depois de demolido, se engordam os bois na bárbara Itália¹⁸. Mas, para esta representação, são filipos verdadeiros: vamos fazer de conta que assim é.

Tal processo, metateatral para os comentadores modernos, será a renovação do pacto de “faz-de-conta” estabelecido desde o prólogo (123), quando o actor diz que se vai vestir salientando o estatuto da representação dramática¹⁹. Surte o efeito cómico de brincar com o engano; e o riso apazigua.

O tempo da acção é o da festa das Afrodísias²⁰, o lugar é Cálidon, na Etólia, como se diz no prólogo. De resto, as testemunhas que Agorástocles vai convocar para incriminar Lico apresentam-se como libertos e cidadãos da Etólia (621), embora seja o direito romano que está presente²¹. A verdade é que a Liga Etólia

¹⁶ As testemunhas parecem funcionar como um raro exemplo de coro na comédia romana, à semelhança do coro da *Rudens*, como salientam Paratore (1992: 187-189 n. 65) e Richlin (2005: 197). Sendo vários, agem como uma personagem colectiva: não deliberam entre si, mas discutem unicamente com Agorástocles e chegam a responder na primeira pessoa do singular. Segundo Paratore, poderia até ser representado no palco por um só actor, uma espécie de corifeu. Não são testemunhas isentas, pois vão prestar juramento numa acusação que sabem ser uma farsa montada por Milfão, Agorástocles e Colibisco.

¹⁷ Como acontece também nos vv. 550-554, onde se faz uma espécie de ensaio geral: *Horunc hic nunc causa haec agitur spectatorum fabula: / hos te satius est docere, ut, quando agas, quid agas sciant. / Nos tu ne curassis: scimus rem omnem, quippe omnes simul / didicimus tecum una, ut respondere possemus tibi;* e na fala de Colibisco (581), que se mostra seguro do seu papel: *Quin edepol conductior sum, quam tragoedi aut comici.*

¹⁸ Os tremoços secos eram usados nas brincadeiras de crianças e no teatro para simular moedas. *In barbaria reflecte* o ponto de vista grego e tem paralelo na expressão *uortit barbare* de *Asinaria* 11, e *Trinummus* 19.

¹⁹ Como sugere Slater 1992: 142. *Vide* Segal 1987: 62-64.

²⁰ Paradoxalmente, Cálidon é conhecida por possuir um templo de Ártemis (que representa o oposto de Vénus) no qual se oferecem sacrifícios de animais à deusa. Cf. Paus. 7. 18. 8-13. *Vide* Richlin 2005: 187-188. J. Henderson (1999, citado por Richlin 2005: 193) nota que o templo de Vénus Éricina (trazida da Sicília) no alto do Capitólio, dedicado em 215 a.C., precisamente durante a Segunda Guerra Púnica, seria visível para os espectadores do teatro e servia de ponto de referência para as menções das Afrodísias.

²¹ Pois um liberto tornava-se cidadão em Roma, mas não na Grécia. Também a perseguição por roubo, de que o alcoviteiro Lico se vê ameaçado, é um procedimento romano, como sublinha Delcourt 1964: 221-222. O mesmo se diga da assistência das testemunhas que

é a aliada de Roma nas guerras com Filipe V, mas desagradada com a política externa romana e com o facto de não ser suficientemente recompensada depois de Cinoscéfalos, acaba por convidar o selêucida Antíoco III a invadir a Grécia como libertador do domínio romano.

Portanto, o *Poenulus* apresenta-nos o drama de uma família, separada por raptos em Cartago, cidade com que Roma fizera a paz em 201, que vai viver as suas aventuras numa terra que entraria em guerra com a urbe romana uma década mais tarde, o que não deixaria a assistência indiferente²². Diríamos que o mundo da peça é o Mediterrâneo com as suas vicissitudes. Um problema que está presente na origem da trama é a pirataria que assolava o Mediterrâneo e cuja resolução será um dos méritos de Pompeio, um século mais tarde.

Está igualmente presente a sedução e ódio que o oriente provocava na sociedade romana, e que levava a um extremar de posições. Os gregos são, como habitualmente, representados como modelo de vida fácil²³, e Antíoco, enquanto rei oriental, aparece como exemplo proverbial de vida faustosa. O rei Antíoco III, o Grande, da Síria é, pois, evocado nos versos 693-694 pelo caseiro Colibisco que, de acordo com as instruções do escravo Milfão e das falsas testemunhas, se faz passar por um soldado de Esparta:

*Ego id quaero hospitium, ubi ego curer mollius,
quam regi Antiocho oculi curari solent.* (693-694)

O que eu procuro é um alojamento onde possa ser tratado com maior delicadeza do que costumam ser tratados os olhos do rei Antíoco.

Resta saber se o termo *oculi* se refere aos olhos, aos cortesãos do rei ou aos reais testículos²⁴. Um dado importante é o facto de que foi junto deste rei que Aníbal se refugiou (em 195 a. C.), quando Cartago se preparava para o entregar aos Romanos; e, segundo as fontes, o grande general cartaginês instigou Antíoco a estender o seu império até Itália. Tais pretensões foram cerceadas com a expulsão de Antíoco da Europa por Acílio Glabrião, na batalha das Termópilas (em 191), e derrota definitiva, na batalha de Magnésia (em 190), por Lúcio Cipião, irmão do Africano. Entre os aliados na guerra com Antíoco, Roma contou, além da Liga Acaica, com Rodes e Pérgamo. Estes dois reinos já em 201 tinham enviado uma embaixada a Roma, a pedir ajuda contra Filipe V, devido às suas intervenções na região da Cária. Não é pois de estranhar que também o rei Átalo I de Pérgamo

Agorástocles vai procurar ao foro para o apoiarem neste processo. A troça que Aristófanes dirigia aos maníacos dos tribunais atenienses, aplica-a agora Plauto a estes libertos (584-587).

²² Como sugere Starks 2000: 166. Vide Moodie 2015: 25.

²³ Como sugere a expressão ... *ubi ames, potes, pergracere* (603).

²⁴ Cf. Mart. 3. 92. 2. Vide Richlin 2005: 263; Moodie 2015: 146.

seja evocado pelas testemunhas para conferir realismo ao papel desempenhado por Colibisco, que se faz passar por mercenário para enganar o alcoviteiro (662-665):

*At enim hic clam furtim esse volt, ne quis sciat
neve arbiter sit. nam hic latro in Sparta fuit,
ut quidem ipse nobis dixit, apud regem Attalum;
inde huc aufugit, quoniam capitur oppidum.*

Mas o que ele pretende mesmo é ficar aqui discretamente, em segredo, para que ninguém saiba ou o aviste. É que ele era mercenário em Esparta, segundo ele próprio nos disse, junto do rei Átalo. Agora fugiu de lá, depois que a cidade foi tomada²⁵.

E mais à frente Colibisco confirma o disfarce, dizendo a Lico: *Eadem narrabo tibi res Spartiaticas* (719) «Lá te contarei as novas de Esparta». Alude-se aparentemente à vitória de Flamínio sobre Nábis, em 195 a.C., conflito no qual combateram soldados de Pérgamo. O problema é que, em 195, aquando da vitória sobre Nábis, o rei de Pérgamo já não era Átalo, que morrera em 197, mas Euménides II. Poderá tratar-se de um lapso de Plauto ou de uma confusão colocada de propósito na boca das testemunhas e que Lico não percebe. De qualquer modo, alguns anos depois, o lapso teria pouca importância ou seria imperceptível.

Pelas testemunhas, na sua resistência à ansiedade de Agorástocles, ficamos a saber que a guerra já acabou, razão que usam para não se apressarem (524-525): *praesertim in re populi placida atque interfectis hostibus / non decet tumultuari*, «Sobretudo em tempo de paz civil e com os inimigos aniquilados não convém causar agitação». Este dado poderá ser uma alusão à derrota de Aníbal, no final da segunda guerra púnica, em 202 a.C., seguida da paz com Cartago, em 201, ou à vitória sobre Filipe V, em 197, ou mesmo sobre Antíoco, em 189.

Estas referências histórico-geográficas, que aparecem neste teatro dentro do teatro, proporcionam o cenário plausível para a armadilha lançada a Lico. E têm sido usadas para a datação da peça. Foram, por isso, propostas datas que vão de 197 a 187 a.C.²⁶ A tendência é para a mais tardia, como recentemente Starks

²⁵ Fraenkel (1922: 348-349 n.1) acha que é uma originalidade de Plauto.

²⁶ Numa posição intermédia se situam aqueles que propõem 194 ou 193 a.C., no rescaldo da vitória sobre Nábis, tirano de Esparta. Paratore (1992: 128), para quem a peça, dada a falta de metros líricos, não poderá pertencer à última fase da produção de Plauto, pugna pela data de 197, com os argumentos de que a menção dos inimigos aniquilados sugere a vitória de Flamínio sobre Filipe V da Macedónia, na batalha de Cinoscéfalas (em 197). Consequentemente, Paratore sugere que não haverá lapso do autor, no que toca a Átalo, e que a alusão à tomada de Esparta poderá ser prospectiva, por zelo patriótico de Plauto.

(2000: 184), que sugere uma data entre 191-189 a.C.; Richlin (2005:188), que acolhe como plausível a data de 189 a.C., e Moodie (2015: 25-26), que pugna por uma data entre 189-187.

Seria fácil ao público romano captar as conexões, internas e externas à peça, entre Cartago, Filipe, Liga Etólia e Antíoco. Grande parte da assistência estaria familiarizada com estes acontecimentos, que deveriam ser motivo de conversas. Além das notícias de viajantes e de soldados que regressavam, muitos estariam lembrados da embaixada de Átalo e de Rodes (em 201); da dificuldade que o senado teve em passar nos *comitia centuriata* a declaração da II guerra contra Filipe a pedido daqueles dois reinos, talvez por não terem o estatuto de *socii*, mas de *amici*²⁷. Muitos teriam assistido aos triunfos do Africano, de Flamínio, de Glabrião e de Lúcio Cipião, onde se descreviam os feitos e desfilavam os cativos. Além disso, no posicionamento face à questão grega, havia tensões terríveis entre facções opostas; entre os Cipiões e Flamínio; e entre os filelenistas e os opositores desta causa representados por Catão²⁸.

A assistência tinha certamente notícia das actividades posteriores de Aníbal no Oriente. Cipião Africano era a memória ainda viva do confronto dramático de titãs. Estes dois parecem ser os grandes ausentes da peça, mas em quem a assistência não deixaria de pensar. De resto, os dois foram os grandes ausentes da batalha de Magnésia. Públio Cornélio Cipião, que foi legado do irmão Lúcio nesta guerra, ficou na retaguarda, alegadamente doente. Este morreu em 183; há a tradição de que Aníbal se teria suicidado no mesmo ano. Além destes, continuavam também vivos os outros dois opositores: Filipe V e Flamínio.

Podemos entrever uma função social do teatro. A lembrança destes êxitos políticos e militares constituía uma forma de descarregar a tensão, para um povo que aguentara tantos anos a guerra no seu próprio solo e que lutava além-mar. Não seria preciso referir Aníbal. Ele era omnipresente no mundo mediterrânico e continuava então a suscitar inquietação. A mera menção de Cartago ou de púnico deveria provocar algum tipo de *pathos* que exigia uma catarse. Uma forma seria parodiar os acontecimentos, a tarefa do comandante da Histriónia; outra seria apresentar um inimigo como um modelo de virtude, criando um mundo às avessas. Plauto logra conjugar os dois processos.

3. TROCA INESPERADA DE PAPÉIS

Só no v. 930 é que entra em cena o cartaginês em busca das filhas perdidas. Uma particularidade desta peça é o facto de Hanão irromper a falar a língua púnica²⁹. Não seria forçoso o conhecimento desta língua pelo público, porque

²⁷ Vide Scullard 1951: 231-235.

²⁸ Vide Starks 2000: 183-84.

²⁹ Trecho que, certamente deturpado, tem sofrido tentativas de interpretação, por comparação com raízes semitas conhecidas. A utilização do púnico por Plauto parece

facilmente se depreenderia pelos gestos do actor que se tratava de uma prece aos deuses do lugar e evocação dos objectivos da chegada de Hanão, cujo conteúdo tinha sido referido no prólogo. Além disso, há a possibilidade de a versão latina (950-960) já se encontrar no original, atestando as competências linguísticas da personagem enunciadas no prólogo³⁰. No entanto, é bastante provável que algum vocabulário fosse conhecido³¹. De resto, a língua era mais um elemento de exotismo, a acrescentar à indumentária que leva o escravo Milfião a reagir com os normais lugares-comuns:

MIL. *Sed quae illaec avis est, quae huc cum tunicis advenit?
numnam in balineis circumductust pallio?*
AGOR. *Facies quidem edepol Punicast.* MIL. *Guggast homo.
Servos quidem edepol veteres antiquosque habet.*
AGOR. *Qui scis?* MIL. *Viden homines sarcinatos consequi?
† Atque ut opinor digitos in manibus non habent.*
AGOR. *Quid iam?* MIL. *Quia incedunt cum anulatis auribus. (...)*
(...) MIL. *Tu qui zonam non habes,
quid in hanc venistis urbem aut quid quaeritis?* (975-981; 1008-1009)

MILFIÃO - Mas quem é aquela ave que vem para aqui em camisa interior? Se calhar bifaram-lhe o manto nos banhos!

AGORÁSTOCLES - Mas, ó pá, tem todo o ar de cartaginês! MILFIÃO - É um marrano³² o fulano. E tem uns escravos velhos como alfarrábios!

AGORÁSTOCLES - Como é que sabes? MILFIÃO - Não vês os tipos que o acompanham³³, remendados?³⁴ E, cá para mim, não têm dedos nas mãos.

AGORÁSTOCLES - Então porquê? MILFIÃO - Porque vêm com os anéis nas orelhas.

(...)

MILFIÃO - Tu, ó sem-cinto, porque vieste a esta cidade? Que procuras?

completamente original, segundo Garbini 2012: 16.

³⁰ Segundo Leigh (2004: 31) e Moodie (2015: 165-167), há boas razões para crer que Hanão pronunciou o discurso em púnico e em latim. De parecer contrário é o semiticista Garbini (2012: 30-31), para quem o texto latino é posterior e provavelmente não escrito por Plauto. Para a discussão linguística e interpretação do texto púnico, bem como a comparação com a versão latina e entre as duas versões púnicas, *vide* Garbini 2012: 24ss.

³¹ A saudação *Ave* será uma latinização do púnico (*h)avo*, palavra cuja fortuna pode dever muito a Plauto, como sugere Garbini 2012: 46.

³² *Gugga* é um termo de significado incerto que devia servir para designar pejorativamente os Cartagineses. Mas Gratwick (1972: 231-233) pensa que, para fazer sentido no contexto, se deve tratar de uma ave púnica, que identifica com o alcaravão (em grego γύγης), da família das garças. Leo atribui o insulto a Milfião, uma vez que Agorástocles, que também era cartaginês, não pronunciaria tal ofensa.

³³ Sugestão de tradução de Gratwick 1972: 233.

³⁴ Idem. Em vez da tradução mais comum “carregados”.

O processo mais imediato de reacção negativa ao “outro” é a utilização de denominações ofensivas do tradicional inimigo, como poderá sugerir o incerto termo *Gugga* (977)³⁵, e o comentário jocoso do aspecto geral (*facies*), que se concentra nos trajes claramente exóticos. O facto de usar uma túnica comprida, sem um manto, o que daria o aspecto de estar em roupa interior (975), de se não apresentar cintado³⁶ (1008-1009), de usar argolas nas orelhas (981) era do ponto de vista romano denunciador de costumes desregrados e efeminados e provavelmente um acrescento de Plauto em relação ao original³⁷, além do efeito cómico garantido, por recurso ao ridículo³⁸.

Este motivo é explorado ao máximo pelo soldado Antaménides, que, dando largas à sua bazófia de macho e xenófobo, insulta Hanão, quando o vê abraçado à sua amada Anterástilis (irmã de Adelfásio):

*Sed quid hoc est? Quid est? Quid hoc est? Quid ego video? Quo modo?
Quid hoc est conduplicationis? Quae haec est congeminationis?
Quis hic homo est cum tunicis longis quasi puer cauponius?
Satin ego oculis cerno? Estne illaec mea amica Anterastilis?
Et ea est certo. Iam pridem ego me sensi nihili pendier.
Non pudet puellam amplexari baiolum in media via?
Iam hercle ego illum excruciantum totum carnufici dabo.
Sane genus hoc mulierosumst tunicis demissiciis.
Sed adire certum est hanc amatricem Africam.
Heus tu, tibi dico, mulier, equid te pudet? (1296-1305)*

Mas que é isto? Que é? Que é isto? Que é que eu estou a ver? Então como é? Mas que entrelaçamentos são estes? Que misturada é esta? Quem é este gajo de túnica comprida, que parece um rapazinho de baiuca? Será que estou a ver bem? Aquela não é a minha amada Anterástilis? Mas é mesmo ela! Eu já tinha percebido que ela se estava nas tintas para mim. Aquela gaja não tem vergonha de estar atracada a um carregador no meio da rua? Ah, com um raio, se eu não entrego o fulano ao carrasco para ele lhe dar um bom aperto! Os dessa raça, de túnicas soltas, são uns rabos-de-saia. Bem, o melhor mesmo é ir falar com esta amante africana. (*A Anterástilis*) Eh, tu! Estou a falar contigo, mulher! Não tens vergonha?!

³⁵ Termo para o qual, como nota López Gregoris (2012: 55), se tem procurado até hoje um significado que o permita associar a qualquer defeito físico ou moral de Hanão.

³⁶ Costume mais tarde censurado a Júlio César : cf. Suetónio, *Jul.* 45. 3; Díon Cássio 43. 43. 4.

³⁷ Vide Franko 1996: 431-432.

³⁸ Salientado por López Gregoris (2012: 57-58), que, mais que uma valoração moral, vê no passo sobretudo o aproveitamento de uma oportunidade, sugerida pelo género, de ridiculizar um forasteiro.

O soldado é levado a reagir, inicialmente, pelas aparências do que vê, com notório efeito cómico e enriquecimento da trama³⁹, embora Franko (1996: 443-445) ache que os abraços de Hanão às filhas são exagerados para os actores e para a audiência. Mais à frente (1309-1314), este soldado fanfarrão lança ao velho nova saraivada de insultos, em que a ideia de efeminação — «Vai prò raio que te parta, linguarudo! Tu tens a lata de querer ser amante dela, ó amostra de homem, ou andar a abraçar as namoradas dos verdadeiros machos?» — se combina com prováveis insultos ligados à etnia, difíceis de traduzir por não aparecerem em mais nenhum autor⁴⁰, concluídos por uma comparação: «e então a cheirar mais a alho e alho-porro do que os remadores romanos!»⁴¹. Caracteriza-se assim a personagem negativamente também pelo cheiro, partindo de uma realidade que a assistência conheceria⁴².

Voltando à cena do encontro de Hanão com Agorástocles e Milfão, há um momento delicioso em que se explora o cómico popular da tradução de ouvido para outra língua. Cabe a Milfão, que se afirma *poenus* na esperteza, traduzir: embora perceba muito pouco de cartaginês, mostra-se muito seguro de si. O efeito cómico é seguro, mas Hanão é bilingue e rapidamente desmascara o escravo. Este, apanhado em falso e superado no seu papel, volta às ofensas racistas:

*At hercle te hominem et sycophantam et subdolum,
qui huc advenisti nos captatum, migdilix,
bisulci lingua quasi proserpens bestia.* (1032-1034)

E tu, caramba, um intrujão e um capcioso, porque vieste para aqui tentar apanhar-nos, meu líbio arraçado⁴³, com a tua língua bífida, como a das serpentes rastejantes.

Tal caracterização revela-se tendenciosa e fruto da ignorância da personagem⁴⁴. E há quem veja no passo um referência ao uso que Aníbal faz do conhecimento de outras línguas para espiar os seus soldados⁴⁵. Mesmo depois

³⁹ López Gregoris (2012: 63-64) nota a relação semântica entre o vestuário e um carácter estereotipado de devasso, que oscila entre o de um efeminado e o de um mulherengo.

⁴⁰ Vide Starks 2000: 177-181.

⁴¹ *Ligula, i in malam crucem. / Tunc hic amator audes esse, hallex viri, / aut contrectare quod mares homines amant? / Deglupta mena, sarrapis, sementium, / manstruca, halagora, sampsa, tum autem plenior / ali ulpicique quam Romani remiges.*

⁴² López Gregoris (2012: 64) salienta o uso muito diverso de dois gentilícios étnicos colocados em final de verso: a *amatricem Africam* (1304) opõe-se *Romani remiges* (1314), isto é, as artes do amor a uma vida dura.

⁴³ Texto incerto. Os estudiosos tendem a substituir *migdilix* por *migdilibs*, que tem sido traduzido por 'mestiço líbio'.

⁴⁴ Milfão não consegue ver para além do espectáculo que está a criar para enganar Lico, como sugere Bungard (2012: 86).

⁴⁵ O bilinguismo é um veículo para a perfídia, como nota Leigh 2004: 33-35. *Bisulci lingua* parece, no contexto, uma referência ao bilinguismo e um ressonância da *Eneida* 1.161:

do reconhecimento entre tio e sobrinho⁴⁶, Milfão mantém o estereótipo da astúcia púnica, quando propõe a Hanão montar um armadilha a Lico – mais uma: pergunta-lhe se ele é capaz de se tornar *subdolos* (1089)⁴⁷, fazendo-se passar por pai de Anterástilis e Adelfásio, para as ir reclamar. Quando ouve o cartaginês responder-lhe que também lhe foram raptadas duas filhas, Milfão, com o raciocínio toldado pelo lugar-comum, elogia Hanão pela competência do fingimento⁴⁸; e quando o vê comover-se, por recordar o seu próprio infortúnio, pensa que ele está a encarnar a personagem e exclama espantado:

*Eu hercle mortalem catum,
malum crudumque, estolidum et subdolum.
Vt adflet, quo illud gestu faciat facilius.
me quoque dolis iam superat architectonem.* (1107-1110)

Oh! Com um caneco! Mas que criatura cautelosa, tramada e fria e astuciosa e capciosa! Como ele chora, para tornar a coisa mais convincente através do aspecto. Até me ultrapassa a mim nas tramóias de que sou o arquitecto.

O elemento comum às três falas de Mifão – *subdolos* ('capcioso') (1032, 1089, 1108) – é sublinhado no último caso por adjectivos de sentido próximo: *catus, malus, crudus, estolidus*. O escravo, cego pelo preconceito, continua a tomar a *pietas* por *calliditas*⁴⁹, e, mesmo quando a ama Gidénis reconhece em Hanão o seu patrão, o escravo apenas vê as artes de Hanão:

Gidd. - *Nam quem ego aspicio? Pro supreme Iuppiter,
erus meus hic quidem est, mearum alumnarum pater,
Hanno Carthaginiensis.* Mil. - *Ecce autem mala.
[praestrigiator hic quidem Poenus probust,
perduxit omnis ad suam sententiam.]* (1122-1126)

GIDÉNIS - Mas que estou eu a ver? Por Júpiter supremo! Mas este aqui é o meu patrão, o pai das minhas meninas, Hanão de Cartago.

MILFIÃO - Olha que safada! Este cartaginês é um verdadeiro mágico: manobra toda a gente à vontade dele.

domum... ambiguum Tyriosque bilinguis.

⁴⁶ O reconhecimento de Agorástocles, através da cicatriz da mordidela de uma macaca, parece uma paródia do reconhecimento de Ulisses através da cicatriz provocada numa caçada ao javali. *Vide Richlin 2005: 193.*

⁴⁷ *Potin tu fieri subdolos?*

⁴⁸ Han. - *Intellego hercle. Nam mihi item gnatae duae / cum nutrice una sunt surruptae parvulae.*
/ Mil. - *Lepide hercle adsimulas. Iam in principio id mihi placet.*

⁴⁹ Como mostra Franko 1996: 434-437.

Na verdade, Hanão é em Plauto o campeão da *Pietas*: nesta peça com o sentido restrito romano de devoção aos deuses e à família. Mais que qualquer outra figura plautina, vai marcando os momentos com preces aos deuses⁵⁰: à chegada (930 sqq.), quando vê as filhas (1187-1190), quando decide revelar-se a elas (1251-1257). Nos dois últimos casos invoca explicitamente a sua *pietas*⁵¹; e a ama Gidénis reconhece que o reencontro se deve à “piedade” dele (1137, 1277)⁵². Não parece tratar-se de simples tradução do original grego: pois, como salienta Franko (1996: 442-443), a *pietas* não corresponde aqui ao conceito de *eusebeia*, pelo que se trata de uma clara adaptação à noção romana de *pietas erga deos* e *erga familiam*, e Plauto escolhe dotar Hanão daquela virtude e apresentá-lo assim a uma audiência que não conheceria a peça grega, desafiando o estereótipo de cartaginês num contexto de pós-guerra hanibálica⁵³. Com efeito, aquela virtude romana é tão fortemente sublinhada pelo vocabulário e pela acção, que não poderia deixar de ser notado por um público romano.

Por outro lado, também é verdade que Hanão não perde as características cartaginesas, igualmente usadas na prossecução da intriga: a versatilidade, anunciada no prólogo, permite-lhe assumir diferentes papéis de *palliata*, como tem sido destacado pela crítica: além de *pater pius*, um *senex lepidus*, e mesmo *servus callidus*, substituindo eficazmente Milfão no palco a partir da entrada das filhas em cena⁵⁴. Revela-se um *senex* bem-humorado e seguro de si: troça da tagarelise da ama Gidénis⁵⁵, parece permitir que as filhas interpretem equivocadamente o seu papel como mero cliente (por sinal, seria o primeiro)⁵⁶, o que, além do efeito cómico⁵⁷, já contribui para protelar o desenlace. Ele próprio se congratula

⁵⁰ Franko (1996: 441) lembra que esta é a personagem que mais dirige preces aos deuses em Plauto; e, das 23 vezes que aparece a palavra *pietas* neste autor, 4 são no *Poenulus*, só depois da revelação de Hanão e referida a ele, e com o sentido restrito de devoção aos deuses e à família.

⁵¹ ...*invictae praemium ut esse sciam pietati* (1190); *quom nostram pietatem adprobant decorantque di immortales* (1255).

⁵² *tua pietas nobis plane auxilio fuit* (1137). E também Adelfásio – *Mi pater, tua pietas plane nobis auxilio fuit* (1277) –, se este verso não se tratar apenas de reduplicação.

⁵³ Já para López Gregoris (2012: 58-59) Hanão apenas recebe a máscara de um dos tipos de *senex*, presente na comédia grega e latina: o ancião que, atormentado pela perda da família, procura reuni-la com efeitos paratrágicos. Para esta autora o traço não deve por isso ser associado ao púnico (p. 63).

⁵⁴ Vide Franko 1996: 438; Starks 2000: 169-174; López Gregoris 2012: 68. Na verdade, Milfão cumprira já muito bem o seu papel quando engendrou e levou a cabo, na primeira parte, o plano para enganar o alcoviteiro e o entregar nas mãos de Agorástocles acusando Lico de um roubo falso. Vide Bungard 2012: 73-74.

⁵⁵ Han. - ...*Tace atque parce muliebri suppellectili*. / Agor. - *Quae east supellex?* Han. - *Clarus clamor*. (1145-1146).

⁵⁶ Han. - *Gaudio ero vobis*. AD. *At edepol nos voluptati tibi*. / Han. - *Libertatique*. Ad. - *Istoc pretio tuas nos facile feceris* (1217-1218).

⁵⁷ O *senex amator* e por vezes até rival do filho é algo muito ao gosto de Plauto, pelo que López Gregoris (2012: 63) não considera que esta máscara, verdadeiramente plautina, represente um traço étnico ou um defeito moral, mas um recurso cómico de Plauto.

pela astúcia na abordagem (1223) – *sed ut astu sum adgressus ad eas!* «Mas com que habilidade eu meti conversa com elas!». Mas vai ainda mais longe: testa as filhas mediante a simulação de uma ameaça de perseguição judicial (1225 sqq.), baseada no conhecimento da lei romana⁵⁸. Assim retarda a anagnórise, imitando antecedentes épicos e trágicos⁵⁹. Mas este conhecimento antecipa também a ameaça, desta vez séria, de perseguição ao alcoviteiro Lico, com a mesma alegação⁶⁰. Portanto, é graças a esta síntese romano-púnica numa só pessoa, isto é, a *pietas* romana, combinada com as qualidades de sagácia naturais e conhecimento da lei romana, que Hanão recupera as filhas e o sobrinho perdidos e que, no final, é o triunfador que garante o prémio para os bons e o castigo dos perversos, neste caso o proxeneta que detém as filhas.

Em suma, retratado inicialmente com os estereótipos próprios de uma etnia com fama de perjura e licenciosa, este único *senex* púnico de Plauto revela-se um modelo paradoxal, mas essencialmente positivo. Enquanto anónimo, é conotado com os lugares-comuns da raça púnica. O prólogo, o escravo e o soldado Antaménides replicam inicialmente a reacção primária da assistência. Mas a atitude destas personagens também evolui ao deparar com uma personalidade mais complexa, com as razões do outro e com os seus valores. Plauto não persiste, pois, no ataque ao inimigo mortal dos Romanos, contrariamente ao que o título pudesse sugerir, e contra o que seria de esperar numa peça composta em vida de Aníbal⁶¹. O cartaginês é retratado não como um inimigo perverso e abatido, mas como modelo de virtude e de dignidade. De tal modo, que nos parece haver algo de terenciano nesta personagem marcada pelo sofrimento. Além de se revelar um exemplo de *pietas*, Hanão mostra mesmo domínio da lei romana. É um aglomerado esquizofrénico de elementos púnicos e romanos, como resume Franko 1996: 426. É note-se que é o mais antigo retrato de um cartaginês na Literatura Latina⁶².

O *Poenulus* tem como pano de fundo mais ou menos implícito o contexto político mediterrânico, retirando certamente daí motivos de cómico que nem sempre poderemos alcançar. É difícil dizer se a peça teria o mesmo impacto noutra contexto. Plauto terá tido o mérito de aproveitar o *kairós*. É fácil pensar que

⁵⁸ *Quia annos multos filias meas celavistis clam me, / atque equidem ingenuas liberas summoque genere gnatas* (1239-1240). Trata-se de um processo de *vindicatio alienae libertatis*, com base na, então recente, *lex Fabia de plagiariis* (de 209 a.C.) ou numa lei de teor semelhante, como nota Franko 1996: 449.

⁵⁹ Segundo Franko 1996: 439-440, esta cena tem por funções prolongar o reconhecimento, ilustrar a astúcia de Hanão e demonstrar a competência dele no direito romano.

⁶⁰ *Quia hasce aio liberas / ingenuasque esse filias ambas meas; / eae sunt surruptae cum nutrice parvulae.*

⁶¹ Como nota Franko 1996: 425.

⁶² É o único exemplo da nova comédia romana em que as principais personagens não são gregas, como observa Franko (1996: 425). *Vide* López Gregoris 2012: 53.

a lembrança de Aníbal a tornaria mais intensa e mais significativa. Podemos até imaginar traços da política tolerante dos Cipiões para com Cartago: o Africano tinha mesmo integrado uma embaixada a esta cidade em 193 a. C. Se a peça foi representada entre 190 e 197, Cartago era uma aliada em franca recuperação económica, que inclusivamente ofereceu em 191 cereais e barcos no contexto da guerra contra Antíoco (Liv. 36. 4)⁶³. E o vencedor das Termópilas, Mânio Acílio Glabrião, da esfera dos Cipiões, dedicou em Roma um templo à *pietas*⁶⁴, virtude que, como vimos, é especialmente salientada na peça. Neste aspecto, a peça é um dos efeitos da vitória de Roma, que podia e devia mostrar-se magnânima, assumindo cada vez mais um papel tutelar no Mediterrâneo.

No final há uma atmosfera de indulto: Lico não é levado à justiça. A peça termina num tom conciliatório, apropriado, por certo, ao tema de reconhecimento e casamento, como salienta Slater (1992: 145). Mas adequado também ao contexto histórico: uma reconciliação salutar e necessária numa época de paz que sucede a conflitos onde tantas atrocidades se cometeram de parte a parte. Convém, no entanto, pensar que o final pode ser ilusório – não devemos perder de vista que estamos sob o comando do *imperator historicus*. Alguns anos depois, Aníbal seria empurrado para o suicídio e, menos de cinquenta anos depois, Cartago era apagada para sempre. E Corinto sofria semelhante destino, no mesmo fatídico ano de 146 a.C.

⁶³ Como lembra Starks 2000: 182-184. Este autor sugere a possibilidade de a primeira apresentação do *Poenulus* ter ocorrido entre 190-189, eventualmente inserida nos festejos do triunfo de Glabrião. Segundo Garbini (2012: 45), Plauto testemunha o momento histórico em que os cartagineses, depois da derrota, passam a ser olhados no seu aspecto humano e convidados a reassumir o antigo papel de amigos.

⁶⁴ Cf. Liv. 36. 4. 5-9. *Vide* Starks 2000: 184.

BIBLIOGRAFIA

- Brandão, J. L. (2009), *Plauto. O fulaninho de Cartago*. Tradução do latim e introdução. Coimbra: CECH-FESTEA.
- Bungard, C. (2012), “L’ingannatore ingannato. I due aspetti di Milfione nel *Poenulus*”, in Raffaelli, R., Tontini, A. (coord.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XV. Poenulus*. Urbino, QuattroVenti: 73-88.
- Delcourt, M. (1964), *Plaute et l’impartialité comique*. Bruxelles: La Renaissance du Livre.
- Ernout, A. (1937), *Plaute. Comedies. V. Mostellaria – Persa – Poenulus*. Texte établi et traduit. Paris: Les Belles Lettres.
- Errington, R. M. (1986), “Rome and Greece to 205 B.C.”, in Astin, A. E., Walbank, F. W., Frederiksen, M. W., Ogilvie, R. M. (eds.), *The Cambridge Ancient History. III. Rome and the Mediterranean to 133 B.C.* Cambridge, CUP: 81-106.
- Errington, R. M. (1986), “Rome against Philip and Antiochus”, in Astin, A. E., Walbank, F. W., Frederiksen, M. W., Ogilvie, R. M. (eds.), *The Cambridge Ancient History. III. Rome and the Mediterranean to 133 B.C.* Cambridge, CUP: 244-274.
- Fraenkel, E. (1922), *Elementi Plautini in Plauto*. Trad. F. Munari. Firenze, La Nuova Italia, 1960.
- Franko, G. F. (1994), “The Use of *Poenus* and *Carthaginiensis* in Early Latin Literature”, *Classical Philology* 89: 153-158.
- Franko, G. F. (1996), “Plauto, *Poenulus*. The Characterization of Hanno in Plautus’ *Poenulus*”, *American Journal of Philology* 117: 425-452.
- Garbini, G. (2012), “Il *Poenulus* letto da un semitista”, in Raffaelli, R., Tontini, A. (coord.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XV. Poenulus*. Urbino, QuattroVenti: 15-46.
- Goldsworthy, A. (2003), *Generais Romanos*. Trad. Port. Lisboa: Esfera dos Livros, 2011.
- Gratwick, A. S. (1972), “Plautus, *Poenulus* 967-981: some notes”, *Glotta* 50: 228-233.
- Guerra, A. (2015), “O Oriente Mediterrânico e a Hispânia”, in Brandão, J. L., Oliveira, F. (eds.), *História de Roma Antiga. I. Das origens à morte de César*. Coimbra, IUC: 201-231.
- Hayood, R. M. (1933), *Studies on Scipio Africanus*. Baltimore: Johns Hopkins Press (PhD).
- Leigh, M. (2005), *Comedy and the rise of Rome*. Oxford/New York: OUP.
- Leo, F. (ed.) (1896), *Plauti Comoediae. II*. Berlin: Weidman.

- Llarena i Xibillé, M. (1994), *Personae plautinae (Aproximació a la técnica teatral de Plaute)*. Barcelone: Aurea Saecula.
- López Gregoris, R. (2012), “*Poenulus*. Il ritratto dello straniero”, in Raffaelli, R., Tontini, A. (coord.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XV. Poenulus*. Urbino, QuattroVenti: 47-72.
- Mendelson, C. J. (1907), *Studies in the word-play in Plautus*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Monteiro, J. G. (2015), “As Guerras Púnicas”, in Brandão, J. L., Oliveira, F. (eds.), *História de Roma Antiga. I. Das origens à morte de César*. Coimbra, IUC: 145-200.
- Moodie, E. K. (2015), *Plautus’ Poenulus: a student commentary*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Nixon, P. (1932), *Plautus, IV, The Little Carthaginian – Pseudolus – the Rope*. With an English translation. London: Loeb Classical Library.
- Oliveira, F. (2015), “Consequências da expansão romana”, in Brandão, J. L., Oliveira, F. (eds.), *História de Roma Antiga. I. Das origens à morte de César*. Coimbra, IUC: 233-311.
- Paratore, E. (1962), *Plauto*. Firenze: Sansoni.
- Paratore, E. (1992), *Tutte le commedie*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton.
- Perna, R. (1955), *L’originalità di Plauto*. Bari: Leonardo da Vinci.
- Prag, J. (2006), “*Poenulus plane est – But who were the Punickes*”, *Papers of the British School at Rome* 74: 1-37.
- Raffaelli, R. (2009), *Esercizi Plautini*. Urbino: QuattroVenti.
- Raffaelli, R. (2012), “I responsi di Venere”, in Raffaelli, R., Tontini, A. (coord.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XV. Poenulus*. Urbino, QuattroVenti: 99-111.
- Raffaelli, R. (2014), *Tutto Plauto*. Urbino: QuattroVenti.
- Richlin, A. (2005), *Rome and the mysterious Orient: three plays by Plautus*. Berkeley: University of California Press.
- Scullard, H. H. (1951), *A history of the Roman world*. London: Methuen.
- Scullard, H. H. (1970), *Scipio Africanus: soldier and politician*. Bristol: Thames & Hudson.
- Segal, E. (1987), *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*. New York/Oxford: OUP.
- Slater, N. (1992), “Plautine negotiations. The poenulus prologue Unpacked”, *Yale Classical Studies* 29: 131-146.
- Starks Jr., J. H. (2000), “*Nullus Me Est Hodie Poenus Poenior*: Balanced Ethnic Humor in Plautus’ *Poenulus*”, *Helios* 27: 163-186.

(Página deixada propositadamente em branco.)

ACTUALIDAD Y FANTASÍA EN LA GEOGRAFÍA GRIEGA DE PLAUTO (Topicality and fantasy in Plautus' Greek geography)

ROMÁN BRAVO DÍAZ (bravodiaz@edu.xunta.es)
IES Sofía Casanova de Ferrol

RESUMEN - Sobre la base de varios ejemplos tomados del *Miles*, del *Persa* y del *Trinummus*, tratamos de demostrar que Plauto ha insertado en sus comedias topónimos griegos que no figuraban en sus originales, unas veces seleccionados por razones de actualidad y otras producto de su rica fantasía creativa.

PALABRAS CLAVE - Plauto, comedia latina, originalidad, geografía griega, toponimia.

ABSTRACT - On the basis of several examples taken from the *Miles*, the *Persa* and the *Trinummus*, we try to prove that Plautus has inserted in his comedies Greek place names that were not in their originals, sometimes selected because of the historical topicality and sometimes product of his rich creative fantasy.

KEYWORDS - Plautus, Roman comedy, originality, Greek geography, place names.

INTRODUCCIÓN

En un breve artículo publicado ya hace unos años¹, defendí, contra la opinión dominante², la idea de que Plauto, en materia de términos geográficos, no se había limitado a las conocidas inserciones de topónimos romanos o italianos³, sino que había realizado, igualmente, importantes modificaciones en la geografía griega de sus originales, añadiendo de su propia cosecha numerosos términos que difícilmente podían haber figurado en ellos. En dicho artículo analicé tres ejemplos tomados del *Curculio*, de los *Menaechmi* y del *Mercator*. El propósito de la presente comunicación es profundizar un poco más en esta cuestión, examinando otros ejemplos tomados, en este caso, del *Miles*, del *Persa* y del *Trinummus*.

1. MILES

Comenzaremos por el breve catálogo de hazañas realizadas por Pírgopolinices, con que Artotrogo trata de halagar la vanidad del soldado en la famosísima

¹ Bravo Díaz 2007.

² Expresada con rotundidad por Schutter 1952: 101-102, quien, en su discusión sobre la fecha de composición del *Miles*, afirma: *Nomina vero et Naupacti et Ephesi, ut omnia alia nomina Graeca in fabulis Plautinis, neque ad historiam Romanam pertinent et ex Atticis exemplis petita sunt.*

³ Caso emblemático es, sin duda, el famoso pasaje del *Curculio* (467-485), en que el corego realiza un recorrido por diversos lugares del foro romano. Pero los ejemplos son muy numerosos: cf. Westaway 1917: 20-25, López López 1998: 20-24.

escena inicial del *Miles* (43-46):

PYRG. *Ecquid meministi?* ART. *Memini: centum in Cilicia
et quinquaginta, centum in Scytholatronia,
triginta Sardos, sexaginta Macedones
I sunt homines quos tu occidisti uno die.*

P. Grimal⁴, aun admitiendo ciertas dificultades⁵, quiere ver en los nombres geográficos citados diversas referencias a campañas reales llevadas a cabo por Seleuco I, rey de Siria, tomadas directamente del modelo griego y que servirían para datar la composición del mismo en enero o febrero de 280 a. C.⁶

Ahora bien, aparte de que esas alusiones serían completamente ininteligibles para el público romano⁷ y Plauto demostraría una gran torpeza en haberlas mantenido, pensamos que las propias características del pasaje hacen mucho más probable la posibilidad de que este sea enteramente o casi enteramente creación plautina⁸. Rasgos típicamente plautinos del mismo serían los siguientes.

En primer lugar, la propia idea del catálogo, expediente cómico típico de Plauto, que se complace en agrupar numerosos términos similares, en este caso de naturaleza geográfica, sean topónimos o gentilicios (*Cilicia, Scytholatronia, Sardi, Macedones*)⁹.

En segundo lugar, la importancia dada a la sonoridad formal en la selección del vocabulario: obsérvese especialmente la aliteración de la *c*, la *t* y la *s*: *centum in Cilicia, / et quinquaginta, centum in Scytholatronia, / triginta Sardos, sexaginta Macedones*.

En tercer lugar, el tono hiperbólico y disparatado del pasaje, totalmente alejado del realismo propio de la comedia griega. Porque pura hipérbole y fantasía es que un soldado haya podido estar el mismo día en lugares tan alejados y matar

⁴ Cf. Grimal 1968, que sigue, casi al pie de la letra, la interpretación de Hofmann 1961.

⁵ Que le obligan a una arbitraria reconstrucción del texto original, en el que supuestamente se leería que el soldado “había combatido en Cilicia y en Escitolatronia y que, después, en un solo día, había matado a treinta sardos y sesenta macedonios” (1968: 133).

⁶ En la mención de Cilicia Grimal (1968: 134) quiere ver una alusión a la campaña llevada a cabo por Seleuco en 296/295 a. C. para arrebatársela a Demetrio y en la campaña contra los sardos y macedonios una alusión a la batalla de Curupedion (281 a. C.), en que Seleuco se enfrentó cerca de Sardes con el ejército de Lisímaco, soberano de Macedonia, y que es la única ocasión en que, durante su reinado, cayeron en el campo de batalla sardos y macedonios. Sobre la campaña de Escitolatronia, cf. *infra* n. 17.

⁷ Cf. Middelman 1938: 90.

⁸ Esto no significa, naturalmente, que no existiera en el original griego alguna indicación topográfica que Plauto habría modificado y ampliado libremente.

⁹ El procedimiento tiene quizás su máxima expresión en un conocido pasaje del *Curculio* en que el parásito, en su falso papel de enviado del soldado Terapontígono, enumera la larga lista de países conquistados en veinte días por su amo en solitario: cf. 442-448. Cf., sobre la cuestión, Bravo Díaz 2007: 106-109.

un número tan elevado de contrincantes¹⁰.

Pero, además, prescindiendo por el momento de *Scytholatronia*, que plantea una problemática especial, ¿qué sentido tiene unir, sin especificar demasiado, en el mismo contexto a tres zonas tan alejadas como Macedonia, Sardes y Cilicia? Como señala C. Questa¹¹, sólo Aristófanes antes de Plauto, podría haber unido en el mismo contexto topónimos tan dispares. Creemos que este agrupamiento de pueblos sólo cobra verdadero sentido si pensamos que representa el Oriente visto desde el punto de vista romano. Macedonia, Sardes (capital de Lidia) y Cilicia (una de las más conocidas regiones de Asia Menor), pertenecientes estas dos últimas al imperio seléucida, son nombres de ciudades, regiones o países contra los que los romanos estaban en guerra o estaban a punto de entrar en ella en esos momentos¹² y que, por dicho motivo, eran nombres de actualidad en la Roma de Plauto. Y esta interpretación cobra aún más fuerza, si admitimos que las referencias al rey Seleuco¹³, poco motivadas desde el punto de vista dramático¹⁴, y otros detalles de la comedia como la escena en Éfeso o el viaje de Palestrión y su amo a Naupacto¹⁵, tienen que ver también con las operaciones

¹⁰ Questa 1994: 64 pone de relieve la gran diferencia entre este catálogo plautino de términos geográficos, fantástico y disparatado, y el catálogo realista que encontramos en un fragmento del *Kólax* de Menandro (Fr. 4 Körte) en que un personaje, probablemente el parásito Estrucias, recuerda al soldado Bias sus conquistas femeninas, limitándose a citar el nombre corriente de cinco conocidas cortesanas (Crísida, Corona, Anticira, Iscade, Nanaria).

¹¹ Cf. Questa 1994: 64.

¹² Prescindimos, por razones obvias, de discutir el problema cronológico. Sobre la base de una pretendida alusión a la prisión de Nevio, la fecha de composición del *Miles* suele situarse en 206/5 a. C. y considerarse esta comedia una de las primeras compuestas por Plauto. En esta fecha la actualidad de Macedonia es evidente pues sus conflictos con Roma habían empezado mucho antes. En el caso de Siria, en cambio, puede discutirse esta actualidad, dado que la guerra contra Antíoco no comenzó hasta 191 a. C., pero téngase en cuenta que, si bien los enfrentamientos directos entre Roma y Antíoco no empiezan hasta ese año, Antíoco llevaba años involucrado en los conflictos griegos, al menos desde que firmó un tratado con el rey de Macedonia Filipo V en 203 a. C. y es posible que su nombre resultara familiar a los soldados que habían participado en las campañas orientales y, en consecuencia, fuera de actualidad en Roma antes del comienzo de las operaciones bélicas propiamente dichas entre ambos pueblos. En todo caso, recordaremos que, especialmente sobre la base de supuestas alusiones a diferentes episodios de la conquista de Siria por los romanos, algunos autores proponen para la composición del *Miles* una fecha mucho más tardía en torno al 190 a. C.: cf. Herrmann 1937, Hofmann 1961: 32, Grimal 1971: 534.

¹³ 75, 948, 949, 951.

¹⁴ Y que no tienen efecto alguno en el desarrollo posterior de la comedia. Sólo sirven para justificar la salida de Pírgopolinices y Artrotogo en 78 y el regreso del primero en 947.

¹⁵ Sobre estas y otras posibles alusiones a las campañas militares romanas, cf. especialmente Herrmann 1937, aunque sus opiniones distan mucho de ser universalmente aceptadas. En todo caso, que en los catálogos geográficos plautinos juega un papel de gran importancia la actualidad política y militar romana lo demuestra inequívocamente el famoso catálogo de los pueblos alimentarios de *Captiui* 160 ss., en que se mencionan, en parte cómicamente deformados para facilitar el juego de palabras, los nombres de cinco pueblos de occidente que estaban de una u otra forma relacionados por la guerra con los romanos y que difícilmente podrían haber figurado en el modelo griego.

militares llevadas a cabo por los romanos en Oriente en los últimos años del siglo III y principios del siglo II a.C.

Además, al lado de estos topónimos reales, como Macedonia, Sardes y Cilicia, nos encontramos con otro que da impresión de ser puramente inventado: *Scytholatronia*. Y esta unión de topónimos reales e inventados es típicamente plautina¹⁶. Y es que *Scytholatronia* con mucha dificultad puede explicarse, como se ha intentado¹⁷, desde una perspectiva realista y tiene, más bien, todas las trazas de ser un típico compuesto cómico plautino¹⁸: el ‘país de los mercenarios escitas’, en el que probablemente no hay que ver otra intención que la de formar un nombre llamativo y evocar un país fantástico y lejano, a medida de las hazañas del *miles*. Esta interpretación todavía resulta más atractiva si admitimos que aquí ‘escita’ implica la noción de ‘bruto’, ‘salvaje’ que tiene frecuentemente en griego y está atestiguada tanto en Plutarco como en Menandro¹⁹ y que nos permitiría ver en *Scytholatronia* una especie de ‘Brutolandia’, país especialmente apropiado para ser el lugar de origen de un mercenario tan ‘bruto’ como Pírgopolinices.

En todo caso, la interpretación que acabamos de hacer de *Scytholatronia* se ve confirmada por el análisis del que probablemente es el mejor ejemplo de la creatividad y fantasía plautinas, los *campi Curculionii* (‘campos gorgojeños’) del v. 13. Veamos el pasaje:

| | |
|--|----|
| <i>PYRG. sed ubi Artotrogus hic est? ART. Stat propter virum fortem atque fortunatum et forma regia; tum bellatorem... Mars haud ausit dicere neque aequiperare suas virtutes ad tuas.</i> | 10 |
| <i>PYRG. Quemne ego servavi in campis Curculioneis, ubi Bumbomachides Clutomistaridysarchides erat imperator summus, Neptuni nepos?</i> | 15 |

Tradicionalmente se ha venido considerando que el antecedente del pronombre relativo, el *quem* del v. 13, es el nombre del dios Marte citado inmediatamente antes.

¹⁶ Cf. Bravo Díaz 2007: 108.

¹⁷ Me resulta difícil creer, como pretende Grimal 1968: 134-135, que la alusión a los mercenarios escitas estuviera presente en un contexto realista en el original griego. Según el estudioso francés, habría que ver en el topónimo una alusión a las expediciones de reconocimiento organizadas a partir de 289/288 por Seleuco I a esta región lejana, pero limítrofe con su imperio. El autor de la comedia griega habría querido decir, simplemente, que el capitán de mercenarios había participado en estas columnas enviadas a los confines del mundo bárbaro, “al país en que se reclutan los mercenarios escitas”. No se trataría, por tanto, de un topónimo imaginario sino real, que evocaría al público ateniense las regiones lejanas y salvajes a las que el rey Seleuco había osado llevar sus armas.

¹⁸ Cf. Mendelson 1907: 78, Duckworth 1952: 350.

¹⁹ Plu. *Mor.* 847 F; Men. Fr. 533. 13 (Kock = 612. 13 Sandbach).

Pero, probablemente, tiene razón Gianna Petrone²⁰ al defender que el antecedente de dicho pronombre ha de ser el nombre del parásito citado en el verso 9. Una gran ventaja de esta interpretación es que ilumina como por encanto el significado del topónimo²¹. Si en Artotrogo (del gr. *ártos*, ‘pan de trigo’ y *trógo*, ‘roer, comer’) hemos de ver un *Roepán*, compuesto metafórico apropiadísimo para la designación del parásito, que en razón de su voracidad sería concebido como un gorgojo (gr. *tróx*, lat. *curculio*), en *campi Curculionii* habríamos de ver una prolongación de la misma metáfora. Los *campi Curculionii* serían el marco natural para desarrollar su actividad un gorgojo. Pero no se trataría de simples campos de trigo, como sucede en un pasaje equivalente del *Gorgojo*²². En la expresión *campi Curculionii*, como señala Petrone, el léxico militar del soldado se entrecruza con el léxico culinario del parásito. Los *campi* son lugares de batalla o de entrenamiento, pero frecuentados por los gusanos roedores del grano, que realizan en ellos sus hazañas. Naturalmente la presencia en el mismo contexto de un nombre tan altisonante y plautino como *Bumbomachides Clutomistaridysarchides*, pretendido nieto de Neptuno, así como la mención del *summus imperator*, no hacen más que confirmar la importante reelaboración plautina del pasaje, de la que formaría parte este topónimo fantástico.

Y esta interpretación de *campi Curculionii* ilumina, como decimos, el sentido de *Scytholatronia*, que podría considerarse su natural contrapunto. Si los *campi Curculionii* son en la fantasía plautina ‘el lugar de los parásitos’, caracterizados como ‘voraces comilones’, la *Scytholatronia* sería ‘el país de los mercenarios’, caracterizados como ‘salvajes’ y ‘brutos’. Incluso, podría verse en este término una réplica del anterior. Obsérvese que en el v. 14 es *Pirgopolinices* el que recuerda a Artotrogo el favor de haberlo salvado en los *campi Curculionii*, su campo de acción natural, mientras en el v. 44 es el parásito el que sitúa las hazañas del *miles* en su propio país de origen: el país de los brutos e ignorantes mercenarios.

2. PERSA

Fuertes indicios de autoría plautina presenta también la geografía del *Persa*. Esta comedia, cuyo motivo principal es la liberación de Lemniselene, la amada

²⁰ Petrone 1989: 36-37.

²¹ Grimal 1968: 136-137 no siendo capaz de hallar, en este caso, un nexo entre los *campi Curculionii* y las campañas de Seleuco, admite que el topónimo no tiene nada que ver con el resto, pero, aun así, cree que ya podía haber figurado en el original, con referencia al país de los trogloditas. Después, sin embargo, acaba admitiendo que determinadas características del pasaje, como la altisonancia de los nombres propios o la mención del *summus imperator*, dejan la impresión de que Plauto ha modificado profundamente lo que pudo leer en el modelo griego, hasta el punto de volver irreconocible la intención de este. Sugiere, además, que “los campos gorgojeños” podían no ser más que un eco del *Curculio* (no entra en la cuestión cronológica). Es curioso, a este respecto, que Paratore 1984: III 257 piensa, al contrario, que el topónimo podría anticipar en la fantasía plautina de alguna manera el nombre del protagonista del *Gorgojo*.

²² Cf. *Cur.* 586-587.

del esclavo Tóxilo, propiedad de un lenón, contiene dos engaños consecutivos en que las indicaciones geográficas juegan un papel destacado: en el primero el también esclavo Sagaristión va a ayudar a su amigo Tóxilo con el dinero que su amo le había confiado para comprar unos bueyes en *Eretria*; en el segundo y fundamental, se trata de convencer al lenón para que compre a una falsa esclava *árabe*, traída de *Persia*, en el momento en que los persas conquistaban la ciudad árabe de *Crisópolis*.

1) Eretria

Comenzando por el primero, es evidente que la mención de Eretria²³ resulta poco motivada desde una perspectiva realista. ¿Tiene sentido que un ateniense le encargue a un esclavo, además de escasa solvencia²⁴, la compra de unos bueyes en Eretria, para lo que se precisa realizar un viaje de unos tres días de duración²⁵, que ha de hacerse por mar o, al menos, ha de incluir una travesía marítima, y, además, por la desorbitante suma de 60 minas²⁶? Si se tiene en cuenta que Eretria es la capital de Eubea, que significa etimológicamente ‘la de los buenos bueyes’, uno tiene la impresión de que a Plauto le ha bastado con conocer la etimología del nombre de la isla para imaginar el lugar ideal donde adquirir una yunta de estos animales²⁷. Como señala E. Lefèvre, si en vez de bueyes se hubiera tratado de caballos, Plauto hubiera enviado a Sagaristión a Argos ‘criadora de caballos’ (*tòn hippóboton Árgos*). Pero, además, hay que tener en cuenta que en las monedas de la isla se mostraba con frecuencia como símbolo la imagen de un buey o una vaca en una de sus caras. Y estas monedas sin duda eran bien conocidas en Roma porque Eretria había sido conquistada y saqueada por Flaminio, en el curso de la segunda guerra macedonia, en 198 a. C.²⁸ y, probablemente, llegaron a Roma en grandes cantidades²⁹.

²³ Cf. *Per.* 259, 322, 323.

²⁴ Cf. *Per.* 21-22 donde se nos informa de que el esclavo ha pasado un año castigado en el molino.

²⁵ Duración que, además, Plauto calcula de forma poco realista, al buen tuntún, en siete días (260 *dieseptumei*): cf. Lefèvre 2001: 27.

²⁶ Pese a las diversas opiniones a que ha dado lugar la equivalencia de la imprecisa suma de 600 numos confiados al esclavo para la compra de los bueyes y utilizados después para la liberación de Lemniselene (una reseña de las mismas puede verse en Woytek 1982: 159-160, Bravo Díaz 1989-1995: II 240, n. 12), entendemos que dicha cantidad se corresponde con las 60 minas cobradas al lenón por la venta de la falsa esclava: cf. Lefèvre, 2001 #1376: 26-27.

²⁷ Cf. Lefèvre, 2001 #1376: 27.

²⁸ Cf. Liv. 32.16.

²⁹ Resulta interesante comparar este motivo de la compra de unos bueyes en Eretria con otros similares, como el de la venta de unos asnos arcadios a un mercader de Pella en la *Asinaria* (333, 337) o de unas ovejas tarentinas a un comprador no especificado en el *Truculentus* (648). Es de observar que en ambos casos la geografía de Plauto está basada en tópicos (tanto los asnos arcadios como las ovejas tarentinas eran muy apreciados en Roma: cf., para los primeros, Var. R. 2. 1. 14, Plin. *Nat.* 8. 167; y, para las segundas, Col. 8. 2. 2; Plin. *Nat.* 8. 190), por lo que es muy probable su origen plautino. Pero, especialmente interesante es la mención de

2) Persia, Arabia, Chrysopolis

Pero más interesantes aún son los topónimos de la segunda intriga (*Persia, Arabia, Chrysopolis*) que tienen también todas las trazas de ser invención plautina.

El punto de partida y clave para su correcta interpretación hemos de encontrarla necesariamente en los vv. 506-507 donde, en el marco de una falsa carta, se menciona la conquista de la ciudad árabe de Crisópolis por los persas (*Chrysopolim Persae cepere urbem in Arabia / plenam bonarum rerum atque antiquom oppidum*), dato que se ha querido utilizar para fechar el modelo griego en una época en que todavía estaba en pie el Imperio Persa, antes de la llegada al poder de Alejandro el Magno, y, en consecuencia, adscribirlo a la Comedia Media³⁰. Sin embargo, creemos que hay poderosas razones para pensar que tras la mención tanto de Crisópolis, como de Persia y Arabia ha de verse la mano de Plauto.

Lo demuestra, en primer lugar, el nombre parlante de Crisópolis, ‘la ciudad del oro’, un compuesto fantástico muy del gusto plautino, ajeno totalmente de cualquier consideración realista (no parece que haya existido jamás ninguna Crisópolis en Arabia³¹, pese a los esfuerzos de algunos críticos por identificarla³²). Con él Tóxilo trata simplemente de estimular la codicia del lenón, deslumbrándolo con el brillo de un Eldorado exótico y remoto³³. Es un nombre cortado por el mismo patrón que otros muchos nombres parlantes de Plauto, tanto antropónimos como topónimos³⁴, similar, en este caso, al de *Lucris* (‘La hija de la Ganancia’) que aparece poco después (623, 627) como nombre ficticio de la falsa esclava que

Pella en la *Asinaria*, pues es muy poco realista imaginar que un mercader de Pella, capital de Macedonia, haya ido a Ática a comprar unos asnos de Arcadia. En consecuencia, es razonable pensar que es precisamente la guerra con Macedonia la causa de que Plauto haya hecho venir de Pella a Atenas a un mercader para comprar por veinte minas unos animales cojos (v. 340) y, posteriormente, ser burlado por unos esclavos: cf. Herrmann 1929: 416.

³⁰ Cf. Wilamowitz 1893: 15-16. Fraenkel 2007: 395 señala acertadamente que hay que ser tan tonto como el lenón Dórdalo para dar fe a una sola palabra de la fantástica carta inventada por Tóxilo, a la que pertenece el pasaje recién citado.

³¹ Cf. Ernout 1932-1940: V 97. Mendelson 1907: 34-35 considera el nombre un compuesto cómico plautino. Fraenkel 2007: 395 recuerda que Wilamowitz, en su comentario a Esquilo (*Pers.* 314) escribió que “la localidad de Crisa es invención del poeta, porque todo el oro provenía del este” y lo critica por no haber aplicado el mismo razonamiento al pasaje plautino.

³² Así, por ejemplo, Müller 1957: 60-61 quiere ver en Crisópolis un pseudónimo de la capital de los sabeos, situada en el extremo meridional de la península arábiga. Faller 2001: 196-197 apunta la posibilidad de que el nombre de Crisópolis haya sido sugerido a Plauto o al autor del modelo griego por la Crisópolis del Bósforo (actual Üsküdar) a la que Jenofonte condujo los 10.000 soldados griegos que habían combatido en el ejército de Ciro (cf. *X. An.* 6. 3. 16; 6. 6. 38; etc.) o por una Crisópolis documentada en Arabia en los primeros tiempos del cristianismo, correspondiente con la bíblica Dizahab (*LXX De.* 1,1). Aunque no trata de identificar la plautina Crisópolis con ninguna de ellas, en nuestra opinión esta hipótesis resulta innecesaria.

³³ Cf. Chiarini 1979: 138; Faller 2001: 196.

³⁴ Recuérdese especialmente el nombre de Crisalo, ‘el esclavo de oro’, protagonista de las *Bacchides*.

se pretende vender al lenón y que sólo sirve para sugerir la enorme ‘ganancia’ que este puede conseguir con su compra³⁵.

A favor de la autoría plautina juega además el hecho de que la información que se nos da en los versos 506-509 sobre la conquista de Crisópolis y la futura venta del botín, no sólo es irrelevante para el desarrollo de la acción sino que está en contradicción con ella, pues sugiere que la esclava es una prisionera de guerra, cuando en realidad, como se repite más de una vez, se trata simplemente de una *furtiva* (380, 522, 545, 715). Es esta una contradicción que ha sido señalada por numerosos críticos y que ha llevado a considerar al menos tal inciso obra de Plauto³⁶.

Pero no sólo *Crisópolis* sino también *Persia* y *Arabia* son más que probables añadidos plautinos: dos países exóticos y lejanos, mal conocidos por los romanos de la época, y que Plauto asocia simplemente con las nociones de riqueza y lejanía, dos conceptos fundamentales para convencer al lenón, augurándole, por una parte, pingües ganancias y garantizándole, por otra, la ausencia de cualquier peligro, dada la imposibilidad de que alguien viniera a reclamar a la joven raptada desde un lugar tan lejano.

La noción de riqueza asociada a Persia era proverbial en Roma y así puede constatarse en el teatro de Plauto y Terencio: en el *Estico*, por ejemplo, se mencionan las ‘montañas de oro de los persas’³⁷, en *La aulularia* se presenta a los reyes de Persia como prototipo de potentados³⁸, y Terencio en el *Heautontimorúmenos* extiende esta caracterización a los sátrapas³⁹.

Y si Persia simboliza para Plauto el fasto y la riqueza, Arabia, al menos en este pasaje, es símbolo simplemente de un país exótico y lejano del que no es imaginable que venga alguien a reclamar a una joven raptada⁴⁰.

³⁵ Creemos que es innecesaria la hipótesis de Leo 1895: 108, n. 7 de que el nombre original de la joven era *Lokris* (‘natural de la Lócride’) y de que Plauto modificó ligeramente el nombre para posibilitar el juego de palabras con *lucrum*.

³⁶ Woytek 1982: 374 (com. a 654) se inclina a pensar que Plauto convirtió una *furtiva* en una prisionera de guerra, aunque no descarta que la inconsistencia ya estuviera presente en el original griego. Para Lowe 1989: 393 tanto el motivo del rescate como la conquista de Crisópolis (506-509) han de considerarse adición plautina.

³⁷ Cf. *St.* 24-25 *Persarum montis, / qui esse aurei perhibentur*.

³⁸ Cf. *Aul.* 85-86 (Euclión a Estáfila) *Mirum quin tua me causa faciat Iuppiter / Philippum regem aut Dareum, trivenefica*.

³⁹ Cf. *Ter.* *Heaut.* 452-453 *satrapes si siet / amator, numquam sufferre eius sumptus queat*.

⁴⁰ Cabe preguntarse también hasta qué punto ha influido en la selección de la palabra *Persa* por Plauto la posibilidad de hacer juegos de palabras, como los del v. 740 *Ei, Persa me pessum dedit*, o 783-784 *qui illum Persam atque omnis Persas atque etiam omnis personas / male di omnes perdant*. Es el mismo tipo de juegos de palabras que realiza con términos que sabemos con seguridad o sospechamos con mucha certeza que son creación suya como *Lucris* en esta misma comedia (cf. *Pers.* 624-625, 627, 668, 712-713), Crisalo en *Bacchides* (cf. *Bac.* 240, 362, 703) o Epidamno en *Menaechmi* (cf. *Men.* 263-264, 267), etc. Sin embargo, que Plauto no limita los juegos de palabras a los términos creados por él, lo demuestran los juegos de palabras que hace

Y es que, quizás, la mejor prueba de la falta de realismo de estos topónimos son los comentarios de los propios personajes que consideran inimaginable un viaje hasta esos lugares. Este es, precisamente, uno de los principales argumentos que utiliza Tóxico para disipar los recelos del lenón de comprar una joven raptada: cf. 541-542 *ne quis uero ex Arabia penitussuma persequatur* (sc. *metuis*). Y este es uno de los motivos de preocupación del lenón, cuando, tras haber comprado a la joven, reflexiona sobre la imposibilidad de encontrar al vendedor, en el caso de haber sido engañado: cf. 718-719 *Quo illum sequar? / In Persas? Nugas!*

Si tenemos en cuenta que, además de Persia y Arabia, aparecen aludidas, si no citadas, Macedonia y Pérgamo, en la mención de sus respectivos monarcas, Filipo⁴¹ y Átalo, podemos llegar, con Chiarini⁴², a la conclusión de que con sus indicaciones geográficas está poniendo ante los ojos de su público el exótico y lejano Oriente, que, sin duda por razones de actualidad política, resultaba tremendamente familiar a su público romano⁴³.

En mi opinión es razonable pensar que en el modelo griego el amo o padre de Tóxico estaba de viaje de negocios, como es corriente en la Comedia Nueva, en algún lugar de Asia o de otro país costero del mundo helenístico⁴⁴ y que la joven que se quiere vender al lenón es simplemente un *furtiva* secuestrada en cualquier lugar del mundo griego de la época⁴⁵. Es decir, en el original nos encontraríamos con indicaciones realistas, que contrastan fuertemente con el exotismo y fantasía de las correspondientes plautinas⁴⁶.

en *Bacchides* con el nombre del pedagogo Lido, tomado por Plauto del modelo griego (cf. *Bac.* 120, 129). Esta razón nos obliga a ser cautos en nuestras deducciones.

⁴¹ Sin duda Filipo V, rey de Macedonia desde 221 a 179 a. C. que protagonizó un largo enfrentamiento con los romanos en época de Plauto.

⁴² Cf. Chiarini 1979: 140.

⁴³ Chiarini 1979: 139-141 señala también a favor de la plautinidad de los topónimos el modo 'metateatral' en que se presentan los datos geográficos al espectador, no como fruto de una realidad concreta sino de un descubrimiento casual. Siguiendo instrucciones extremadamente genéricas, el parásito saca un vestido de persa y otro de árabe y es sólo en este momento cuando Tóxico, en el marco de una falsa carta, habla de persas y de Arabia. Una vez más, señala Chiarini, el espectáculo (esto es la burla tramada por el esclavo-poeta) es 'narrado', por así decir, metateatralmente en su gestación.

⁴⁴ Así, por ejemplo, Carino en el *Mercator* ha estado de viaje comercial en Rodas (11, 93, 257, 390), Teoprópides en *Mostellaria* en Egipto (440, 994), los hermanos del *Estico* en Asia (152, 367).

⁴⁵ Cf., por ej., *Heaut.* 608-609, donde Siro pretende vender a Menedemo a la falsa criada de Báquide (la amada de su hijo), haciéndola pasar por una prisionera caria, posiblemente capturada por piratas.

⁴⁶ A favor de la autoría plautina del nombre de *Persia* (y del gentilicio *Persa*) juega también una pequeña contradicción detectable en la comedia sobre la indumentaria de Sagaristión en su papel de falso persa. En 155-156 Tóxico encarga al parásito conseguir las piezas de ropa necesarias para disfrazar como extranjero (136 *peregrinus*) a la persona encargada de vender al lenón a su hija y, entre ellas, además de una túnica, un cinturón y una clámide, se encuentra una *causea*: un gorro de anchas alas, típico, como el resto de las prendas citadas,

3. *Trinummus*

Pero quizás, el mejor comentario a la geografía del *Persa* y, en general a la geografía griega de Plauto, nos lo proporciona el propio Plauto en un pasaje del *Trinummus* en que el sicofanta contratado para traer el dinero de la dote a la hija de Cármides, que pretende venir de *Seleucia*, donde se encontraría supuestamente el propio Cármides⁴⁷, en su monólogo de presentación, amplifica el dato exótico de su procedencia extendiéndolo a todo el Oriente y, precisamente, en los mismos términos que encontramos en el *Persa*: “Vengo, dice en un evidente comentario metateatral, de Seleucia, Macedonia, Asia y Arabia, países que jamás en visto con mis ojos ni pisado con mis pies⁴⁸. Y es que esta acumulación de nombres geográficos, expresamente declarados como exóticos y desconocidos, sólo puede tener sentido para un espectador romano y es especialmente relevante en una época en que Roma está totalmente implicada en los asuntos orientales y, muy probablemente, están presentes en el teatro numerosos soldados que habían participado o iban a participar en uno u otro de los numerosos conflictos abiertos por los romanos en Oriente. Así encontramos citadas conjuntamente la Macedonia de Filipo V y la Siria de Antíoco III (pues a esta nación, sin duda, se refiere Plauto con el nombre de Seleucia y, probablemente también, con el de Asia), topónimos a los que se añade, quizás como término exótico, Arabia, cuya importante función en la geografía del *Persa* ya hemos analizado⁴⁹.

Téngase en cuenta, además, que Plauto convierte a *Seleucia* de nombre de ciudad que propiamente es, en nombre de país y, como tal, no sólo aparece emparejada en el verso 845, que acabamos de citar, con *Macedonia, Asia y Arabia* sino que es precedida en sus cuatro apariciones (112, 771, 845, 901) por las preposiciones *in* o *ex*, incompatibles con los nombres de ciudad en la lengua latina⁵⁰. Y esto demuestra inequívocamente no sólo que el nombre de Seleucia es adición plautina sino también que con él Plauto está pensando en el país de los

de los viajeros. Pero en 462-463 Sagaristión cuando aparece en escena, aparece lujosamente vestido (462 *basilice*, 463 *ornatum schema*) y no cubierto con una *causea* sino con una *tiara*, gorro típico de los persas. Parece deducirse de ello que en el original Sagaristión aparecía caracterizado simplemente como extranjero y ha sido Plauto el responsable de convertirlo en persa para lo que ha tenido que cambiarle la indumentaria. Téngase en cuenta, además, que es inmediatamente antes de la entrada en escena de Sagaristión, cuando los espectadores oyen por primera vez, en boca de Tóxilo, la palabra *Persia*.

⁴⁷ Cf. *Trin.* 112, 771, 845, 901.

⁴⁸ Cf. *Trin.* 845-846: *aduenio ex Seleucia, Macedonia, Asia atque Arabia, / quas ego neque oculis nec pedibus umquam usurpauī meis.*

⁴⁹ Buck 1940: 99 piensa que el verso citado (845) puede ser un reflejo del lenguaje de las tropas a su regreso de la guerra contra Antíoco. Y considera prueba de ello la unión de Macedonia con los otros tres nombres pues ello significaría asociar en el mismo contexto a los dos principales enemigos orientales, Filipo V de Macedonia y Antíoco III de Siria, que Roma acaba de derrotar.

⁵⁰ Cf. *Trin.* 112 *in Seleuciam*, 771 *ex Seleucia*, 845 *ex Seleucia*, 901 *in Seleucia*.

Seleucos, es decir, la Siria de Antíoco III, país al que se han querido ver muchas referencias en la comedia hasta el punto de que muchos críticos la consideran escrita no antes de 191, año en que comenzó la guerra contra dicho monarca⁵¹.

CONCLUSIÓN

En conclusión, hay fundadas razones para pensar que Plauto movido, sin duda, por el deseo de hacer atractivas las comedias a su público romano, ha modificado sustancialmente las referencias topográficas griegas, insertando de su cosecha un buen número de topónimos que estaban de actualidad en la Roma de su época en razón de las operaciones militares que el ejército romano desarrollaba en Grecia por aquellos años. A estos topónimos reales Plauto une con frecuencia otros términos imaginarios, producto de su rica fantasía creativa.

⁵¹ Cf. Schutter 1952: 113-118.

BIBLIOGRAFÍA

- Bravo Díaz, J. R. (1989-1995), *Plauto. Comedias I-II*. Madrid: Cátedra.
- Bravo Díaz, J. R. (2007), “Geografía griega y originalidad plautina. Tres ejemplos”, in Fernández Corte, J. C., Hinojo Andrés, G. (eds.), *Munus Quaesitum Meritis: Homenaje a Carmen Codoñer*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 101-110.
- Buck, C. H. J. (1940), *A Chronology of the Plays of Plautus*. Baltimore: Diss.
- Chiarini, G. (1979), *La Recita: Plauto, la farsa, la festa*. Bologna: Pàtron.
- Duckworth, G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy*. Princeton: University Press.
- Ernout, A. (1932-1940), *Plaute. Comédies. Texte et Traduction I- VII*. Paris: Les Belles Lettres.
- Faller, S. (2001), “Persiches in Persa”, in Faller, S. (ed.), *Studien zu Plautus’ Persa*. Tübinga, Gunter Narr: 177-207.
- Fraenkel, E. (2007 [=1922]), *Plautine elements in Plautus*. Oxford: University Press.
- Grimal, P. (1968), “Le *Miles gloriosus* et la vieillesse de Philémon”, *REL* 46: 129-144
- Grimal, P. (1971), *Plaute, Térence. Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Herrmann, L. (1929), “Sur l’*Asinaria*”, *RBPb* 8: 411-424.
- Herrmann, L. (1937), “La date du *Miles Gloriosus* et la fin de Naevius”, *Latomus* 1: 25-30.
- Hofmann, W. (1961), “Eigennamen als Mittel der Charaktergestaltung im *Miles Gloriosus*”, *Altertum* 7: 24-32.
- Leo, F. (1895), *Plautinische Forschungen*. Berlín: Weidmannsche Buchhandlung.
- López López, A. (1998), “Reflejos de la sociedad romana en las comedias. El caso de Plauto”, in Pociña, A., Rabaza, B. (eds.), *Estudios sobre Plauto*. Madrid, Ediciones Clásicas: 3-46.
- Lowe, J. C. B. (1989), “The *virgo callida* of Plautus, *Persa*”, *CQ* 1989: 390-199.
- Mendelson, C. J. (1907), *Studies in the word-play in Plautus*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Middelmann, F. (1938), *Griechische Welt und Sprache in Plautus’ Komödien*. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus.
- Müller, G. L. (1957), *Das Original des Plautinischen Persa*. Frankfurt am Main: Diss.
- Paratore, E. (1984²), *Plauto. Tutte le commedie I-V*. Roma: Newton Compton Editori.

- Petrone, G. (1989), “*Campi Curculionii*, ovvero il bestiario del parassita (Plauto, *Mi.* 13ss.)”, *SIFC* 7: 34-55.
- Questa, C. (1994), “Introduzione a Plauto”, in *Il soldato fanfarrone*. Milán, Biblioteca Universale Rizzoli: 5-60.
- Schutter, K. H. E. (1952), *Quibus annis comoediae Plautinae primum actae sint quaeritur*. Groninga: De Waal.
- Westaway, K. M. (1917), *The original element in Plautus*. Cambridge: University Press.
- Wilamowitz, U. (1893), *De tribus carminibus latinis commentatio*. Gotinga: Officina Academica Dieterichiana.
- Woytek, E. (1982), *Plautus. Persa*. Viena: Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

(Página deixada propositadamente em branco.)

LA FIGURA DE HIPÓLITO EN LA *FEDRA* DE SÉNECA (The character of Hippolytus in Seneca's *Phaedra*)

C. ARIAS ABELLÁN (arbellan@yahoo.es)
Universidad de Sevilla

RESUMEN - Partiendo del principio metodológico de investigación pormenorizada del léxico que usan los personajes para definirse a sí mismos, hago un análisis de los personajes de la *Fedra* de Séneca, con atención protagonista a la figura de Hipólito, alcanzando así una caracterización del tratamiento peculiar senequiano de la “afectividad” de este personaje y su distintividad respecto a los originales griegos y respecto a las sendas de evolución posteriores a Séneca.

PALABRAS CLAVE - Literatura latina, Teatro romano (fuentes y pervivencia), Lexicología-Lexicografía, Semántica, Psicología.

ABSTRACT - This paper is methodologically guided by the detailed analysis of the very lexicon that characters use to define themselves. It offers a study of the those in Seneca's *Phaedra*, paying special attention to Hippolytus. I provide an account of Seneca's singular handling of this character's affectivity, and I expose its singularity vis-a-vis the original Greek figures and the evolution that took place after Seneca's himself.

KEYWORDS - Latin Literature, Roman Theatre (sources and survival), Lexicology-Lexicography, Semantics, Psychology.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se integra en un proyecto de investigación mío¹ encaminado a la caracterización de los personajes (y de los temas) de las tragedias de Séneca a partir del análisis del vocabulario, o, dicho en otros términos, al examen del trazado dramático en el nivel de la palabra.

Y es que, en mi opinión, y sobre todo en campos como el de la tragedia, es el discurso de los personajes, el que emplean ellos sobre sí mismos o el referido a un personaje concreto por otro personaje, el que nos puede dibujar -de modo más contundente y “afinado” que el puro examen literario- el retrato de su singularidad como personajes trágicos, sus tomas de posición respecto al núcleo trágico y respecto a los demás actores.

Opinión que sostengo también para la validez de la capacidad caracterizadora del léxico respecto a las “problemáticas” que se plantean en la tragedia.

¹ La primera publicación de este proyecto data del año 1994, cf. Arias Abellán 1994: 33-45, reflexión que se centra en el análisis interno de la obra-, frente a indagaciones posteriores más en las que el análisis se integra ya, junto a otras consideraciones, en el marco de la comparación con las fuentes griegas y latinas de la obra.

Y opinión que es fundamental igualmente para el conocimiento de las concepciones particulares de los autores trágicos sobre los personajes y temas básicos de la tragedia, y, en definitiva, la posición propia de estos autores y su originalidad respecto a sus fuentes.

II. OBRA

El argumento de la tragedia objeto del presente trabajo versa sobre el intento de seducción por parte de Fedra -mientras su esposo Teseo está en los Infiernos- de su hijastro Hipólito (hijo de Teseo y la amazona Antíope) del que está locamente enamorada. El muchacho, que se conserva virgen, dedicado al culto de Diana² y a la caza, rehúsa atónito las proposiciones de su madrastra y huye lejos. Cuando Teseo regresa, Fedra y la nodriza acusan a Hipólito de haber intentado violar a Fedra. Teseo, lleno de ira, invoca a Neptuno contra su hijo Hipólito, y el dios hace nacer del mar un monstruo que termina matando a Hipólito. Ante los miembros destrozados de Hipólito³, Fedra confiesa su crimen y se suicida. Teseo, arrepentido de haberse dejado llevar por la cólera, ordena dar sepultura a su hijo.

Este relato mítico de Hipólito y Fedra -representado en cinco antecedentes literarios a Séneca: el *Hipólito velado* y el *Hipólito coronado* de Eurípides, la *Fedra* de Sófocles y Licofrón y la *Heroida* cuarta de Ovidio⁴- se remonta, en efecto, a una vieja leyenda ritual relacionada con el culto a Poseidón relativa a la muerte violenta sufrida por Hipólito, un héroe joven, hermoso y virgen; con esta leyenda parece haberse mezclado posteriormente la figura legendaria de Teseo, y, sobre todo, haberse introducido, como figura oponente a la de Hipólito, el personaje de Fedra, una mujer impúdica⁵.

Basándome en los datos literarios que acabo de mencionar y en su pilar trágico, el amor sentido por la madrastra y repudiado por el hijastro, voy a singularizar la posición de este personaje, Hipólito, ante este sentimiento, aunque para enmarcar mejor su actitud de “negación”, antepongo la caracterización del amor en general en esta tragedia y la del amor vivido por Fedra.

Para ello, voy a centrar mi examen en la clase léxica adjetiva, por parecerme este tipo de vocabulario el más adecuado para acercarnos al dibujo de los actores

² Como es sabido, el par Fedra / Hipólito se conecta con las diosas Venus / Diana respectivamente.

³ Séneca se queda en la muerte de Hipólito, pero puede resultar curioso recordar que otros autores hablan de una posterior resurrección, aunque con otro nombre, Virbio (por ejemplo, *Ov. Met.* 15. 497-545) o en su divinización (para este tema en su conjunto, cf. Gallardo 1973: 79 y Harrauer- Hunger 2008: 234 ss., *s. u. Fedra*).

⁴ De estos antecedentes, son obras perdidas el *Hipólito velado* de Eurípides y las *Fedras* de Sófocles y Licofrón (cf. a este respecto, Luque Moreno II 1980: 16-17).

⁵ Cf. Luque Moreno II 1980: 17ss. No obstante y según vamos a comprobarlo, se produce a lo largo de la historia literaria de este personaje una aminoración de esta impudicia.

y temas trágicos, al tratarse de un nivel en el que descansan la mayoría de los matices semánticos de índole valorativa, aunque, a veces, y como vamos a ver en el caso de Hipólito, los textos que retratan de modo más definitorio al personaje se plantean en otros niveles gramaticales.

Comienzo, pues, con el amor como sentimiento general.

III. EL AMOR COMO SENTIMIENTO GENERAL

No cabe duda de que el tema que desencadena esta tragedia es el amor y las consecuencias fatales de este sentimiento.

El léxico adjetivo nos permite distinguir referencias al amor en general y este mismo léxico adjetivo, en el caso de Fedra, y también el vocabulario de otros niveles, en el caso de Hipólito, como ya lo he señalado, nos autorizan igualmente a perfilar las notas distintivas de las vivencias del amor en esta pareja.

Esta experiencia general del amor en la *Fedra* de Séneca la conocemos fundamentalmente a partir de la oda coral finalizadora del acto primero, oda que se inicia con un apóstrofe a Venus y se centra en la omnipresencia y el poder del amor en la naturaleza (humana, animal y divina).

Además de su representación como ser alado (*uolucer, uolans*), señalada por Fedra (186) y la nodriza (200), el coro representa al amor a través de Cupido y con las tradicionales atribuciones mitológicas:

-como un niño juguetero, lascivo y ágil disparando los dardos amorosos:

iste lasciuus puer et renidens (277)

ese niño **travieso** y **sonriente**⁶,

visión que reafirma la propia Fedra:

figit sagitta certior missa puer (193)

este niño, más certero, lo alcanzó, lanzándole una **flecha**.

-y como un “fuego” (comparación muy usual en la poesía amorosa), “fuego” que es “sagrado” (*sacer*) y “cruel” (*saeuus*):

Sacer est ignis (credite laesis) / nimiumque potens (330-331)

Es un **fuego sagrado y demasiado fuerte**

⁶ Para la versión en su conjunto de la *Fedra* senequiana (texto y traducción) sigo, respectivamente, a Herrmann 1989 y Luque Moreno II 1980.

-creed a los que lo han sufrido-,

Saeuis ecquis est flammis modus? (358)

Sus **cruelles llamas**, ¿tienen algún límite?

IV. EL AMOR QUE SIENTE FEDRA

El amor vivido por Fedra se describe en la mayor parte de los contextos con sustantivos abstractos, recibiendo un conjunto de adjetivaciones que lo dibujan como una realidad intensamente interiorizada y de mayor profundidad que la que se obtiene por las referencias al amor en general, realizadas por el Coro, que acabamos de ver.

La vivencia amorosa de Fedra se perfila así con diversas identificaciones, inferidas básicamente de sus propias palabras, que son matizadas, reforzadas o, a veces, contradichas por la nodriza.

-En primer lugar y dentro de la metáfora del fuego, tan propia de la poesía amorosa, y que acabo de mencionar en el apartado anterior, Fedra habla de su amor como una llama que recorre su interioridad:

... per uenas meat / ... ignis... / ut ... agilis altas flamma percurrit trabes (642-644)

... **corre por mis venas] un fuego...**, como la llama que ágilmente recorre las altas vigas de una casa,

y que tiene un poderoso efecto destructor, aspecto resaltado por el adjetivo *gravis*:

Quis me dolori reddit atque aestus graues / reponit animo? (589-590)

¿Quién me devuelve al dolor y reaviva en mi alma las **funestas llamas**?

Este amor “ardiente y fogoso” de Fedra recibe, de parte de la nodriza, la incidencia del adjetivo *tacitus* (“secreto” y “oculto”), un adjetivo con el que intenta aminorar, la nodriza, relegándolo al terreno de lo íntimo, el amor ilegítimo y poco adecuado a una reina que siente Fedra, preservando así el honor de la misma:

Torretur aestu tacitu et inclusus quoque, / quamuis tegatur, proditur uultu furor (362)

Se abrasa en un **fuego silencioso** y su oculta locura, aunque se intente tapparla, la pone su rostro al descubierto.

Asimismo y en un intento de disuasión a Fedra, la nodriza iguala las llamas del amor de su reina -mediante los adjetivos *impius*, *nefandus* e *insanus*- con un sentimiento impío, nefando e irracional:

Compesce amoris impii flammis (165)

Refrena las llamas de un **amor sacrílego**,

Perge et nefandis uerte naturam ignibus (173)

¡Adelante y trastorna la naturaleza con el **fuego de tu nefanda pasión!**,

Spes nulla tantum posse leniri malum / finisque flammis nullus insanus erit (360-361)

No hay esperanza ninguna de poder calmar un mal tan grande y no tendrán final **las llamas de su desvarío**.

-En segundo lugar, el amor de Fedra es considerado una locura (*furor*), que, en la perspectiva -ahora también- de la nodriza, está cargada de ocultamiento (*inclusus furor*) e impetuosidad (*proteruus furor*):

Torretur aestu tacito et inclusus quoque, / quamuis tegatur, proditur uultu furor (362-363)

Se abrasa en un fuego silencioso y su **oculta locura**, aunque se intente tajarla, la pone su rostro al descubierto,

si tam proteruus incubat menti furor (268)

si una **locura tan impetuosa** se asienta en tu alma.

-En tercer lugar, Fedra vive su pasión como un crimen nefando, un castigo divino que ha recibido de Venus al ser Fedra descendiente del Sol y haber sido éste testigo y delator de los amores adúlteros de Venus con Marte:

Stirpem perosa Solis inuisi Venus / per nos catenas uindicat Martis sui / suasque, / probris omne Phoebeum genus / onerat nefandis (124-126)

Con su odio a la estirpe del Sol aborrecido, Venus venga a través de nosotros las cadenas de su amante Marte y las suyas propias; de **nefandos oprobios** carga a toda la descendencia de Febo.

-Y en cuarto lugar, para terminar, equipara su amor a una impiedad (*nefas*)

no natural, de signo fatídico (*fatale*), vinculándolo, como una carga de la herencia, a la relación que sostuvo su madre (Pasífae), casada con Minos, con un toro, de la que se engendró el Minotauro, monstruo mitad hombre, mitad toro:

Minois leui defuncta / amore est, iungitur semper nefas (127-128)

Ninguna hija de Minos ha conseguido un amor apacible; **se le une siempre la impiedad,**

Quo tendis, anime? Quid furens saltus amas? / Fatale miserae matris agnosco malum (112-113)

¿A dónde quieres ir, alma mía? ¿Por qué te has enamorado del bosque en tu locura? Reconozco **la desgracia fatídica** de mi pobre madre.

De los adjetivos referidos al amor de Fedra, sobresale con total rotundidad, por su significado, el término *fatalis*.

Con este término, usado solamente por Fedra y en esta única ocasión en la tragedia que estoy analizando, se intensifica la visión que tiene la reina de su amor como algo que no es elección suya, sino que ha sido prefijado y motivado por fuerzas sobrehumanas (así, la de la diosa Venus⁷, quien –como he señalado ya– se venga del Sol, difundidor de los amores ilegítimos de Venus y Marte, en la figura de Fedra⁸) o que ha sido predeterminado por el Destino, por la herencia familiar, en especial, por los amores fatídicos y monstruosos de su madre (el toro y el Minotauro ya citados), lo cual queda dicho por ella en los textos siguientes:

Stirpem perosa Solis inuisi Venus / per nos catenas uindicat Martis sui / suasque, probriis omne Phoebeum genus / onerat nefandis: nulla Minois leui / defuncta amore est, iungitur semper nefas (124-128)

Con su odio a la estirpe del Sol aborrecido, Venus venga a través de nosotros las cadenas de su amante Marte y las suyas propias; de **nefandos oprobios** carga atoda la descendencia de Febo. Ninguna hija de Minos ha conseguido un amor apacible; se le une siempre la impiedad,

⁷ Cf. nota 2.

⁸ Fedra es descendiente, por parte de madre, del Sol, raza a la que odia Venus. El Sol, en efecto, fue testigo de las aventuras de Venus con Marte, aventuras que contó al marido de Venus, a Vulcano, el cual preparó una trampa, convocando luego a todos los dioses para que vieran juntos a Venus y a Marte (cf. Luque Moreno II 1980: 32, nota 62). Por otra parte, Fedra era hija de Pasífae y Minos. Pasífae, su madre, tiene una relación con un toro, de la que nace el Minotauro (monstruo mitad hombre, mitad toro) (cf. Luque Moreno II 1980: 31, nota 57). La proyección de estos antecedentes familiares en la monstruosidad de la pasión de Fedra se recoge también en la *Heroida* cuarta de Ovidio (4, 53ss.).

Fatale miserae matris agnosco malum (113)

Reconozco la **desgracia fatídica** de mi pobre madre,

abundando en el hecho de que todos estos amores familiares son tan monstruosos como su propia pasión⁹ (se dan en este sentido paralelismos en la adjetivación del toro objeto del amor de Pasífae *-efferus, toruus*, 116-117- y en las calificaciones a Hipólito *-efferatus, toruus*, 923, 416)-, etc.

Con el empleo de *fatale*, Fedra se posiciona, pues, en su experiencia amorosa, no como un sujeto libre de elegir sus afectos, sino como una víctima poseída por la locura (*furor*) e incapaz de combatir la pasión que le ha sido inoculada por el *Fatum*, siendo ésta, la de víctima, la nota esencial -y quizá exculpatoria¹⁰- de su vivencia subjetiva del amor que siente hacia Hipólito; el resto de las valoraciones éticas (*impius, nefandus, non castus*) de este estado anímico tan poderoso e irracional, que le ha sido impuesto desde fuera, ocupan un segundo plano y descansan, básicamente, en intervenciones de la nodriza.

IV. EL RECHAZO (O NO AMOR) DE HIPÓLITO

Respecto al tema del modo de vivir el amor, objeto de este análisis, Hipólito representa una posición muy diferente de la de Fedra, pero no carente tampoco de *furor*: se trata de su ausencia de amor por cualquier mujer que no sea su madre, como le refiere él mismo a la nodriza:

Detestor omnes, horreo, fugio, execror. / Sit ratio, sit natura, sit dirus furor; / odisse placuit. Ignibus iunges aquas / et amica ratibus ante promittet uada / incerta Syrtis, ante ab extremo sinu / Hesperia Tethys lucidum attollet diem / et ora dammis blanda praebebunt lupi, / quam uictus animum feminae mitem geram (566-573).

A todas (las mujeres) las detesto, horror me producen, huyo de ellas, las maldigo. Sea mi razonamiento, **sea mi instinto natural, sea una locura inhumana, he decidido odiarlas.** Unirás antes las aguas con las llamas y la pérfida Sirte¹¹ ofrecerá a las embarcaciones unas aguas acogedoras; antes desde su último golfo Tetis, la de Hesperia, hará levantarse al luminoso día

⁹ Paralelismos (de Fedra y su madre) que abrazan también la oposición mitológica entre los lazos familiares de Fedra e Hipólito: Pasífae, Minos, etc., víctimas de intensísimas pasiones amorosas (para Fedra) / Antiope, una de las célibes amazonas (para Hipólito) (cf. Luque Moreno II 1980: 19) y paralelismos combatidos, enérgicamente, como era de esperar, por su nodriza: *memorque matris metue concubitus nouos* (170), (“**acordándote de tu madre**, ten miedo de las **relaciones insólitas**”).

¹⁰ Hay otras consideraciones exculpatorias que examinaremos posteriormente, cf. nota 17.

¹¹ Se trata de dos golfos del norte de África, las Sirtes, que eran célebres por hacer extremadamente peligroso navegar en su territorio.

y los lobos mostrarán acariciadores sus hocicos a los ciervos, antes que yo, dejándome vencer, **adopte una actitud condescendiente con la mujer,**

Solamen unum matris amissae fero / odisse quod iam feminas omnis licet (578-579).

Un único consuelo tengo de haber perdido a mi madre: **el serme ya lícito odiar a todas las mujeres”.**

Pese a la benevolencia, bastante general, con que ha tratado a Hipólito el conjunto de la bibliografía precedente, al fijarse sólo en la fidelidad a su padre, en su vida inocente, sin ansias de poder, retirada y vinculada casi exclusivamente a la naturaleza, a la caza¹², y ser, además, la víctima física y mortal de la locura del amor de Fedra, esta benevolencia no puede abrazar -ni mucho menos- a su “posición de repulsa o repugnancia ante el amor” / a su misoginia, no ya porque rechace los ofrecimientos amorosos de su madrastra, lo que tendría una base ética y lógica (al ser unos ofrecimientos incestuosos simbólicamente), sino porque, como hemos visto en sus propias palabras, este rechazo, su misoginia, tiene un fundamento subjetivo anormal, cuasi patológico.

Y es que, según sus propias palabras, Hipólito está estancado en el objeto amoroso materno y no ha podido dejar este seno y avanzar a otros estadios de desarrollo amoroso humano, sintiéndose incapaz de amar a ninguna otra mujer; esta incapacidad implica una anomalía en su vivencia del amor, una anomalía interna, de su subjetividad en este caso (él mismo habla de un “instinto natural”); pero a dicha anomalía, que podría haberse limitado a la indiferencia a las mujeres en comparación con la madre, se une una especie de *furor* o locura (“locura inhumana” la califica él mismo) que lo lleva a la desmesura de “odiarlas” (bien por contrastarlas con una madre idealizada, bien por igualarlas con una madre abandonada y por él desvalorizada). Es él, precisamente, quien expresa esta conexión causal: “un único consuelo”, dice, “tengo de haber perdido a mi madre: el serme ya lícito odiar a todas las mujeres” (578-579).

Respecto al meollo de toda esta cuestión (su exclusividad afectiva hacia la madre y su imposibilidad de amar, por tanto, a otras mujeres, aspectos que confiesa él de sí mismo y con los que se define nuestro personaje) y en conexión con el ámbito de la recepción posterior del teatro greco-latino en general y de la *Fedra* de Séneca en particular, debe tenerse en cuenta dicho influjo en el campo de la Filosofía y de la Psiquiatría (Psicología), disciplinas que, pese a insertar en sus principios doctrinales el significado simbólico de los mitos -cf. por ejemplo, Narciso, Edipo, etc.- justo en la conformación de las subjetividades que “actúan” en las obras trágicas, disciplinas, digo, que no son tenidas en cuenta cuando se

¹² El mundo de Diana, cf. nota 2.

trata de la recepción posterior del teatro clásico (dándose primacía a la literatura posterior u otras artes).

Para la posición subjetiva de Hipólito en lo relativo al amor (revelada, insisto, por sus propias palabras), Freud se referirá mucho después, en efecto, a una fijación a las etapas más primarias e infantiles, en las que la madre es el objeto amoroso primordial, fijación que actúa como impedimento para el despegue de la madre, despegue que es obligado para el desarrollo y la posterior elección de otros objetos amorosos (la mujer, Fedra en este caso) en las siguientes fases de la vida¹³.

V.CONCLUSIONES.

A la hora de finalizar este estudio quisiera poner de relieve la caracterización básica de la posición amorosa de Hipólito, posición que deduzco del desvelamiento de su ser realizado por él mismo -con sus propias palabras- y que contrapongo a la posición de Fedra:

-En el caso de Fedra, se conforma un discurso del amor como un *malum fatale* motivado por fuerzas sobrehumanas (la diosa Venus¹⁴), por el *Fatum* y por la

¹³ Laplanche-Pontalis 1983: 285-287. Las consultas que he realizado a colegas del Dpto. de Psiquiatría (Facultad de Medicina) de mi Universidad, me confirman que, en efecto y en línea freudiana, Hipólito actúa ligado al inconsciente más universal del género humano, que es la relación materno filial en los niveles más profundos y determinantes de la conducta: niveles relacionales de auténtica simbiosis entre la madre y el hijo; son, pues, estados primarios, pregenitales y preedípicos, los que se vislumbran en Hipólito, estados que se reflejan, entre otras conductas (de soledad y aislamiento), en su ya señalada misoginia, misoginia en la que, por cierto, no sería indiferente precisamente profundizar en el papel de la madre y el hecho de que ésta fuera justo una amazona, la amazona Antiope. Sabemos de estas figuras mitológicas guerreras que conservaban a sus hijas, pero que a los hijos o los sacrificaban, o los dejaban con sus padres (caso de Hipólito) o los abandonaban a su suerte; todo un cuadro éste -¿de orfandad maternal!- que favorecería lo que vengo diciendo de la personalidad psicológica de nuestro personaje: si la orfandad (de la madre) se hubiera producido no habiéndole dado nada al hijo, lo habría dejado a éste vacío, sin capacidad de amar (y, dentro de este cuadro, con una fuerte desvalorización femenina); si el abandono hubiera tenido lugar tras haber recibido amor materno, se daría una idealización de la madre, por fijación a cuyo amor el hijo anularía su instinto respecto a las mujeres (Racine -¿mil seiscientos años después de la *Fedra* de Séneca!- relaciona a Hipólito con una joven, Aricia, heredera de los reyes de Atenas, cuestión que, pese al clasicismo de este autor francés -y, por ello, quizá, Aricia no presenta un alcance relevante, quedando como protagonistas básicos Fedra y el rechazo de Hipólito-, debe integrarse en el ámbito general de la libertad de las nuevas propuestas y formulaciones posclásicas y modernas de este mito (o de cualquier otro mito); se produce, en efecto, una intensa y diversificada dosis de reescrituras del mundo clásico y sobre este hecho hay buena bibliografía, de la que destaco las tres obras siguientes: Díaz Tejera 1989 (quien incluye la *Fedra* de nuestro Unamuno), la muy interesante de Pociña Pérez-López López 2008, donde, como se deduce del propio título, se analizan estas re-escrituras del mito en las más variadas manifestaciones artísticas, y el diccionario de Harrauer-Hunger 2008: 334 ss., s.u. Fedra.

¹⁴ Cf. de nuevo, nota 2.

herencia familiar, es decir, como algo ajeno a su voluntad, viéndose inmersa en un estado de *furor* o locura (*quid ratio possit? Vicit ac regnat furor* -184- “¿qué poder va a tener la razón? Ha vencido y reina la locura” dice de ella misma), que la conducen a los errores de actuación y a los resultados devastadores por todos conocidos.

-En el caso de Hipólito, se perfila, también a través de sus palabras, una vivencia amorosa anómala, por su imposibilidad de empatía o amor a otra mujer que no sea su madre, lo que ocasiona una cierta dosis de *furor* en su odio o desidealización de todo el género femenino, en su misoginia¹⁵.

Según mi opinión, aunque Fedra cause un gran estrago en su familia al dar rienda suelta a su pasión por el joven hijastro, su opción de amor (a un hombre) se encuadra en el ámbito “normal” de las elecciones amorosas de las edades maduras, exogámicas¹⁶ y referidas a objetos amorosos no maternos¹⁷; Hipólito, por el contrario, al estar anclado a su madre y al verse imposibilitado, por tanto, en su fijación infantil, para dicha madurez en sus elecciones amorosas, se ve abocado a llevar una existencia solitaria, sólo en contacto con la naturaleza o la caza, infligiéndose a sí mismo la herida infinita de verse privado del amor a otros seres fuera del embrión materno.

¹⁵ De ahí que la bibliografía hable, pero sin ofrecer ninguna explicación del hecho, de la “rigidez psicológica” de Hipólito, cf. Romera Pintor 1977: 386.

¹⁶ Hipólito es hijastro, no hijo (por ello, cuando hablo de incesto, lo hago solo desde una perspectiva simbólica).

¹⁷ Este juicio de “normalidad” psicológica parece converger, aunque en un terreno diferente y por motivos igualmente diversos, en una de las líneas de evolución de este mito, consistente en una progresiva rehabilitación, también en el terreno moral, del comportamiento de Fedra (Cf. Luque Moreno II 1980: 17ss). Dicha rehabilitación tiene sus pilares en la posición de abandono en que la tiene Teseo, ausente largo tiempo ha en los Infiernos, lo que da lugar a la suposición de Fedra -dadas las resonancias mortíferas de este lugar- de que pueda morir allí, muerte que la eximiría de los delitos de adulterio con el esposo (y de incesto simbólico con el hijastro) y que facilitaría la posibilidad de que Hipólito pudiese ocupar el lugar de Teseo (como rey y como esposo, siendo ella así una cumplidora obediente de las leyes del poder). Esta ubicación de Teseo en los Infiernos, que vendría a “anular” o a “aminorar”, como he dicho ya, los dos pecados de Fedra, podría tener como origen literario, según Grimal -cf. Grimal 1965: 4-, la versión de Sófocles (en las obras de Eurípides, se sitúa a Teseo en Tesalia -*Hipólito velado*-, lo que supone la realidad fehaciente del doble delito de incesto y adulterio, situación que viene a suavizarse en el *Hipólito coronado* con el hecho de la ausencia -por causa de una misión sagrada- de Teseo (Luque Moreno II 1980: 18). Pero además, volviendo a Séneca, Teseo ha marchado a los Infiernos, según se deduce del texto, en pos de amores ilícitos (*illicitos toros... quaerit Hyppolyti pater*) (son sus amores hacia Pirítoo, Luque Moreno II 1980: 31, nota 51), lo que lo convierte en el primero en cometer infidelidad, haciendo de la posible infidelidad de Fedra una mera respuesta, que suavizaría dicha infidelidad y que vendría a abundar en la rehabilitación, ya señalada, del personaje: *Profugus en coniunx abest / praestatque nuptae quam solet Theseus fidem / Fortis per altis inuui retro lacus / uadit tenebras miles audacis proci, / solio ut reuulsam regis inferni abstrabat; / pergit furoris socius, haud illum timor / pudorque tenuit: supra et illicitos toros / Acheronte in imo quaerit Hyppolyti pater* (91-97), razón, la de la infidelidad previa de Teseo que tiene también especial relieve en la *Heroida* cuarta de Ovidio (cf. Ov. *Epist.* 4. 109ss.).

Por ello, y ya concluyo, si desde el punto de vista de la moralidad más visible y descriptiva, el par *ratio / furor* se vincularía a Nodriza-Hipólito / Fedra-Teseo respectivamente, no lo sería así si tenemos en cuenta el *furor* (psíquico) de Hipólito, abriéndose camino, por tanto, como más válida, la siguiente ecuación: *ratio* (nodriza) / *furor* (Teseo, Fedra e Hipólito).

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Abellán, C. (1994), “El personaje senecano de Fedra a la luz del vocabulario”, in Segura Ramos, B. (ed.), *Lucio Anneo Séneca. Fedra*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla: 33-45.
- Croisille, J. M. (1964), “Lieux communs, sententiae et intentions philosophiques dans la *Phèdre* de Sénèque”, *REL* 42: 276-301.
- Davis, P. J. (1983), “*Vindicat omnes natura sibi*: a reading of Seneca’s *Phaedra*”, in Boyle, A. J. (ed.), *Seneca tragicus. Ramus Essays of Senecan Drama*. Victoria-Australia University Presses, Victoria-Australia: 114-127.
- Díaz Tejera, A. (1989), *Ayer y hoy de la Tragedia*. Sevilla: Alfar.
- Gahan, J. J. (1987), “*Imitatio* and *aemulatio* in Seneca’s *Phaedra*”, *Latomus* 46: 380- 87.
- Gallardo, M. D. (1973), “Análisis mitográfico y estético de la *Fedra* de Séneca”, *CFC* 5: 63-105.
- Grimal, P. (1963), “L’originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre”, *REL* 41: 297-314.
- Grimal, P. (1965), *Phaedra. Édition, introduction et commentaire*. Paris: Print. Book.
- Harrauer, Chr., Hunger, H. (2008), *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Herder.
- Heldmann, K. (1968), “Senecas *Phaedra* und ihre griechischen Vorbilder”, *Hermes* 96: 88-117.
- Heldmann, K. (1974), *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*. Wiesbaden: Franz Steier, Hermes Einzelschriften 31.
- Herrmann, L. (1989), *Sénèque, Phèdre*. Paris: Les Belles Lettres.
- Herter, H. (1974), “Phaidra in griechischer und romischer Gestalt”, *RbM* 114: 44-77.
- Jacobi, R. (1988), *Der Einfluss Ovids auf der Tragiker Seneca*. Berlin: de Gruyter.
- Laplanche, J., Pontalis, J. B. (1983), *Diccionario de Psiquiatría*. Barcelona: Presses Universitaires de France-Labor.
- Leeman, A. D. (1976), « Seneca's *Phaedra* as a Stoic tragedy », in Bremer, J. M., Radt, S. L., Ruijgh, C. J. (eds.), *Miscellanea Tragica in honorem J. C. Kamerbeek*. Amsterdam, Hakkert: 199-212.
- Lefèvre, E. (1969), “*Quid ratio possit?* Senecas *Phaedra* als stoiches Drama”, *WS* 3: 131-160.
- Luque Moreno, J. (1979), *Séneca. Tragedias, introducciones, trad. y notas*, I. Madrid: Gredos; II, Madrid: Gredos, 1980.
- Moricca, U. (1915), “Le Fonti della *Fedra* di Seneca”, *SIFC* 21: 158-224.

- Pociña Pérez, A., López López, A. (2008), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada: Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Romera Pintor, I. (1997), “ Elementos que fundamentan el mito de Hipólito en Eurípides, Séneca y Racine”, *Revista de Filología Románica* 14. 2 : 381-389.
- Ruch, M. (1964), “La langue de la psychologie amoureuse dans la « Phèdre » de Sénèque”, *LEC* 20 : 356-363.
- Segal, Ch. (1986), *Language and Desire in Seneca's Phaedra*. Princeton: University Press.

(Página deixada propositadamente em branco.)

SÊNECA, ÊPICTETO, MEDEIA E A DISSOLUÇÃO DO TRÁGICO

(Seneca, Epictetus, Medea and the dissolution of the tragic)

ALDO LOPES DINUCCI (aldodinucci@yahoo.com.br)
Pesquisador do CNPq, Brasil

RESUMO - Nesse artigo, partindo das reflexões de Epicteto sobre o trágico e da *Medeia* de Sêneca, veremos como as concepções estoicas desses filósofos diluem o trágico destruindo seus três princípios fundamentais: que as ações humanas sigam decretos divinos infalíveis, que a humanidade cumpra um papel especial no mundo, e que as ações humanas possam alterar o equilíbrio entre a ordem humana e a divina, provocando uma reação da justiça divina.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia, Estoicismo, Sêneca, Epicteto.

ABSTRACT - In this paper, we will see, from Epictetus' reflections about the tragic and from Seneca's *Medea*, how the stoic conceptions of these philosophers dilute the tragic destroying its three fundamental principles: that human actions follow divine decrees, that humanity plays a special role in the world, and that human actions can alter the balance between human and divine order, provoking a reaction from divine justice.

KEYWORDS - Tragedy, Stoicism, Seneca, Epictetus.

São oito as tragédias atribuídas ao filósofo estoico, político e dramaturgo Lúcio Aneu Sêneca: *Hércules Enlouquecido* (*Hercules Furens*), *As Troianas* (*Troades*), *Fedra* (*Phaedra*), *Agamenon* (*Agamemnon*), *Édipo* (*Oedipus*), *Tiestes* (*Thyestes*), *Hércules no Eta* (*Hercules Oetaeus*) e *Medeia* (*Medea*). Há ainda *As Fenícias* (*Phoenissae*), obra que ou nos chegou mutilada ou não foi concluída. Além dessas, há também *Otávia* (*Octavia*), que, hoje se sabe, não foi realmente escrita por Sêneca, mas que, por tradição, é incluída entre as tragédias senequianas nas edições completas de seu teatro.

Essas tragédias senequianas exerceram profunda influência na Renascença Francesa, Italiana e Inglesa. Neste período, coube não aos poetas trágicos gregos, mas a Sêneca determinar o sentido do trágico. Shakespeare, diz-nos Arkin (1995: 1-8), teria lido apenas as tragédias de Sêneca, possivelmente no original em latim, e foi sem sombra de dúvida profundamente influenciado pelo romano, chegando a citá-lo nominalmente no *Hamlet*¹.

Quanto à caracterização do trágico em Sêneca, cumpre notar em primeiro lugar que as suas tragédias são muito diferentes das gregas no que se refere à progressão da ação:

¹ Shakespeare 1860: 41.

Enquanto essas são bastante movimentadas, as senequianas são estáticas. Há [...] falta de movimentação e de clímax. Parte-se de uma crise inicial, que se mantém até o fim sem maiores mudanças na ordem dos fatos. A catástrofe é prevista desde o início. Um patamar crítico substitui, por vezes, o ponto culminante².

Assim, ler uma tragédia senequiana é uma experiência estranha para alguém acostumado com os trágicos gregos. Espera-se que algo ocorra, mas muito pouco acontece exteriormente. A ação trágica em Sêneca é interior: desvenda-se a cadeia de pensamentos do personagem, descortinam-se suas dúvidas, suas paixões, seus temores, seus furores, enquanto o personagem busca tomar uma decisão e agir. Há uma atmosfera de tensão, essa tensão que antecede as grandes decisões, e uma angústia talvez comparável ao ato de acompanhar pessoalmente as últimas horas de um paciente em estado terminal cuja morte não causa qualquer surpresa, mas tão somente confirma dolorosamente o que já se anunciava como certo.

Além disso, as tragédias senequianas, ao contrário das gregas, não são escritas tendo em vista a encenação teatral. Embora venham sendo encenadas no Ocidente desde a Renascença, elas foram concebidas para serem lidas nos círculos intelectuais da Roma Imperial. Enquanto as tragédias gregas eram compostas para serem encenadas durante as Dionisiacas, as festividades religiosas em honra ao deus Dioniso, as de Sêneca, feitas para leituras privadas, têm um sentido filosófico, que podemos qualificar de anti-trágico: os destinos dos personagens trágicos de Sêneca não são ditados pelos deuses, como nas tragédias gregas, mas são os próprios personagens que os fazem, tomando decisões em meio a uma grande tensão.

Assim, enquanto é objeto de amplo debate resgatar o sentido original das tragédias gregas, as tragédias de Sêneca têm um sentido evidentemente filosófico. As tragédias gregas apontam para a incomensurabilidade entre o humano e o divino, ao mesmo tempo em que fazem aquele absolutamente dependente deste, pois o divino, no sentido trágico, embora humanamente incompreensível e inabordável, determina pelos fados a sorte dos homens. Assim, pode-se dizer que o trágico grego é o modo que os gregos encontraram para atualizar e revigorar os mitos que se viam enfraquecidos naqueles tempos em que a noção de virtude fundada na estirpe e no sangue se esvanecia diante da democracia e da tirania. Em Sêneca, nada temos do gênero. A tragédia senequiana não se propõe de modo algum a revigorar os mitos, mas a superá-los totalmente: Sêneca considera os mitos inúteis para a compreensão do real, vendo a compreensão popular dos mitos apenas como uma forma de atirar os homens nas trevas da ignorância e de

² Cardoso 1997: 15.

crivá-los de medos tolos e inconsistentes, como, por exemplo, o medo da morte. Quanto a isso, ele próprio nos diz:

Mesmo quando tu tiveres te persuadido serem essas coisas fábulas e nada restar para que os mortos temam, outro medo se insinua. Igualmente os homens temem, então, tanto que não estejam nos infernos quanto que não estejam em parte alguma³.

Afora o *logos* estoico identificado com Zeus, *logos* que é uma retomada da noção heraclítica homônima, Sêneca simplesmente não leva a sério os mitos, chegando a deixar em seu testamento uma recomendação para que seu corpo fosse cremado sem qualquer cerimônia religiosa, recomendação que foi rigorosamente cumprida. Se os demais deuses aparecem em seus escritos, nada são senão personagens com potencial dramático. Por exemplo, na célebre obra *Apokoloquintosis*, em que Sêneca ridiculariza a divinização do falecido imperador Cláudio, a assembleia dos deuses olímpicos, afora os nomes divinos, em nada difere, em razão da balbúrdia e dos apartes, de uma assembleia de homens exaltados⁴.

Para Sêneca, portanto, os mitos não têm qualquer importância no que se refere ao sentido das ações humanas, pois, como observamos acima, enquanto para o trágico grego os deuses determinam o curso dos acontecimentos humanos, para Sêneca são os homens que fazem seu próprio destino através de suas tomadas de decisão. Investiguemos a razão de tal coisa começando por citar o que Zélia de Almeida nos fala quanto a isso:

Um dos traços marcantes a caracterizar as figuras de Sêneca é a luta que enfrentam em seu íntimo e que se trava entre as paixões e a razão. As personagens são dotadas de livre-arbítrio e têm consciência de que, se não são totalmente donas de seu destino, têm possibilidade de fazer o bem e evitar o mal. O fatalismo, presente na maioria das tragédias gregas, é substituído, nas de Sêneca, pelo drama psicológico (Cardoso 1997: 16).

Infelizmente nenhuma reflexão filosófica sobre o trágico do punho do próprio Sêneca chegou até nós para nos possibilitar um desenvolvimento dessa questão e explicar precisamente a razão pela qual ocorre, nas tragédias senequianas, essa inversão que, ao tirar dos deuses a responsabilidade pelos atos humanos, faz do homem o senhor de seu próprio destino. Porém, afortunadamente nos chegaram a esse respeito as reflexões de Epicteto exatamente sobre a crítica estoica ao trágico tal como era compreendida pelos gregos:

³ Sen. *Ep.* 82.16.

⁴ Sen. *Apocol.*

Qual é a razão de se dar assentimento a algo? Parecer que é <o caso>. Com efeito, não é possível dar assentimento ao que parece que não é o caso. [...] Porque esta é a própria natureza do pensamento: inclinar-se para as coisas verdadeiras, estar descontente com as coisas falsas, suspender o juízo em relação às coisas incertas. [...] Quando, portanto, alguém dá assentimento ao que é falso, sabe tu que ele não desejou assentir [...] E então, o que temos tal como o verdadeiro e o falso em relação às ações? O que convém e o que não convém, o que é útil e o que é inútil, o que está de acordo comigo e o que não está, e as quantas coisas semelhantes a essas⁵.

O texto de Epicteto parte da noção estoica de assentimento (*synkatathesis*). O assentimento é o ato que a alma humana realiza ao admitir como verdadeira uma determinada representação (*phantasia*). Por exemplo, alguém vestido de gorila assusta um menino que passa pela rua. Se esse menino achar que é realmente um gorila e, conseqüentemente, tomar por verdadeira a aparência ou representação que tem diante de si, se assustará e fugirá. E fará isso por considerar que essa é a linha de ação a se tomar quando se tem diante de si um animal feroz. Porém, se o menino compreender que se trata de um homem com uma fantasia de gorila, não se assustará, mas rirá. Assim, a atitude do menino será determinada por sua opinião em relação àquilo que percebe diante de si e não o contrário. Dessa forma, ninguém errará ou agirá equivocadamente por querer, mas por considerar equivocadamente ser tal curso de ação o melhor. O estoicismo aqui é absolutamente socrático, pois, para Sócrates, de acordo com sua tese da impossibilidade da *akrasia*, todos os homens buscam a felicidade e, portanto, quando erram e se afastam dela, o fazem involuntariamente. Esse texto de Epicteto nos é mais precioso ainda porque a seguir ele toca justamente no caso de Medeia citando a tragédia de Eurípedes:

Como aquela que diz: “Agora entendo que estou a ponto de executar tais atos criminosos. É a cólera o que há de mais forte entre meus desejos?”⁶. Por isso mesmo ela pensa que agradar à cólera e punir o homem é mais vantajoso que conservar os filhos sãos e salvos. “Sim, mas ela enganou-se por completo”. Mostra a ela, de modo claro, que se enganou por completo e ela não realizará o ato; <porém>, na medida em que não o demonstres, pelo que ela deixar-se-á conduzir senão pela aparência?⁷ (9) [...] Por que, portanto, és hostil com ela? Porque a infeliz se enganou a respeito das melhores coisas e tornou-se de ser humano em víbora⁸?

⁵ Epict. *Diss.* 1. 28. 1.

⁶ Fala de Medeia na *Medeia* de Eurípedes (E. *Med.* 1078-1079).

⁷ Isto é: senão pelo que lhe parece ser a verdade.

⁸ Epict. *Diss.* 1. 28. 7-9.

Assim, Epicteto aplica a teoria estoica ao caso da personagem Medeia: seguindo os conceitos da Filosofia do Pórtico, Medeia teria agido em nome da paixão: ela assassinara os próprios filhos por considerar que vingar-se do marido que a abandonara era a melhor coisa a ser feita. Epicteto, também através dessa mesma reflexão, conclui que não se deve odiá-la nem hostilizá-la em razão de seu ato: sua atitude não revela maldade, mas tão somente ignorância. O erro humano tem como explicação um falso juízo e, no caso particular de Medeia, esse erro foi levar a sério a representação da ira e deixar-se conduzir por ela. Epicteto, a seguir, estende essa reflexão a todas as ações humanas:

De modo que também o princípio das grandes e terríveis ações é assim como esse? Este sim e não outro. A *Iliáda* nada é senão uma representação e o uso das representações. Pareceu bom para Alexandre levar a mulher de Menelau, pareceu bom para Helena deixar-se conduzir por Alexandre. Se, com efeito, parecesse a Menelau um ganho ser privado daquela mulher, o que aconteceria? Perder-se-ia não somente a *Iliáda*, mas também a *Odisséia*⁹.

Desse modo, Epicteto se coloca contra o fatalismo trágico. As “tragédias” humanas não ocorrem devido a decretos implacáveis promulgados por deuses voluntariosos e irracionais, mas são causadas por escolhas humanas equivocadas e movidas pela paixão. O centro da reflexão sobre as ações humanas se desloca, portanto, para a própria escolha dos homens, os quais são agora vistos como os verdadeiros responsáveis pelos seus erros. Na sequência do texto, Epicteto desliga mais uma das chaves do maquinário teatral trágico grego. Outra nota desse gênero de tragédia é o seu caráter profundamente antropocêntrico: embora os homens não determinem seu próprio destino, ainda assim eles estão no centro da cena, pois, afinal de contas, os deuses se dedicam a decretar seus destinos. O enredo trágico grego põe em destaque o sofrimento e a impotência dos homens diante do destino, e a sua dramatização objetiva provoca a empatia do espectador em relação aos heróis trágicos. O ponto de vista estoico, porém, é naturalista: as calamidades humanas são postas em pé de igualdade com os demais acontecimentos desastrosos do mundo. Epicteto deixa isso bem claro em sua reflexão sobre o trágico:

E ainda dizes serem estas as mais importantes? As guerras, as disputas políticas, a perda de muitos homens e o aniquilamento de cidades? E o que há de grande nisso? – É algo grande matar muitos bois e muitos carneiros e incendiar e destruir muitos ninhos de andorinhas ou de cegonhas? – Estas coisas são, portanto, semelhantes àquelas? – Muito semelhantes. São destruídos os corpos dos homens, assim como os dos bois e dos carneiros.

⁹ Epict. *Diss.* 1. 28. 11-13.

São incendiadas as pequenas casas dos homens, assim como os ninhos das cegonhas¹⁰.

Portanto, numa perspectiva estoica, eventos como, por exemplo, a morte de uma andorinha e a morte dos filhos de Medeia se equivalem. O que realmente diferencia uma coisa da outra é que as calamidades humanas têm sua origem na ignorância dos homens e nas subseqüentes escolhas equivocadas. No mais, tudo é equiparável e absolutamente natural. Epicteto resume suas reflexões sobre o trágico com as seguintes palavras:

Jamais nenhum entre nós fará nada ao acaso. Mas, quando a primeira e única razão é agir corretamente ou errar, ser feliz ou infeliz, ser não-afortunado ou afortunado, unicamente aqui somos irrefletidos e impetuosos. De modo algum <utilizo> algo semelhante [...] a uma régua, mas algo aparece e imediatamente sigo o que aparece. Sou, pois, melhor, que Agamenon e Aquiles porque esses, em razão de seguirem as aparências, façam e sofram tais males? Não ajo também tão somente sob o influxo da aparência? E qual tragédia possui outro princípio? [...] Como são chamados todos os que seguem a aparência? – Loucos – Com efeito, agimos de modo diferente? ¹¹

Isto é: cada qual fará inexoravelmente o que lhe parecer ser o melhor. A questão é que isso que parece o melhor muitas vezes não o é realmente. Assim, o único modo de o homem não cometer tantos erros “trágicos” é refletir antes de agir e não ceder a impulsos passionais. O primeiro passo para combater a loucura que é considerar verdadeira uma falsa representação é a confissão da própria ignorância. Essa confissão tem caráter terapêutico, pois possibilita que o homem crie para si mesmo a oportunidade de começar a se questionar e refletir, o que não faria considerando-se sábio.

Agora, tendo em vista essas reflexões filosóficas do Estoicismo quanto ao trágico, voltemos nosso olhar sobre a *Medeia* de Sêneca. Essa obra inspira-se na homônima de Eurípedes, embora, como nos diz Agustín Blázquez¹², provavelmente tenha sido influenciada por outra tragédia homônima perdida de Ovídio. O argumento é o seguinte: Medeia, uma grande feiticeira, refugia-se em Corinto com Jasão e os dois filhos do casal. Jasão, porém, desposa Creusa, filha do rei de Corinto, Creonte. Tendo sido decretada a sua expulsão de Corinto, Medeia decide vingar-se de Jasão. Solicita um adiamento de um dia para a expulsão sob o pretexto de despedir-se dos filhos. Entrementes, envia um manto enfeitado a Creusa que, ao vesti-lo, morre envolta em chamas

¹⁰ Epict. *Diss.* 1. 28. 14-16.

¹¹ Epict. *Diss.* 1. 28. 29-33.

¹² Blázquez 1958: 15.

juntamente com seu pai. Depois disso, Medeia degola seus próprios filhos, um dos quais diante de Jasão e do povo de Corinto, o que evidencia ainda mais o caráter vingativo da ação de Medeia, que transforma sua *vendetta* numa espetacular demonstração de poder, escapando em seguida numa carruagem puxada por duas serpentes.

Interpretaremos então, à luz do que até aqui vimos, o trecho da *Medeia* senequiana onde a personagem Medeia toma a decisão de assassinar os filhos, observando atentamente o modo como o dramaturgo e filósofo romano descreve o processo de tomada de decisão da personagem que acaba por levá-la a assassinar a própria prole.

No prólogo da tragédia, Medeia encontra-se num transe de ira e ressentimento, invocando os deuses para que matem a família de Creonte: “Matai a nova esposa, matai o sogro e toda a família real. E a mim, dai outro mal, mais terrível que a morte, para que eu possa oferecê-lo ao meu esposo”¹³. Medeia já está decidida a vingar-se e ciente do curso de ação que irá empreender. Porém, em seu âmago entra em cena um conflito entre o amor que ela acalenta pelos filhos e o desejo de vingar-se: “Quando eu dava à luz os meus filhos, dava à luz a minha vingança”¹⁴, diz Medeia que, juntando forças, tenta calar seu amor maternal evocando imagens de crimes e violência e dizendo a si mesma:

Deixa de lado o medo feminino e reveste teu espírito com todas as crueldades do Cáucaso [...] feridas, mortes, membros esparsos e sem exéquias [...] Tudo isso eu fiz, quando virgem; é preciso que minha dor se levante ainda mais terrível: agora que sou mãe, meus crimes devem ser maiores. Arma-te de cólera, prepara-te para aniquilar com um furor que vai até o paroxismo¹⁵.

Medeia, ao ouvir o canto nupcial da cerimônia que unirá trágica e brevemente Jasão e Creusa, enche-se ainda mais de ódio: recorda-se então dos crimes que ela mesma cometera para proteger Jasão, como o assassinato de seu próprio irmão, cujo corpo esquartejara e lançara pedaço por pedaço ao mar, para que seu pai Etes parasse para recolher os restos mortais do filho e ela pudesse escapar com Jasão¹⁶.

Entretanto, para exercer com mais eficácia a sua vingança, Medeia diz a Jasão que pretende se retirar para sempre¹⁷, e prepara o manto enfeitado que será entregue por seus filhos a Creusa. Esta morre, e o palácio de Creonte arde em chamas. Medeia prepara-se então para o ato final da vingança concebida

¹³ Sen. *Med.* 17-19.

¹⁴ Sen. *Med.* 23-26.

¹⁵ Sen. *Med.* 43 sqq.

¹⁶ Sen. *Med.* 116-149.

¹⁷ Sen. *Med.* 285-290.

para infringir o maior sofrimento possível a Jasão. Aí se evidencia de maneira plena e vigorosa o conflito entre o desejo de se vingar e o amor maternal:

Para que hesitar, ó minha alma? Estou seguindo teu infeliz ímpeto [...] Não há mais nada de sagrado para ti, manda embora o pudor: pequena é a vingança que deixa puras as mãos. Inflama novamente teus furores, excita tua indolência que se está afrouxando, faze brotar do fundo do coração os teus antigos ímpetos¹⁸.

Diante da realização do ato final de sua vingança, Medeia hesita. Porém sua ira vai encontrar apoio na satisfação por antigos crimes, como o assassinato do próprio irmão que ela celebra a seguir de forma macabra:

Agora é que sou Medeia: meu talento tornou-me grande no mal. Sou feliz, sim, sou feliz por ter cortado a cabeça de meu irmão; feliz por ter esquarterado seu corpo [...] Ó meu ódio, tu não deves senão procurar um objeto: seja qual for o crime, tua mão não será inexperiente¹⁹.

A luta entre as paixões segue seu curso diante da ação iminente. O amor maternal, então, apresenta seus argumentos diante da alma de Medeia tomada pela ira e, por um momento, Medeia, tocada pelo amor pelos filhos, parece que vai recuar e poupá-los: “Meu ódio abandonou-me e o amor materno reaparece inteiro em mim, afastando os sentimentos da mulher. Eu, eu vou derramar o sangue dos meus próprios filhos, de minha própria prole? Inspira-te melhor, ó minha demente cólera!”²⁰. Médeia é tomada pela indecisão: “Ó minha alma, tu vacilas. Por quê? Por que as lágrimas banham o meu rosto, porque sou arrastada por impulsos contraditórios, entre o ódio e o amor?”²¹. Ela chega a chamar os filhos para junto de si para abraçá-los, quando a ira novamente se impõe com um pretexto: a morte dos filhos vingará seu pai e seu irmão que foram sacrificados em nome de Jasão. O pensamento é evidentemente torto, mas, é claro, Medeia está tomada pela paixão da ira e, neste estado passional e patético, a razão não pode mais operar, já foi tragada pelo fluxo da ira que consegue, por fim, persuadir a alma ferida de Medeia a tomar a decisão fatal e matar seus próprios filhos. Então, como que para evidenciar o estado de loucura de Medeia quando ela dá assentimento à paixão da ira, o espectro do irmão se manifesta a ela, e Medeia se oferece para sacrificar o filho de modo a apaziguar os manes do irmão que ela mesma matara:

¹⁸ Sen. *Med.* 893 sqq.

¹⁹ Sen. *Med.* 910 sqq.

²⁰ Sen. *Med.* 930 sqq.

²¹ Sen. *Med.* 937.

De quem é a sombra hesitante que avança arrastando seus membros esquarterjados? É meu irmão: pede vingança. Ele será vingado [...] Deixa-me a mim mesma e serve-te, ó meu irmão, de minha mão, que sabe segurar a espada – Eis a vítima com a qual vou aplacar teus manes (*ela mata um de seus filhos*)²².

Com um conflito menos intenso, Medeia, diante de Jasão, matará também seu outro filho. E fugirá, incólume, aos céus, num carro puxado por duas serpentes. A fala final da tragédia é de Jasão: “Sim, vai pelos infinitos espaços do céu: para provar que não há deuses lá onde tu te elevas”²³. Os deuses não mais explicam os atos humanos: tendo o homem atingido, por assim dizer, a Idade da Razão, torna-se também responsável por seus atos, senhor de si mesmo. Também não há no trágico senequiano uma Nêmesis universal operando, como na tragédia grega, para restaurar o equilíbrio que a ação criminosa e ensandecida de Medeia teria rompido. Esse é o último elemento antropomórfico que Sêneca retira da tragédia: nem os deuses determinam as ações humanas nem as ações humanas podem abalar o equilíbrio entre a ordem humana e a divina. Após realizar seus crimes, Medeia escapa incólume exteriormente e não haverá deus algum que a detenha e exerça sobre ela a justiça. A única marca que levará é interior: “Ó minha dor, não tenho mais nada para te sacrificar”²⁴. O mundo seguirá seu curso indiferente e silencioso: o *logos* universal nada tem a fazer sobre o caso de Medeia e seus filhos: a morte deles, em termos cósmicos, é equivalente à destruição de um ninho de cegonhas ou à morte de uma andorinha.

²² Sen. *Med.* 963 sqq.

²³ Sen. *Med.* 1026-1027.

²⁴ Sen. *Med.* 1019-1020.

BIBLIOGRAFIA

- Arkin, B. (1995), "Heavy Seneca, his influence on Shakespeare's Tragedies", *Classics Ireland* 2. 2: 1-16.
- Blanquez, A. (1958), *Aneu Sêneca, Teatro Completo*. Barcelona: Iberia.
- Cardoso, Z. A. (1997), *As Troianas*. São Paulo: Ucitec.
- Epicteto (2000), *The Discourses as reported by Arrian*. Harvard: Loeb.
- Sêneca (2001), *Epistles 66-92*. Trad. Gummere, R. M. Harvard: Loeb.
- Sêneca (1973), *Consolação à minha mãe Hêlvia, Da Tranquilidade da Alma, Medeia, Apocoloquintose do Divino Cláudio*. Trad. Agostinho da Silva. São Paulo: Abril Cultural.
- Sêneca (1917), *Tragedies*. Trad. Miller, F. J. Harvard: Loeb.
- Shakespeare (1860), *Hamlet*. Londres: Torrey.
- Tácito (2000), *Anais*. Trad. Pereira, L. São Paulo: Tecnoprint.

INDEX

- Acio Catullinus - 202 n. 14
Actos dos Apóstolos - 264
3 - 264
4 - 264
5 - 264
8-9 - 264
18 - 264
22. 1-16 - 264 n. 9
26. 9-18 - 264 n. 9
- Aélión, Rachel - 145, 145 n. 5, 155
- Ágaton - 231 n. 40
Fr. 4 Sn.-Kn. - 231 n. 44
- Agosti, Gianfranco - 226 n. 11, 231 n. 39, 239
- Agostinho, Santo
Confissões
6. 3. 3 - 229 n. 33
8. 12. 29 - 229 n. 33
- Albini, Umberto - 23 n. 9, 30
- Alceu - 32, 226 n. 15
Fr. 130b V. - 233 n. 53
Fr. 306 - 32 n. 4
Fr. 348 - 32 n. 3
Fr. 401 B a-b V. - 233 n. 53
- Alcidamante - 256
- Alcífron - 226 n. 9, 239, 244
4. 2. 2 - 234
4. 18. 5 - 234
4. 19. 6 - 234
19. 5. 19-20 - 226 n. 8
- Álcman - 233 n. 53
- Alexis - 229 n. 30, 250, 251 n. 14, 256, 284 n. 3
Lino - 229 n. 30
Fr. 131 K.-A. - 250
Fr. 140 K.-A. - 229 n. 30, 236 n. 63
Fr. 140. 1 K.-A. - 227 n. 17
Fr. 272 K.-A. - 231 n. 44
- Álvarez, M. Consuelo - 102
- Alves, Manuel dos Santos - 144 n. 2, 155
- Amiano Marcelino - 198 n. 2
- Anaxágoras - 230 n. 36
- Anaxipo
Fr. *1. 5 K.-A. - 227 n. 17
Fr. *15 K.-A. - 232 n. 49
Fr. *24 K.-A. - 227 n. 17
- Andrés-Suárez, Irene - 176 n. 19, 179
- Andrisano, Angela M. - 229 n. 28, 239, 243
- Antífanos - 78, 232 n. 46, 245, 247, 248, 249 n. 8, 250, 252, 253, 254, 255, 256
Fr. 155 K.-A. - 227 n. 17
Fr. 189 K.-A. - 245, 247, 255
Fr. 194. 4 K.-A. - 228
Fr. 194. 20 K.-A. - 228
Fr. 194. 21 K.-A. - 229 n. 33
Fr. 195 K.-A. - 227 n. 17
T 8 K.-A. - 235
- Antologia Palatina*
7. 208 - 236
7. 594 - 231 n. 39

7. 595 - 231 n. 39
9. 210. 1 - 226 n. 11
- Apolinário Maior - 198
- Apolodoro - 78, 82, 112, 113, 114
Bibliotheca
1. 9. 14-15 - 78
2. 4. 12 - 114
2. 5. 4 - 112
2. 6. 1 - 113
3. 4. 4 - 262 n. 6
3. 6. 7 - 261
3. 10. 3-4 - 78
- Apolodoro de Gela - 227 n. 17
- Apolónio - 236 n. 62
Do sacrificio - 236 n. 62
- Aqueu
IT 1 Sn.-Kn. = Sud. *a* 4683 - 232 n. 48
- Araro - 233 n. 53
- Arbea, Antonio - 180
- Arias Abellán, M. Carmen - 317 n. 1, 328
- Aristarco - 285, 286
Aquiles - 285, 286
- Aristobulo - 232 n. 46, 235
Histórias - 235
- Aristófanés - 62, 78, 145, 225, 229, 230 n. 37, 231 nn. 38, 41, 233 n. 53, 241, 242, 243, 246, 247, 250 n. 13, 253, 255, 256, 290 n. 21, 305
Acarnenses - 231 n. 43, 242
9-12 - 233 n. 52
- Aves* - 242
14 - 227 n. 17
448 - 226 n. 11
644 - 234 n. 56
649 - 234 n. 56
651 - 234 n. 56
654 - 234 n. 56
974 - 227 n. 17
1037 - 227 n. 17
1288 - 227 n. 17
1353-1357 - 62
- Cavaleiros* - 242
116 - 229 n. 33
507-546 - 253 n. 16
1290-1292 - 233
- Fragmentos
Fr. 9 K.-A. - 227 n. 17
Fr. 506 K.-A. - 227 n. 17, 229, 230
Fr. 634 K.-A. - 227 n. 17
Fr. 795 K.-A. - 227 n. 17
- Mulheres na assembleia* - 253
- Nuvens*
19 - 227 n. 17
134 - 253
518-562 - 253 n. 16
1485 - 230 n. 35
- Paz*
76-176 - 250 n. 13
- Pluto* - 253
- Rãs* - 145, 225, 229, 231, 231 nn. 39, 41, 232, 233 n. 53, 241, 243, 244, 246
2 - 232
52 - 231 n. 41
52-53 - 244
52-54 - 225, 229, 234 n. 57
53 - 229
54 - 231 n. 40
59 - 229
62 - 231 n. 40
66 - 231 n. 40
73 - 231 n. 43
83 - 231 n. 43
84 - 231 n. 40
86 - 231 n. 43
89 - 231
89-91 - 231 n. 43
97 - 231 n. 43
108-109 - 229
771 - 225, 232
774 - 232
791 - 229
868 - 231
911-913 - 233
931-932 - 225, 233, 235
933 - 233
939-944 - 232 n. 49
941-943 - 229, 232
943 - 227 n. 17
1012 - 231
1032-1035 - 229 n. 27
1049 - 229
1084-1085 - 229, 235
1114 - 225, 227 n. 17, 229, 234 n.

- 57, 235, 244
 1144 - 231 n. 41
 1407-1409 - 225, 229, 232
 1409 - 227 n. 17, 236
Tesmofórias - 230 n. 37
 159-160 - 234 n. 56
 783 - 235 n. 59
 778 - 227 n. 17
 1010-1132 - 250 n. 13
Vespas - 242
 167 - 227 n. 17
 529 - 225 n. 6
 802 - 236 n. 61
 1013-1059 - 253 n. 16
 1056 - 225 n. 6
 1238 - 78
- Aristómenes - 78
- Aristóteles - 23, 29, 35, 64, 72, 85, 211,
 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219 n.
 10, 220, 221, 223, 224, 236, 246,
 249, 250, 256
Ética a Nicómaco - 72
 1161b 17 - 73
 1163b 15-27 - 84
 1163b 22-27 - 85
Poética - 211, 212, 213, 214, 215, 216,
 216 n. 7, 217, 221, 223, 224, 249
 1435a 17-22 - 249
 1450a 20 - 23 n. 10
 1453b 30-34 - 249 n. 8
 1453b 33-1453a 8 - 249 n. 9
 1454a 37-38 - 250 n. 11
 1456b 2-8 - 217
 1456b 10 - 214
 1461b 26 -1462a 10 - 215, 218 n. 8
 1462a 11-18 - 229
 1550a 6 - 217
 1550b 4-7 - 217
 1550b 11 sqq. - 217
- Política*
 1332b 35-41 - 79 n. 5
- Problemata*
 916b - 233 n. 51
- Retórica* - 211, 212, 213, 214, 217,
 218, 223, 224
 Livro III - 212 n. 4, 214
 1403b 27-33 - 212 n. 4, 214
 1413b 2-10 - 212 n. 4
3. 12, 1413b 3 - 230 n. 35
- Arkin, Brian - 329, 338
 Arnott, W. Geoffrey - 251 n. 14, 256
 Arquêstrato - 231 n. 38
 Arquiloco - 32, 32 n. 2, 45, 203
 Fr. 19 West - 32 n. 2
 Fr. 185 West - 233 n. 53
- Arriano - 338
- Arrowsmith, William - 172 n. 8, 179
- Assiónico - 231 n. 40
Phileurípides - 231 n. 40
- Astidamante - 249, 249 n. 8, 250
Alcméon - 249, 249 n. 8, 250
- Astin, A. E. - 300
- Ateneu - 247
 1. 28b-c - 241
 6. 222a-223a - 245, 247
 8. 235b-e -
 10. 454d - 231 n. 44
 12. 573d - 230 n. 37
 13. 610d - 228 n. 23
- Bacelar, Agatha - 261 n. 5, 266
- Balbilla, Giulia - 240
- Balogh, Joseph - 229 n. 33, 239
- Bañuls Oller, José Vicente - 23 n. 11,
 25 n. 18, 30, 78 n. 3, 87, 13, 136,
 137, 141, 148, 148 n. 14, 150 nn.
 15, 16, 155
- Barbin, Claude - 93 n. 9, 101
- Barigazzi, Adelmo - 244
- Barlow, Shirley - 104 n. 3, 118
- Baronius, César - 198, 199 n. 3
- Barrett, William Spencer - 97 n. 17, 101
- Barth, Fredrik - 57
- Bartolomé Gómez, Jesús - 243
- Baslez, Marie-Françoise - 53 n. 31, 57
- Bassi, Karen - 124, 140
- Bastianini, Guido - 240
- Bato
 Fr. 4. 3 K.-A. - 227 n. 17
- Batrachiomachia* - 225 n. 3
 3 - 225 n. 3

- Battezzato, Luigi - 173
- Bécares Botas, Vicente - 246 n. 1, 256
- Bellier-Chaussonier, Maud - 225 n. 6, 239
- Beltrán, José Antonio - 242
- Beltrán, M. Teresa - 94 n. 13, 102
- Bernand, André - 239
- Bernand, Étienne - 239
- Bernardi, Jean - 198 n. 2, 210
- Bernardini, P. Angela - 118
- Beta, Simone - 226 n. 14, 239
- Bianco, Orazio - 247, 247 n. 6, 255, 256
- Bladus, Antonio - 198, 198 n. 1
- Blanquez, Agustín - 336, 336 n. 12, 340
- Blänsdorf, Jürgen - 271 n. 7, 283
- Boeckh, August - 144 n. 3, 155
- Boedeker, Deborah - 132 n. 5, 140
- Bogner, H. von - 20 n. 6, 30
- Bolaffi, Guido - 50 nn. 16, 18, 57
- Bollack, Jean - 41 n. 25, 45
- Bond, Godfrey W. - 103, 103 n. 2, 106 n. 9, 113, 113 nn. 30, 33, 116 n. 36, 118
- Bono, Elena - 90
- Boulanger, André - 38 n. 15, 45
- Boulenger, Fernand - 210
- Boyle, A. J. - 328
- Bracalenti, Raffaele - 57
- Bradbury, Ray - 237 n. 65
- Braham, Peter - 57
- Brambs, Johann B. - 199, 199 n. 8
- Brandão, José Luís - 300, 301
- Brandt, Herwig - 151 n. 19, 155
- Bravo Díaz, Román - 303 n. 1, 304 n. 9, 306 n. 16, 308 n. 26, 314
- Bravo García, Antonio - 101
- Brecht, Bertolt - 101, 173, 220, 220 n. 12
- Bréhier, Louis - 199, 200 n. 9
- Brelich, Angelo - 104, 105 n. 6, 118
- Bremer, Jan Maarten - 328
- Briant, Pierre - 145 n. 6, 155
- Brillante, Carlo - 109 n. 19, 118
- Brioso Sánchez, Massimo - 239
- Brulé, Pierre - 145 n. 6
- Brümmer, Elfriede - 225 n. 6, 239
- Buck, Charles H. J. - 312 n. 49, 314
- Bungard, Christopher - 295 n. 44, 297 n. 54, 300
- Bungarten, Johannes J. - 226 n. 9, 239
- Burnett, Anne Pippin - 171 n. 5, 172 n. 8, 9, 179
- Burnyeat, Myles F. - 230 n. 33, 239
- Busch, Stephan - 230 n. 33, 239
- Bustos Tovar, Eugenio - 180
- Butcher, James N. - 258, 266
- Butler, Samuel - 110 n. 20
- Caillau, Armand B. - 199
- Calame, Claude - 233 n. 53, 239
- Calderón de la Barca, Pedro - 170, 176 n. 19, 179
- Calímaco - 231 n. 44, 243, 261, 266
Epigramas
 1 - 231 n. 39
 23. 2-4 - 229
 46.10 Pf. - 236 n. 61
Hino ao Banho de Palas - 261, 266
 52-54 - 261
 75 sqq. - 261
 91 sqq. - 261
 122 sqq. - 262
Hino a Ceres - 227 n. 19
Hino a Delos - 228 n. 19
- Calino - 110 n. 24
 Fr. 1. 5-21 W. 2 - 110 n. 24
 Fr. 1. 21 Pf. - 225 n. 3
- Calvert, Clay - 259, 266
- Cambiano, Giuseppe - 239
- Camerotto, Alberto - 118
- Canfora, Luciano - 239
- Canova, Antonio - 114 n. 34
Ercole saetta i figli - 114 n. 34

- Cantarella, Eva - 61 n. 5, 67, 67 n. 14, 68, 68 n. 15, 70, 70 n. 18, 74, 79, 81, 84 n. 20, 86 n. 23, 87
- Carbó, Ferran - 87
- Cárcino - 250
Alcméon - 250
Édipo - 250
Orestes - 250
- Cardoso, Zélia de Almeida - 332, 333, 340
- Caroli, Menico - 227 n. 17, 239
- Carrié, Jean-Michel - 239
- Casadio, Valerio - 108 n. 17, 118
- Casanova, Angelo - 240, 244
- Cassin, Bárbara - 57, 124, 140
- Catão - 292
- Catulo
 70. 3-4 - 226 n. 14
- Cavallo, Guglielmo - 225 nn. 1, 3, 226 nn. 9, 10, 228 n. 25, 230 n. 33, 231 n. 41, 232, 233, 233 n. 50, 234 n. 55, 239, 242, 244
- Célérier, Pascal - 210
- Cerri, Giovanni - 107, 107 n. 13, 108, 108 n. 14, 110 n. 20, 118
- Certamen Homeri et Hesiodi*
 18 - 226 n. 15
- Cervantes, Miguel - 176 n. 19, 179
- Cesareia, Basílio de - 198, 203, 203 n. 17, 210
Carta aos Jovens sobre a Utilidade da Literatura Pagã - 203 n. 17, 210
 18 - 203 n. 17
 19 - 203 n. 17
 21 - 203 n. 17
 21. 25 - 203 n. 17
 22 - 203 n. 17
 26 - 204 n. 17
- Chacel, Rosa - 93 n. 9, 101
- Chalk, H. H. O. - 104 n. 3, 118, 171 n. 5, 179
- Chantraine, Pierre - 233 n. 51, 240
- Charter, Roger - 240, 244
- Chiarini, Gioachino - 309 n. 33, 311, 311 nn. 42, 43, 314
- Christenson, David M. - 274 n. 15, 275 n. 16, 276 n. 18, 283
- Ciani, Maria Grazia - 109
- Cícero - 246, 286 n. 5
Pro Aemilio Scauro - 286 n. 5
 42 - 286 n. 5
- Cirio, Amalia M. - 240
- Ciruelo, J. I. - 94 n. 13, 101
- Clauss, James Joseph - 140
- Cleofonte - 250
Meleagro - 250
Télefo - 250
Tiestes - 250
- Codoñer, Carmen - 314
- Colantonio, Maria - 239
- Cole, S. G. - 225 n. 1, 236, 240
- Colla, Elena - 230 n. 33, 240
- Collard, Christopher - 48 n. 6, 57
- Colli, Giorgio - 165 n. 26, 167 n. 33, 168
- Colombani, M. Cecilia - 160 n. 6, 168
- Columela
 8. 2. 2 - 308 n. 29
- Conacher, Desmond J. - 144 n. 2, 156, 171 n. 7, 172 nn. 9, 11, 179
- Conca, Fabrizio - 243
- Condello, Federico - 110 n. 24, 118
- Cook, Andrea J. - 176 n. 19, 179
- Cortassa, Guido - 225 n. 1, 240
- Cottas, Venétia - 199, 199 n. 8, 200 n. 9
- Codex Theodosianus XVI, 10, 3 - 202 n. 14
- Codex Theodosianus XVI, 10, 17 - 202 n. 14
- Cratino - 78, 254 n. 18
Cheirones - 78
 Fr. 267 K.-A. - 227 n. 17
 Fr. 360 K.-A. - 253 n. 17
Dionisalexandre - 254 n. 18
- Cratino-o-Jovem - 239
 Fr. 11 K.-A. - 227 n. 17

- Fr. 12. 2 K.-A. - 227 n. 17
- Crespo Alcalá, Patricia - 23 n. 11, 25
n. 18, 30, 94 n. 13, 102, 148 n. 14,
150 nn. 15, 16, 155
- Criscuolo, Ugo - 210
- Crítias - 231 n. 43, 241
- Croisille, Jean-Michel - 328
- Cropp, Martin J. - 171 n. 7, 179
- Csapo, Eric - 215, 218 n. 8, 223
- Cuenca y Prado, Luis A. de - 96 n. 15,
101
- Curtius, Ernst R. - 176, 176 n. 20, 179
- D'Alessio, Giambattista - 227 n. 16,
240
- Damet, Aurélie - 61 n. 5, 74
- D'Annunzio, Gabriele - 90
- Dale, Amy M. - 78 n. 3, 83 n. 16, 87,
172 nn. 8, 11, 179
- Damasceno, João - 200
- Dante, Alighieri - 238 n. 69
Purgatorio
IV. 9 - 238 n. 69
- Dares - 135, 135 n. 7
- Darwin, Charles - 257
- Davis, Michael - 122 n. 2, 140
- Davis, P. J. - 328
- Davis, Todd A. - 108 n. 17, 110 n. 23,
118
- Dawkins, Richard - 257 n. 2
- De laudibus Christi* - 207 n. 27
- De Martino, Francesco - 30, 155, 225
n. 4, 226 n. 12, 227, 228 n. 21, 231
n. 44, 233 n. 53, 239, 241
- De Santis, Guillermo - 25, 30
- DeForest, Mary - 140
- Degani, Enzo - 256
- Degni, Paola - 227 n. 17, 240
- Del Cerro, Gonzalo - 96 n. 16, 102
- Del Corso, Lucio - 225 n. 4, 230, 230
nn. 33, 34, 35, 231 n. 38, 232 nn.
46, 48, 233 n. 51, 236, 240
- Delcourt, Marie - 289 n. 21, 300
- Demétrio de Falero
Sobre o estilo
193 - 230
- Demetriou, Kyriakos N. - 141
- Demóstenes
10. 40-41 - 79 n. 5
- Denevi, Marco - 100
Justificación de la mujer de Putifar -
100
- Derrida, Jacques - 123, 123 n. 3, 140
De la gramatología - 123, 140
- Descartes, René - 160 n. 6
- Detienne, Marcel - 54 n. 34, 57, 158,
158 n. 3, 163 n. 14, 167 n. 32, 168,
226, 226 n. 10, 241, 242
- Dihle, Albrecht - 146 n. 8, 155
- Díaz Tejera, Alberto - 325 n. 13, 328
- Dictis - 135, 135 n. 7
- Dífilo
Fr. 60. 1 K.-A. - 231 n. 40
- Diggie, James - 106 n. 9, 118, 139 n. 9,
140, 146 n. 8, 147 n. 11, 149
- Dinsmoor, William B. - 116 n. 37, 118
- Dio Crisóstomo
37. 8 - 227 n. 17
52. 11 - 229 n. 27, 233 n. 51
- Diodoro Sículo - 112
1. 2. 5 - 228 n. 26
1. 3-4 - 228 n. 23
1. 6-7 - 228 n. 23
1. 3. 7 - 230
1. 77. 1 - 230
2. 54. 7 - 230
4. 12. 3 - 112
16. 1. 2 - 230
18. 1. 6 - 230
- Diógenes - 203
- Diógenes Laércio - 232, 241, 243
1. 43 - 236 n. 63
1. 46 - 232
3. 18 - 236
3. 37 - 234 n. 58

4. 31 - 233 n. 51
 7. 2 - 231 n. 39
 7. 31 - 236
 9. 52 - 232 n. 47, 235
 9. 54 - 235
- Diógenes de Sinope - 250
Meleagro - 250
Tiestes - 250
- Díon Cássio
 43. 11 - 233 n. 51
 43. 43. 4 - 294 n. 36
- Dion de Prusa - 242
- Dionísio de Halicarnasso - 84, 84 n.
 19, 246, 246 n. 5
 II. 26. 2-3 = Fr. 142 Leão & Rhodes - 84
De compositione verborum
 233. 5-7 - 234 n. 58
De Imitatione
 2. 13 - 246 n. 5
- Dodds, Eric Robertson - 41 n. 24, 45,
 172 n. 9, 179, 260, 266
- Doering, Aug - 199, 199 n. 8
- Dover, Kenneth - 230 n. 34, 232 n. 48,
 241
- Drusi, Riccardo - 118
- Dionísio Trácio
Ars graeca 1 - 233 n. 51
- Dubatti, Jorge - 211, 211 n. 1, 223
- Dubech, Lucien - 93 n. 10, 94 nn. 11,
 12, 101
- Dübner, Friedrich - 199, 199 n. 7
- Ducena, Irene - 240
- Duchemin, Jacqueline - 155
- Duckworth, George E. - 271 n. 7, 283,
 306 n. 18, 314
- Dunn, Francis - 172 n. 10, 179
- Dupont, Florence - 211 n. 1
- Dupont-Roc, Roselyne - 214, 216, 217,
 218
- Easterling, Patricia E. - 223, 224
- Efipo - 228 n. 19
- Ehrenberg, Victor - 42 n. 27, 45
- Eliade, Mircea - 237, 241
- Eliano
Varia Historia
 10. 7 - 226 n. 15
 13-20 - 234 n. 56
- Elissen, Adolf - 199
- Encuentra Ortega, Alfredo - 242
- Enk, Petrus J. - 278 n. 25, 283
- Enópides de Quios - 226 n. 15
- Epícarmo - 236 n. 63, 254 n. 18
Las bodas de Hebe - 254 n. 18
- Epicteto - 233 n. 51, 331, 333, 334,
 335, 336, 340
Dissertações
 1. 28. 1 - 334 n. 5
 1. 28. 7-9 - 334 n. 8
 1. 28. 11-13 - 335 n. 9
 1. 28. 14-16 - 336 n. 10
 1. 28. 29-33 - 336 n. 11
- Eratóstenes - 226 n. 11
- Erbse, H. - 172 n. 8, 179
- Ernout, Alfred - 286 n. 3, 300, 309 n.
 31, 314
- Errington, Robert M. - 288 n. 14, 300
- Escobar Borrego, Francisco J. - 94 n.
 13, 101
- Escudo de Hércules* - 113
 413 sqq. - 113
- Esprui, Salvador - 102
- Ésquilo - 19, 20, 22, 23, 25, 28, 29, 30,
 33 n. 7, 35, 66, 68 n. 16, 90, 108,
 129, 132, 137, 144, 145, 147 n. 11,
 155, 171, 185, 191, 225, 228, 229,
 231, 232, 232 n. 49, 233, 235, 236,
 246, 254, 309 n. 31
Agamémnon - 17, 20, 22, 23, 29, 30,
 90 n. 1, 129, 134 n. 6, 137
 10 sq. - 20
 83 sqq. - 20
 126-130 - 26
 160-162 - 25
 460 - 20
 525-528 - 25
 577-582 - 232 n. 47

- 577-589 - 231 n. 44
 717-736 - 129
 827 - 129
 1193 - 21 n. 8
 1224-1225 - 129
 1228-1229 - 134 n. 6
 1233-1234 - 134 n. 6
 1258-1259 - 129, 134 n. 6
 1404 sq. - 27
 1431-1433 - 27
 1438-1447 - 28
 1604 - 24
 1610 sq. - 24
 1612-1614 - 23
Coéforas - 23, 90 n. 1
 66 - 61 n. 3
 699-746 - 22
 913 - 24
 914 - 24
Euménides - 19, 90 n. 1
 213 sqq. - 68 n. 16
 275 - 227 n. 17
 657-666 - 61 n. 4
 Fragmentos
 Fr. 74 Radt - 113 n. 30
 Fr. 385 Radt - 227 n. 17
Mirmidões - 225, 233
 Fr. 134 Radt - 233
Oresteia - 19, 22, 27, 191
Persas - 24, 90 n. 1, 108, 147 n. 11
 314 - 309 n. 31
Prometeu Agrilboado - 90 n. 1
 789 - 227 n. 17
Sete contra Tebas - 22, 35, 90 n. 1,
 144, 145, 147
 16 - 61 n. 3
 104 - 230
 432-434 - 231 n. 44
 434 - 232 n. 47
 465-469 - 231 n. 44
 468 - 227 n. 17
 469 - 232 n. 47
 644-648 - 231 n. 44
 646 - 227 n. 17
 647-648 - 232 n. 47
 1004 - 144
Suplicantes - 90 n. 1
 946 - 227 n. 17
 Êsquines - 63, 232 n. 48
- Contra Timarco*
 1. 28 - 63
- Estesícoro - 112 n. 29, 141, 240
 Fr. 15 PMGF - 112
 Fr. 193. 16-22 PMGF - 240
 Fr. 229 PMGF - 112 n. 29
- Eubulo - 250, 251, 254 n. 18, 256
Belerofonte - 251, 251 n. 15, 254 n. 18
 Fr. 15 K.-A. - 251
- Eufóron - 112
 Fr. 49 Van Groningen - 112 n. 28
- Eunápio - 243
Vidas dos Sofistas
 4. 1. 3 - 237 n. 65, 243
- Êupolis - 229, 229 n. 29
Baptai - 229
 Fr. 327 K.-A. - 227
 Fr. 327. 1 K.-A. - 227 n. 17
 Fr. 386. 1 K.-A. - 230 n. 35
- Eurípides - 18, 35, 47, 48, 49, 52, 53,
 54, 55, 56, 57, 58, 59, 65, 66, 68,
 69, 72, 73, 77, 78, 78 n. 3, 81, 82,
 82 n. 13, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 90
 n. 1, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 101,
 102, 103, 104, 105, 108, 112, 114,
 114 n. 34, 115, 116, 117, 118, 119,
 121, 122, 123, 124, 125, 126, 129,
 130, 132, 134, 135, 136, 139, 140,
 141, 143, 144, 145, 146, 146 n. 7,
 147, 147 n. 11, 148, 148 n. 13, 149,
 150, 151, 152, 153, 155, 156, 168,
 169, 170, 171, 172, 172 n. 9, 173,
 174, 177, 178, 179, 180, 181, 183,
 185, 187, 188, 188 n. 6, 190, 191,
 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199,
 200, 200 n. 11, 202, 203, 205 nn.
 20, 21, 206 nn. 22, 23, 25, 207,
 208, 209, 210, 225, 227 n. 17, 229,
 229 n. 27, 231, 231 nn. 39, 40, 43,
 45, 232, 232 n. 49, 233, 234 n. 56,
 235, 236, 245, 246, 247, 249 n. 8,
 250, 250 n. 12, 253, 254, 254 n. 18,
 257, 266, 318, 326 n. 17, 329, 334,
 334 n. 6, 336
- Eurípides Júnior - 231 n. 39
Alceste - 65, 71, 72, 74, 75, 77, 78 n.
 3, 81, 82 n. 13, 85 n. 22, 87, 88,

- 90 n. 1, 171, 172, 172 n. 8, 179,
 181, 193, 195, 197, 229 n. 30
 1-28 - 82
 6 - 82
 10-11 - 78
 12-14 - 82
 15-18 - 68
 27 - 82
 105 - 82
 158 - 82
 282 sqq. - 67
 285-286 - 67
 287-288 - 82 n. 15
 290-292 - 67
 293-294 - 78
 299 sqq. - 67
 303-310 - 82
 322 - 227 n. 17
 324 - 227 n. 17
 333 - 66
 406-407 - 66
 415 - 66
 421 - 82
 470 - 68
 473 - 68
 521 - 231 n. 43
 527 - 231 n. 43
 528 - 231 n. 43
 533 - 67, 70
 600 - 70
 615-616 - 70
 625-626 - 70
 627-628 - 70
 642 - 71
 658-668 - 71
 663 - 71
 668 - 71
 683-684 - 68
 685-686 - 65, 70
 690 sqq. - 65
 703-704 - 83
 939-940 - 72
 967 - 227 n. 17
 1133 - 66 n. 13, 73
 1136 - 70
 1138 - 70, 86
Andrómaca - 90 n. 1, 148, 156, 197
 828 - 91 n. 2
 831 - 91 n. 2
 866 - 91 n. 2
Andrómeda - 145, 225, 229, 231, 233,
 243
Antígona - 145
Bacantes - 82 n. 13, 90 n. 1, 157, 158,
 159, 168, 171, 172, 172 n. 9, 175,
 176, 177, 179, 180, 181, 197, 206
 n. 23, 210, 257, 266
 39-42 - 176
 52 - 172 n. 9
 64-72 - 177
 71 - 163 n. 17
 445 - 207
 445-447 - 207
 683-688 - 260
 778-779 - 260
 811 - 260
 814 - 260
 918-922 - 261
 934 - 261
 1078 - 206
 1120-1121 - 160 n. 5
 1122-1123 - 160 n. 7
 1129 - 161 n. 8
 1132 - 161 n. 9
 1135-1136 - 161 n. 10
 1139 - 162 n. 12
 1144-1146 - 162 n. 13
 1149-1153 - 163 n. 15
 1163-1164 - 157 n. 2
 1170-1171 - 163 n. 18
 1184 - 164 n. 19
 1203-1207 - 164 n. 20
 1120 - 164 n. 21
 1233-1235 - 165 n. 22
 1233-1244 - 206
 1236-1237 - 165 n. 23
 1240-1242 - 165 n. 25
 1242-1244 - 165 n. 27
 1279 - 166 n. 28
 1280 - 166 n. 29
 1282 - 166 n. 30
 1287 - 166 n. 31
Ciclope - 47, 48, 49, 51, 58
 21 - 49
 22 - 54
 24-25 - 49
 29-35 - 49
 91 - 54

- 93 - 54
 99 - 53 n. 30
 113-114 - 49, 50
 115-116 - 50
 116-118 - 50
 117-118 - 52
 118-119 - 55
 119-120 - 50, 51, 52
 121-122 - 50
 121-124 - 50
 121-128 - 52
 124 - 50
 125-128 - 50
 126 - 53 n. 30
 127 - 54
 130 - 50
 133 - 53
 180-188 - 55
 244-249 - 53 n. 30
 262 - 48
 280-296 - 55
 300-303 - 53 n. 30
 304-309 - 55
 313-315 - 53 n. 30
 314-315 - 54
 320-321 - 48
 365-366 - 53 n. 30
 370-373 - 53 n. 30, 54
 379-380 - 53 n. 30
 382-404 - 53 n. 30
 398-400 - 54
 439 - 49
 455-464 - 54
 492-494 - 54
 547-549 - 53
 549 - 54
 550 - 53 n. 30, 54
 609-610 - 49
 613-614 - 53 n. 30
 690-693 - 54
 694 - 53 n. 30
 694-695 - 55
Cresfonte - 193, 194, 195
 Fr. 454 *TrGF* - 194 n. 14
 Fr. 456 *TrGF* - 194 n. 14
Electra - 25, 90 n. 1, 118, 149, 150 n.
 15, 151, 180
 1030-1034 - 28
 1227-1232 - 188 n. 5
 1244 - 25
Erecteu - 230 n. 34
 Fr. 369. 6 sq. - 230 n. 34
Fenícias - 35, 90 n. 1, 143, 144, 144
 nn. 2, 4, 145, 147, 147 n. 10, 148,
 149, 155, 156, 197
 1-2 - 144
 1-260 - 156
 88-95 - 152
 88-201 - 146
 99 sq. - 153
 154 sq. - 154
 193-195 - 153
 869-880 - 144 n. 2
 886-890 - 144 n. 2
 1104-1140 - 144 n. 2
 1242-1258 - 144 n. 2
 1307-1334 - 144 n. 2
 1539-1581 - 147 n. 11
 1597-1614 - 144 n. 2
 1645-1682 - 144 n. 2
 1704-1707 - 144 n. 2
 1737-1766 - 144 n. 2
Fragmentos
 Fr. 369. 4-7 Kn. - 229
 Fr. 578. 3 Kn. - 227 n. 17
 Fr. 578. 4 Kn. - 228
 Fr. 578. 5 Kn. - 228, 236
 T46b Kn. = Tatian. *ad Gr.* 3, 1 p. 3,
 11 Schwartz - 231 n. 45
 T 49 Kn. = Ath. I 3a - 236
Frixa A - 188
Frixa B - 188
Hécuba - 57, 90 n. 1, 143, 171, 181,
 187, 197
 432-434 - 188 n. 5
 577-578 - 188 n. 5
 679-680 - 187
 733-735 - 188 n. 5
Helena - 90 n. 1, 121, 122, 124, 127,
 129, 132, 140, 141, 145, 148,
 171, 172, 172 n. 8, 174, 179, 180,
 197
 1- 130, 172
 4-11 - 130
 11 - 131
 184-190 - 132
 244-249 - 132
 260-266 - 130

- 282 - 131
 282-283 - 131
 283 - 131
 304-305 - 130
 375-385 - 130
 689 - 131
 1186 sqq. - 130
 1241-1243 - 188 n. 5
 1288 - 131 n. 4
 1356 - 131 n. 4
 1390-1435 - 129
 1399 - 129
 1426 - 129
Hércules Furioso - 73, 90 n. 1, 103,
 104, 108, 110, 111, 112, 116,
 118, 119, 171, 179, 180
 140-169 - 103
 140-235 - 118
 157-164 - 105
 170-235 - 103
 179 - 113
 188 - 113
 188-203 - 106
 191- 106 n. 9
 193 - 106 n. 9
 194 - 106 n. 9
 327-335 - 188 n. 5
 364-367 - 112
 392-393 - 113
 422-424 - 112
 472-473 - 113
 517 - 105
 571 - 114
 610 - 105
 631 - 116
 701-703 - 188 n. 5
 729-730 - 114
 813 - 114
 942 - 114
 969-970 - 114
 991 - 114
 1000 - 114
 1062-1063 - 114
 1089-1090 - 115
 1098-1100 - 115
 1133-1135 - 115
 1247 - 105
 1273 - 115
 1341-1346 - 117
 1380-1381 - 115
 1401 - 116
 1414 - 116
 1424 - 116
Heraclidas - 71, 73, 90 n. 1
 560-561 - 188 n. 5
 602-604 - 188 n. 5
Hipólito Coroado - 82 n. 13, 89, 90,
 90 n. 1, 91 n. 2, 96, 97, 101, 102,
 137, 171, 181, 197, 206 n. 25,
 229 n. 30, 318, 326 n. 17
 170 - 91
 213 - 91
 223 - 91
 238 - 91
 267 - 91
 288 - 91
 297 - 91
 316 - 91
 340 - 91
 375-376 - 233
 451 - 227 n. 17
 451-458 - 229
 473 - 91
 517 - 91
 521 - 91
 603 - 91
 609 - 91
 611 - 91
 613 - 91
 615 - 91
 692 - 228 n. 24
 705 - 91
 797-798 - 92 n. 3
 865 - 227 n. 17
 877 - 229 n. 33
 953-954 - 229
 954 - 227 n. 17
 1057 - 227 n. 17
 1102-1150 - 97
 1120-1125 - 97 n. 18
 1162 - 204 n. 18
 1253 - 227 n. 17, 228
 1311 - 227 n. 17, 228
 1457-1458 - 188 n. 5
Hipólito Velado - 318, 318 n. 4, 326 n. 17
Ifigénia em Aulide - 73, 90 n. 1, 197,
 229
 1228-1230 - 73

- Ifigénia entre os Tauros* - 90 n. 1, 118,
171, 172, 172 n. 8, 174, 180, 193,
195, 197
755-756 - 228
764 - 228
- Ino* - 183, 188, 188 n. 6, 192, 193,
194, 194 n. 14, 195
Fr. 399 *TrGF* - 194 n. 14
- Íon* - 82 n. 13, 90 n. 1, 118, 149, 150,
152, 155, 171, 172, 172 n. 8, 180
676-724 - 150
725-726 - 150
735-737 - 150
- Medeia* - 74, 90, 90 n. 1, 127, 132,
139, 149, 151, 191, 192, 195, 197,
334, 334 n. 6
28-29 - 132
34-36 - 205
90-91 - 134
92-93 - 133, 134
94 - 132
95 - 134
101 - 134
106-108 - 132
109-110 - 134
144-145 - 133
187-188 - 133
187-189 - 134
252-258 - 133
278-279 - 133
362-363 - 133
410-430 - 139
431-445 - 133
442 - 133
446-464 - 128
465-515 - 128
478 - 133
727 -204 n. 18
1042-1043 - 126
1043 - 204 n. 18
1052 - 126
1056 - 126
1078-1079 - 334 n. 6
1079 - 126
1168 - 204 n. 18
1242 - 126
1244 - 126
1260 - 133
1261-1264 - 133
- 1268-1270 - 133
1279-1280 - 133
1282-1289 - 191 n. 7
1333 - 133
1342 - 134
1342-1343 - 134
1344-1345 - 134
1358-1360 - 134
1370 - 134
1406-1407 - 134
1415-1418 - 207
- Melanipa*
fr. 506.1-7 Kn. - 228
- Orestes* - 90 n. 1, 118, 197
- Reso* - 197
- Suplicantes* - 57, 90 n. 1, 118, 145, 187
361-364 - 79 n. 5
941-949 - 187
- Teseu* - 231 n. 44
Fr. 382 Kn. - 231 n. 44
- Troianas* - 57, 82 n. 13, 90, 90 n.
1, 118, 171, 172, 172 n. 8, 173,
180, 188, 190, 191, 197, 207 n.
26, 210
376-379 - 188 n. 5
860 - 207
1117-1122 - 190
1156-1157 - 191
1142-1144 - 188
1218-1220 - 188 n. 5
- Êxodo* - 263
3 - 263
4-5 - 263
6 - 263
- Eváreto - 250
Alcméon - 250
- Faller, Stefan - 309 nn. 32, 33, 314
Fantuzzi, Marco - 227 n. 17, 241
Faraguna, Michele - 79 n. 5, 87
Féral, Josette - 223
Férérides de Atenas - 236 n. 63
T 2 D.-K. - 236 n. 63
Ferlauto, F. - 227 n. 17, 241
Fernández Álvarez, M. Pilar - 239,
241, 242, 243
Fernández Corte, José Carlos - 314

- Fernández-Galiano, Manuel - 91 n. 2, 101
- Fernández Lladó, M. Dolores - 93 n. 9, 101
- Fernández Vallina, Emiliano - 239, 241, 242, 243
- Ferreira, José Ribeiro - 80 n. 6, 88, 262 n. 7, 266
- Fialho, Maria do Céu - 61 n. 5, 62 n. 6, 71 n. 20, 74, 81 n. 11, 86 nn. 23, 24, 87, 266
- Filarco
FGrHist 81 F 42 - 228 n. 23
- Filémon - 234
Fr. 10. 5 K.-A. - 228
Fr. 118 K.-A. - 234 n. 56
Fr. 118. 2 K.-A. - 231 n. 40
T 22 K.-A. - 230
- Filénides - 231 n. 38
- Filílio
Fr. 10 K.-A. - 227 n. 17
- Filípides - 231 n. 40
Phileurípides - 231 n. 40
- Filónides
Fr. 7 K.-A. - 226 n. 14
- Filóstrato - 194, 194 n. 15, 236
Vida de Apolónio - 194
4. 19 - 236 n. 62
7. 5 - 194 n. 15
Vidas dos Sofistas
1. 21. 604 - 228 n. 21, 236
1. 22- 523 - 228 n. 21
2. 21. 604 - 227 n. 17, 235 n. 59
2. 27. 618 - 228 n. 21
2. 33. 628 - 228 n. 21
6. 11, T 1. 12 R. - 233 n. 52
- Filóxeno - 231, 231 n. 38
Manual de Culinária - 231
- Finglass, Patrick - 184 n. 1, 187 nn. 3, 4, 195, 243
- Fioretti, Paolo - 241, 243
- Foley, Helen P. - 107, 107 n. 11, 118, 240
- Fontana Elboj, Gonzalo - 242
- Forehand, Walter E. - 269 n. 2, 272 n. 12, 273 n. 13, 275 n. 16, 276, 276 n. 20, 278, 283
- Formo - 77
Admeto - 77
- Forster, Edward Morgan - 184
The longest journey - 184
- Foucault, Michel - 31, 32, 34, 40 n. 20, 42, 44, 45, 160 n. 6, 161-162, 162 n. 11, 168
- Fox, Adam - 259 n. 4
- Frade, Sofia - 116 n. 37, 118
- Fraenkel, Edward - 20 n. 6, 30, 144 n. 2, 156, 288 n. 12, 291 n. 25, 300, 309 nn. 30, 31, 314
- Franko, George F. - 286 n. 3, 287, 288 n. 10, 294 n. 37, 295, 296 n. 49, 297, 297 nn. 50, 54, 298, 298 nn. 58, 59, 61, 62
- Franko, Mark - 140
- Frederiksen, M. W. - 300
- Fredricksmeier, Ernest Ch. - 122 n. 2, 140
- Freud, Sigmund - 258, 266, 325
- Frínico (trágico) - 66, 77
Alceste - 77
- Funaioli, Gino - 256
- Gagarin, Michael - 87
- Gahan, J. J. - 328
- Galán, Lia - 93 n. 7
- Galeno - 242
- Gallardo, M. D. - 318 n. 3, 328
- Garbini, Giovanni - 293 nn. 29, 30, 31, 299 n. 63, 300
- García Gual, Carlos - 32 n. 2, 45
- García López, José - 229 n. 33, 241
- García Soler, M. José - 256
- García Viñó, Manuel - 94 n. 13, 101
- Gavrilov, Alexander K. - 230 n. 33, 241
Génesis - 96
35-50 - 96
39. 6 - 96

- George, David B. - 104 n. 3, 118
- Germino, Emilio - 210
- Gernet, Louis - 38, 38 n. 15, 39 n. 17, 42, 45, 163 n. 16, 168
- Ghali-Kahil, Lilly B. - 174 n. 16, 179
- Ghisellini, Elena - 225 nn. 3, 6, 7, 230 nn. 33, 34, 241
- Gigante, Marcello - 232 n. 47, 241
- Gigli Piccardi, Daria - 228 n. 20, 232 n. 49, 241
- Gindro, Sandro - 57
- Giraldi, Lilio Gregório - 198, 198 n. 1
- Giraudoux, Jean - 136, 140
La guerra de Troya no tendrá lugar - 136
- Glazebrook, Allison - 225 n. 3, 242
- Glutz, Gustave - 39 n. 18, 45
- Goethe, Johann Wolfgang - 136
Fausto - 136
- Goldfarb, Barry E. - 66, 66 nn. 12, 13, 74
- Goldhill, Steven - 48, 48 n. 3, 57, 223
- Goldmann, Lucien - 93 n. 9, 101
- Goldsworthy, Adrian - 300
- Gómez Cardó, Pilar - 242
- Gonçalves, Carla - 146 n. 9, 156
- González, M. Cruz - 243
- González de Tobia, Ana M. - 180
- Górgias - 124, 228, 246
Helena
8 - 228
Tratado sobre el no ser - 124
- Graff, Richard - 223
- Grammatico, Giuseppina - 180
- Gratwick, Adrian S. - 293 nn. 32, 33, 300
- Grégoire, Henri - 104 n. 4, 118, 240
- Gregório de Nazianzo - 197, 198, 198 nn. 1, 2, 199, 199 n. 8, 200, 200 n. 9, 201, 203, 210
Christos Paschon - 197, 198 n. 1, 199, 199 nn. 7, 8, 200, 200 n. 9, 201, 202, 205, 205 nn. 20, 21, 206 n. 22, 207, 208, 209
- 1-1133 - 204
- 29-30 - 201 n. 12
- 55 - 205
- 153-180 - 204 n. 18
- 161-163 - 205
- 165-169 - 206
- 170 - 206
- 183-260 - 204 n. 18
- 260 - 206
- 262-264 - 206
- 266-418 - 204 n. 18
- 302-357 - 201 n. 13
- 376 - 204 n. 18
- 381-388 - 201 n. 13
- 503-559 - 201 n. 12
- 560 - 201 n. 12
- 650 - 204 n. 18
- 657-681 - 204 n. 18
- 695 - 204 n. 18
- 1130-1133 - 206
- 1134-1905 - 204
- 1135 - 205
- 1148 - 205
- 1269 - 205
- 1309-1426 - 205 n. 19
- 1466 - 205 n. 19
- 1620 - 205 n. 19
- 1630 - 205 n. 19
- 1634-1795 - 205 n. 19
- 1809 - 205 n. 19
- 1817 - 205 n. 19
- 1863 - 205 n. 19
- 1873 - 205 n. 19
- 1906-2602 - 204
- 2070-2075 - 207
- 2076 - 207
- Gregory, Justina - 107, 107 n. 12, 118, 172 nn. 8, 10, 179
- Griffith, Mark - 104 n. 3
- Grilli, Alessandro - 237 n. 68, 243
- Grimal, Pierre - 304, 304 nn. 4, 6, 305 n. 12, 306 n. 17, 307 n. 21, 314, 326 n. 17, 328
- Grube, George M. A. - 172 nn. 8, 10, 179
- Gualandri, Isabella - 243

- Guarducci, Margherita - 226 nn. 11, 15, 242
- Gudeman, Alfred - 216 n. 7
- Guerra, Amílcar - 288 n. 14, 300
- Guillén, Luís Fernando - 254 n. 19, 256
- Gummere, Richard M. - 340
- Gumpert, Matthew - 123, 140
- Gurr, Andrew - 176 n. 19, 179
- Haidle, Ashley - 266
- Hall, Edith - 50, 51, 51 n. 20, 52 n. 24, 57, 193, 193 n. 13, 195, 223, 224
- Hall, Jonathan M. - 50, 57
- Halliwell, Steven - 213, 214, 216, 218 n. 9, 221, 223
- Hamamé, Graciela N. - 147 n. 12, 156
- Hamilton, Richard - 104 nn. 3, 5, 118, 171 n. 6, 179
- Haploucheir, Michel - 200 n. 9
- Harrauer, Christine - 318 n. 3, 325 n. 13, 328
- Harris, Edward M. - 74, 87
- Harrison, Alick Robin W. - 74
- Hartigan, Karelisa - 172 n. 8, 179
- Hartog, François - 53 nn. 27, 32, 57
- Hartung, Johann A. - 144 n. 3, 155
- Hatzichronoglou, Lena - 122, 140
- Hayood, Richard M. - 300
- Hecateu - 225 n. 2, 234 n. 56
- Heldmann, Konrad - 328
- Henderson, Jeffrey - 289 n. 20
- Henry, Ben - 184, 184 n. 1, 186 n. 2, 195
- Heraclito - 231 n. 45
- Heraclito de Éfeso - 226 n. 15
- Hermann, Gottfried - 144, 155
- Hernández Valcarcel, Carmen - 175 n. 18, 179
- Heródoto - 32, 37 n. 11, 38, 57, 225 n. 2, 262, 266
1. 5-13 - 262 1. 10 - 262
1. 12 - 263
2. 35 - 71 n. 21
3. 39. 3-4 - 32 n. 5
3. 122. 2 - 32 n. 5
3. 125. 2 - 32 n. 5
4. 161. 2 - 38 n. 13
7. 10 e - 24
8. 77 - 24 n. 15
8. 96 - 24 n. 15
9. 43 - 24 n. 15
- Herrmann, Léon - 305 nn. 12, 15, 309 n. 29, 314, 319 n. 6, 328
- Herter, Hans - 328
- Hesíodo - 77, 79, 80, 85, 88, 203, 226 n. 15, 229 n. 27, 237
- Teogonia* - 88
- Trabalhos e Dias* - 88, 226 n. 15
- 185-188 - 79
- Higino - 188, 188 n. 6
- Fábulas*
- 4 - 188 n. 6
- Himerius - 198
- Hino Homérico a Apolo* - 226 n. 15
- Hinos Homéricos*
1. 18-19 - 227 n. 19
2. 495 - 227 n. 19
- 3.1 - 227 n. 19
3. 546 - 227 n. 19
4. 580 - 227 n. 19
6. 21 - 227 n. 19
7. 2 - 227 n. 19
7. 58-59 - 227 n. 19
10. 6 - 227 n. 19
19. 49 - 227 n. 19
25. 7 - 227 n. 19
27. 22 - 227 n. 19
- 28.18 - 227 n. 19
29. 14 - 227 n. 19
30. 19 - 227 n. 19
33. 19 - 227 n. 19
- Hinojo Andrés, Gregorio - 314
- Hípias
- Fr. 6 D.-K. - 229 n. 27
- Hipónax - 231 n. 39
- Hoff, Ralf von den - 116 n. 37, 119

- Hofmann, Wilhelm - 304 n. 4, 305 n. 12, 314
- Holmes, Brooke - 104 n. 3, 119
- Hooley, Jill M. - 266
- Homero - 33, 53, 55, 68 n.16, 77, 87, 110, 118, 119, 140, 146 n. 7, 198, 203, 208, 223, 225 n. 3, 229 n. 27, 233 n. 51, 234 n. 56, 236, 237, 241, 269 n. 4, 287 n. 9
- Iliada* - 33 n. 7, 43 n. 31, 107, 109, 110, 112, 137, 138, 146, 236, 335
- Canto I - 41 n. 22
1. 112-115 - 28
1. 155 - 61 n. 3
- Canto II - 77
2. 485-492 - 228
2. 711-715 - 77
2. 763 - 77
- Canto III - 62, 146
3. 166 - 156
3. 242 - 156
4. 185 - 110 n. 21
6. 144-149 - 61
6. 476-481 - 269 n. 4
8. 163 - 110 n. 22
8. 243 sqq. - 109
- Canto XI - 109
11. 382 sqq. - 109
11. 845 - 110 n. 20
13. 708 sqq. - 107
16. 34-35 - 132
20. 147 - 110 n. 21
- Scholia*
- 22.108a - 235 n. 60
23. 88a - 235 n. 60
- Odisseia* - 22 n. 8, 53, 179, 335
1. 28-43 - 24, 27
6. 180-181 - 68 n. 16
8. 47 - 232 n. 47
8. 62 - 232 n. 47
8. 69 - 232 n. 47
8. 256 - 232 n. 47
8. 261 - 232 n. 47
8. 478 - 232 n. 47
8. 482 - 232 n. 47
9. 106-542 - 48
14. 287-297 - 287 n. 9
- Horácio - 176, 192
- Arte Poética* - 192, 228 n. 25
- 123 - 192
- 345 - 228 n. 25
- Sátiras*
1. 6. 122 - 229 n. 33
2. 5. 68 - 229 n. 33
- Hose, Martin - 144 n. 2, 156
- Hudson-William, H. L. - 232 n. 48, 242
- Hunger, Herbert - 225 n. 1, 242, 318 n. 3, 325 n. 13, 328
- Hunter, Richard - 227 n. 16, 242, 251 n. 15, 256
- Hunter, Virginia - 63 nn. 8, 9, 74
- Ieranò, Giorgio - 269 n. 4, 283
- Iglesias, Rosa M. - 102
- Illich, Ivan - 237 n. 67
- Imhof, Max - 172 n. 8, 180
- Imperio, Olimpia - 234 n. 56, 242
- Iriarte, Ana - 19, 30
- Iseu
34. 4 - 228 n. 24
- Iso Echegoyen, José Javier - 242
- Isócrates - 70, 230, 242
- Panegírico*
- 232-233 - 235 n. 59
- Jacob, Christian - 50 n. 14, 53, 53 n. 26, 57
- Jacobi, Hansres - 328
- Janko, Richard - 221 n. 13, 223
- Jansen, M. C. - 122 n. 2, 140
- Jeffreys, Elizabeth - 240
- Jerónimo, São - 200
- De uiris illustribus* - 200
- João, São
19. 26 - 204 n. 18
19. 38-42 - 205 n. 19
- Jofré, M. Angélica - 180
- Johnson, William A. - 230 n. 33, 242

- Johnston, Sarah I. - 140
- Jouan, François - 155
- Judet de la Combe, Paul - 20, 21, 23, 30
- Juffras, Diane M. - 122 n. 2, 140
- Jufresa, Montserrat - 21, 30
- Juliano, Flávio Cláudio - 198, 231 n. 42
Epístolas - 231 n. 42
107 - 231 n. 42
- Justino Mártir - 202
Diálogo com Tryphon - 202
- Kamerbeek, J. C. - 104 n. 5, 114 n. 34,
119, 328
- Kane, Sarah - 89, 90, 102
Phaedra's love - 89, 90, 102
- Karchedonius* - 286, 286 n. 3
- Kells, J. H. - 62 n. 6, 74
- Kibuuka, Brian Gordon L. - 48 n. 8,
57
- King, Joy K. - 140
- Kirk, Geoffrey S. - 110 n. 24, 119
- Kitto, H. D. F. - 144 n. 2, 156
- Kleberg, Th. - 236 n. 62, 242
- Knox, Bernard M. W. - 41, 41 n. 21,
45, 229 n. 33, 242
- Konstan, David - 73 n. 22, 74
- Kovacs, David - 172 n. 8, 180, 184 n.
1, 195
- Kranz, W. - 20 n. 6, 30
- Krischer, Tilman - 109 n. 18, 119
- Kury, Mário G. - 57
- Kyriakou, Poulheria - 195
- Labellarte, Mimma - 241
- Lacan, Jacques - 140
- Lallot, Jean - 214, 216, 217, 218
- Lanza, Diego - 104 n. 3, 119, 239, 242
- Laodiceia, Apolinário de - 198, 201,
207 n. 27
- Laplanche, Jean - 325 n. 13, 328
- Lasso de la Vega, José S. - 94 n. 13, 101
- Lauriola, Rosanna - 141
- Lausberg, Heinrich - 281 n. 32, 283
- Leaf, Walter - 110 n. 20
- Leão, Delfim Ferreira - 62 n. 7, 63 n.
8, 74, 81 nn. 9, 10, 83 n. 18, 84 nn.
19, 20, 87, 232 n. 47, 242
- Leeman, A. D. - 328
- Lefèvre, Eckard - 308, 308 nn. 25, 26,
27, 328
- Lefkowitz, Mary - 48 n. 7
- Legras, B. - 87
- Leidloff, Hugo - 144 n. 3, 155
- Leigh, Mike - 286 n. 5, 287 n. 8, 288
nn. 11, 13, 293 n. 30, 295 n. 45,
300
- Leo, Friedrich - 272 n. 11, 283, 286 n.
2, 293 n. 32, 300, 310 n. 35, 314
- Lérida Lafarga, Roberto - 94 n. 13,
101
- Lesky, Albin - 66, 66 n. 10, 74, 105
n. 7, 111, 111 n. 26, 119, 144, 156,
172 n. 9, 180
- Lévêque, Pierre - 145 n. 6, 155
- Lévi-Strauss, Claude - 37
- Licofron - 112, 318, 318 n. 4
Alexandra
919-921 - 112 n. 28
Fedra - 318, 318 n. 4
- Lindsay, Wallace Martin - 272 n. 11,
283
- Lino - 236 n. 63
- Lísias - 63, 240
13. 91 - 63
31. 21-23 - 63
- Lissarague, François - 108 n. 16, 119
Livro de Daniel - 263
13. 1-64 - 263 n. 8
13. 41 - 263
13. 42-43 - 263
- Llarena i Xibillé, Monserrat - 301
- Lobel, Edgar - 32 n. 2, 45
- Longino - 223, 237 n. 65, 246
- Longo, Oddone - 227, 242

- Longo, V. - 234 n. 58
- Lope de Vega, Félix - 102, 176 n. 19, 179
- López López, Aurora - 90, 92 nn. 4, 6, 93 nn. 7, 8, 9, 94 n. 13, 101, 102, 303 n. 3, 314, 325 n. 13, 329
- López de Abiada, José Manuel - 179
- López Eire, Antonio - 256
- López Férez, Juan Antonio - 147 n. 12, 156, 180, 227 n. 17, 242, 256
- López Gregoris, Rosario - 287 nn. 6, 7, 9, 294 nn. 35, 38, 295 nn. 39, 42, 297 nn. 53, 54, 57, 298 n. 62, 303
- Loraux, Nicole - 57
- Lourenço, Frederico - 85 n. 22, 87, 206 n. 25
- Lowe, J. B. C. - 231 n. 39, 310 n. 36, 314
- Lowe, Nick J. - 233 n. 53, 242
- Lucas de Dios, José María - 96 n. 15, 102
- Lucas, São
17. 1 - 26
- Luciano - 236
Cita
4 - 234 n. 56
Contra o bibliófilo ignorante - 236
1 - 236, 237
2 - 237
3 - 237
4 - 236, 237, 237 n. 66
5 - 236
7 - 236, 237
8 - 237
9 - 237
10 - 237
16 - 234 n. 58, 236, 237 n. 67
18 - 237
19 - 236
20 - 236
22 - 231 n. 42, 236, 237 n. 66
24 - 231 n. 42
25 - 237
26 - 237
27 - 229, 233 n. 51, 234 n. 58, 237
28 - 236, 237
- De que modo escrever história* -
1 - 230 n. 37
12 - 235
Philopseudes -
27 - 233 n. 51
31 - 233 n. 51
- Luppe, Wolfgang - 184, 184 n. 1, 186 n. 2, 195
- Luque Moreno, Jesús - 318 nn. 4, 5, 319 n. 6, 322 n. 8, 323 n. 9, 326 n. 17, 328
- Luschnig, C. A. E. - 66 n. 11, 74
- Lush, B. V. - 122 n. 2, 140
- Luzzatto, M. Tanjo - 229 n. 27, 233 n. 51, 242
- Mácon
Fr. XI 119-133 Gow - 236 n. 61
- Madigan, Kevin - 210
- Magallón García, Ana Isabel - 242
- Magistrale, Franco - 241
- Magnelli, Enrico - 225 n. 2, 228 nn. 20, 24, 229 n. 33, 237 n. 65, 242
- Maguire, Laurie - 140
- Manguel, Alberto - 257, 266
- Marcial
3. 92. 2 - 290 n. 24
- Marina Sáez, Rosa M. - 242
- Marlowe, Christopher - 136
- Marshall, C. W. - 193 n. 12, 195
- Martello, Pier Jacopo - 136, 141
Elena casta - 136
- Martínez Díez, Alfonso - 168
- Martínez Luciano, Juan Vicente - 87
- Martínez Manzano, Teresa - 225 n. 1, 239, 241, 242, 243
- Mastromarco, Giuseppe - 231 n. 41, 234 n. 56, 242, 243
- Mastronarde, Donald J. - 143, 144 n. 2, 146 n. 8, 147 nn. 10, 11, 149, 152, 154, 155
- Matthiessen, Kjeld - 172 n. 8, 180
- Mauropo, João - 200

- Mazon, Paul - 20
 McNerney, Jeremy - 50 n. 17, 57
 Meaney, Glenn J. - 266
 Medda, Enrico - 146 nn. 7, 8, 149, 155
- Megaclides - 112 n. 29, 235
 Meister, Ferdinandus - 135 n. 7, 140
 Méléze, Joseph - 84 n. 20, 87
 Melódio, Romano - 200
 Meltzer, Gary S. - 122 n. 2, 140
 Menandro - 170, 226 nn. 8, 9, 234, 239, 244, 286 n. 3, 305 n. 10, 306
Epitrepontes
 211-214 - 231 n. 44
 Fr. 533. 13 (Kock = 612. 13 Sand-
 bach) - 306 n. 19
Kólax - 305 n. 10
 Fr. 4 Körte - 305 n. 10
 Mendelson, C. J. - 301, 306 n. 18, 309
 n. 31, 314
 Menófila de Sardes - 226
 Mercier, Diane G. - 266
 Meridor, Ra'Anana - 172 nn. 8, 10,
 180
 Michelini, Ann - 107, 107 n. 10, 113
 n. 32, 117 n. 38, 119, 169, 169 n.
 2, 180
 Middelmann, Franz - 304 n. 7, 314
 Miller, Frank J. - 340
 Miñano, Evelio - 87
 Mineka, Susan - 266
 Mirlas, León - 100 n. 24
 Mirto, Serena - 104 n. 3, 105, 105 n. 8,
 106 n. 9, 119
 Mnésiteo - 226 n. 11
 Mnouchkine, Ariane - 20
 Moggi, Mauro - 108 n. 16, 119
 Molière, Jean-Baptiste - 269 n. 1
 Montanari, Francesco - 119
 Monteiro, João Gouveia - 288 n. 14, 301
 Montes Huidobro, Matías - 176 n. 19,
 180
- Moodie, Erik K. - 288 n. 15, 290 nn.
 22, 24, 292, 293 n. 30, 301
 Morenilla Talens, Carmen - 23 n. 11,
 30, 87, 94 n. 13, 102, 135, 136, 137,
 141, 146 n. 8, 148 n. 13, 150 n. 15,
 155, 156, 241
 Morgan, Kathryn - 33 n. 6, 45
 Moricca, Umberto - 328
 Morocho Gayo, Gaspar - 256
 Morus, Samuel F. N. - 144 n. 3, 155
 Mósquion - 250
 Mossman, Judith - 57, 192 n. 8, 195
 Müller, G. L. - 309 n. 32, 314
 Mulveu, Laura - 266
 Munari, Franco - 300
 Museu - 229 nn. 27, 30
 Mussarra Roca, Joan J. - 104 n. 3, 119
- Nápoli, Juan Tobías - 130, 141, 171 nn.
 3, 4, 172 nn. 8, 12, 173 n. 13, 180
 Nestle, Walter - 31, 33
 Névio - 305 n. 12, 314
 Newton, Rick M. - 192 n. 9, 195
 Nicofonte
 Fr. 10 K.-A. - 227 n. 17
 Niederst, Alain - 93 n. 9, 102
 Nieddu, Gian Franco - 226 nn. 10, 11,
 227 n. 17, 229 n. 33, 231 n. 38, 232
 n. 48, 233 nn. 50, 51, 235, 235 n.
 60, 236, 236 n. 64, 243
 Nissa, Gregório de - 198
 Nixon, Paul - 301
 Nono - 241
Dionysiaca - 241
 4. 96 - 232 n. 49
 5 - 262 n. 6
 261-262 - 228 n. 20
 Nunes, Carlos Alberto - 110 n. 20
- O'Donohue, William T. - 266
 Ofélion - 239
 Ogilvie, R. M. - 300

- Oksenberg Rorty, Amelie - 223
- Olimpo - 234 n. 56
- Oliveira, Francisco - 288 n. 14, 300, 301
- O'Neill, Eugene - 90, 99, 100, 100 n. 24, 102
Desire under the elms - 99, 102
- Oniga, Renato - 273 n. 16, 281
- Orfeu - 86 n. 23, 87, 229, 229 nn. 27, 30, 236 n. 63
- Orígenes - 202, 203, 210
Contra Celso - 202, 210
 59 - 203 n. 16
- Orozco, Emilio - 175 n. 18, 180
- Osborne, Robin - 38 n. 14, 45, 223
- O'Sullivan, Neil - 246 n. 4, 256
- Ovídio - 101, 135, 192, 262, 318, 322
 n. 8, 326 n. 17, 328, 336
Fasti - 192
 6. 489-494 - 192 n. 10
Heroidas - 101, 322 n. 8, 326 n. 17
 IV - 318, 326 n. 17
 4. 53 sqq. - 322 n. 8
 4. 109 sqq. - 326 n. 17
 XVII - 135
Metamorfoses
 3. 155-255 - 262 n. 6
 3. 206 - 262
 4. 512-542 - 192 n. 9
 15. 497-545 - 318 n. 3
- Padilla, Mark - 104 n. 3, 119
- Paduano, Guido - 237 n. 68, 243, 269
 n. 3, 283
- Page, Denys - 32 n. 2, 45
- Paley, Frederick A. - 144 nn. 3, 4, 155
- Papadopoulou, Thalia - 104 n. 3
- Papaefthimiou, Wanda - 225 n. 7, 243
- Papi, Donatella G. - 122 n. 2, 141
- Papyrus Oxyrhynchus* 413 - 193
- Papyrus Oxyrhynchus* 4546 - 193, 195
- Papyrus Oxyrhynchus* 5131 - 184, 195
- Paratore, Ettore - 289 n. 16, 291 n. 26, 301, 307 n. 21, 314
- Parker, L. P. E. - 78 n. 3, 81 n. 12, 82
 n. 13, 88
- Parmentier, Louis - 104, 104 n. 4, 118
- Parsons, Peter - 189, 227 n. 16, 243
- Passarella, Raffaele - 243
- Patzner, Harald - 61 n. 2, 74
- Paulo de Tarso - 264
- Pauly, August F. - 181
- Pausânias
 2. 20. 8 - 226
 7. 18. 8-13 - 289 n. 20
 9. 31. 4 - 226 n. 15
 10. 7. 3 - 233 n. 53
- Pavis, Patrice - 213, 223, 224
- Pellegrino, Matteo - 231 n. 38, 233 n. 51, 243
- Pequena Ilíada* - 118
- Perilli, Lorenzo - 226 nn. 9, 11, 232 n. 49, 236 n. 64, 243
- Perna, Raffaele - 301
- Pernot, Laurent - 237 n. 65, 243
- Perusino, Franca - 239
- Peschanski, Catherine - 50 n. 19, 55, 55 n. 36, 56, 56 n. 38, 57
- Petrarca, Francesco - 238 n. 69
- Petrone, Gianna - 93 n. 7, 102, 307, 307 n. 20, 315
- Pfeiffer, Rudolf - 231 n. 41, 243
- Píndaro - 30, 228 n. 26, 233 nn. 51, 53
Ístmica
 4. 27 - 231 n. 43
Olimpica
 6. 148 - 233 n. 53
 10. 1-3 - 228 n. 23
Pítica
 2. 46-48 - 233 n. 53
 6. 7-14 - 228
- Piñero, Antonio - 96 n. 16, 102
- Pinheiro, Ana da Piedade Elias - 80 n. 6, 88
- Pino Campos, Luis Miguel - 180
- Pitágoras - 203, 234 n. 56

- Plácido, Domingo - 40 n. 19, 41, 41
nn. 23, 26, 45
- Platão - 78, 86 n. 23, 176, 203, 228,
229, 233 n. 51, 234, 234 n. 58, 235,
236, 240, 246, 252, 253
- Apologia*
22b - 235
- Banquete* - 86 n. 23
179b-c - 86 n. 23
179b-d - 78
- Crátilo*
420a - 231
425d - 250 n. 11
- Fédon* - 229
97d - 230 n. 36
98c - 230 n. 36
- Fedro* - 235
228b - 231 n. 42
230d-e - 228 n. 22, 236
257d - 237
258c - 237
267c - 246 n. 2
274e - 228 n. 22
275d-e - 228, 234
278d-e - 234 n. 58
- Filebo* - 176
- Leis* - 252
659b - 252
659b-c - 252
659c - 252
700e - 252
700e-701a - 252
- Protágoras* -
26d - 230 n. 36
329a - 230 n. 36
- República*
364e - 229 n. 30
475d - 230
- Teeteto*
143a - 232 n. 48
- Timeu*
40b - 61 n. 3
- Platão Cómico - 230
Fr. 96 K.-A. - 253 n. 17
Fr. 122. 2 K.-A. - 227 n. 17
Fáon - 230, 230 n. 34
Fr. 189 K.-A. - 230
Fr. 189. 1-3 K.-A. - 230 n. 34
- Fr. 189. 2 K.-A. - 227 n. 17
Fr. 189. 5 K.-A. - 232 n. 48
Fr. 218 K.-A. - 227 n. 17
- Platônio - 229 n. 29
Differentia Comoediarum 21-23
Perusino - 229 n. 9
- Plauto - 170, 173, 269, 269 n. 1, 270,
275, 279, 283, 285, 286, 286 n. 3,
287, 287 n. 7, 290 n. 21, 291, 291
nn. 25, 26, 292, 292 n. 29, 293 nn.
30, 31, 294, 297, 297 nn. 50, 57,
298, 299 n. 63, 300, 301, 303, 304,
304 n. 8, 305, 305 n. 12, 307 n.
21, 308, 308 nn. 25, 28, 309, 309
nn. 29, 32, 310, 310 nn. 35, 36, 40,
311 nn. 40, 41, 312, 312 n. 46, 313,
314, 315
- Amphitruo* - 269, 269 n. 1, 271, 272,
272 n. 11, 273, 274, 278, 283
51-63 - 271 n. 9
59 - 271 n. 9
61 - 271 n. 9
62 - 271 n. 9
63 - 271 n. 9
88-95 - 272 n. 11
151-152 - 272 n. 11
392 - 276
392 - 275
392 - 272
393 - 275
435-436 - 276 n. 19
436-437 - 273 n. 13
439 - 273 n. 13
545 - 273 n. 13, 274 n. 14
566-568 - 273
676-678 - 274, 275 n. 17
677-678 - 281
825-829 - 274 n. 15
827 - 274 n. 15
831 - 277
831-834 - 274
833 - 280 n. 30, 281
838 - 275 n. 17
839-840 - 273 n. 17
839-842 - 276 n. 18
930 - 276, 278 n. 24
930-936 - 275
933 - 277

- 935 - 276
 935 - 276
 984-987 - 281 n. 31
 1021-1022 - 279 n. 27
 1026 - 279
 1028 - 279
 1035-1038 - 272 n. 10
 1039-1052 - 277
 1041 sqq. - 277 n. 21
 1043-1044 - 280 n. 29
 1146 - 272, 281
 1046-1050 - 277 n. 22, 280
 1051-1052 - 277, 280
 1072-1074 - 277
 1074 - 278
 1077 - 278
 1089-1090 - 278 n. 24
 1105-1106 - 278 n. 24
 Cena IV 2 - 278, 280
 Cena IV 3 - 279
 Fragmentos
 Fr. XIX - 272 n. 10
Asinaria - 289 n. 18, 309 n. 29, 314
 11 - 289 n. 18
 333 - 308 n. 29
 337 - 308 n. 29
 340 - 309 n. 29
Aulularia - 288, 310
 85-86 - 310 n. 38
 701-704 - 288
Bacchides - 309 n. 34, 310-311 n. 40
 120 - 311 n. 40
 129 - 311 n. 40
 240 - 310 n. 40
 362 - 310 n. 40
 703 - 310 n. 40
Captiui - 270, 271, 271 n. 7, 279 n.
 25, 283
 21 - 270 n. 6, 271
 21-22 - 270
 49-51 - 270
 50 - 270 n. 6, 271
 160 sqq. - 305 n. 15
 776-779 - 281 n. 31
 875-876 - 270 n. 5
 922 sqq. - 270 n. 5
 954 sqq. - 270 n. 5
Curculio - 303, 303 n. 3, 304 n. 9,
 307, 307 n. 21
 442-448 - 304 n. 9
 467-485 - 303 n. 3
 586-587 - 307 n. 22
Menaechmi - 303, 310 n. 40
 263-264 - 310 n. 40
 267 - 310 n. 40
Mercator - 303, 311 n. 44
 11 - 311 n. 44
 93 - 311 n. 44
 257 - 311 n. 44
 390 - 311 n. 44
Miles Gloriosus - 303, 303 n. 2, 304,
 305 n. 12, 314, 315
 9 - 307
 9-15 - 306
 13 - 306
 14 - 307
 43-46 - 304
 44 - 307
 75 - 305 n. 13
 78 - 305 n. 14
 947 - 305 n. 14
 948 - 305 n. 13
 949 - 305 n. 13
 951 - 305 n. 13
Mostellaria - 300, 311 n. 44
 440 - 311 n. 44
 994 - 311 n. 44
Persa - 300, 303, 307, 312, 314, 315
 21-22 - 308 n. 24
 136 - 311 n. 46
 155-156 - 311 n. 46
 259 - 308 n. 23
 260 - 308 n. 25
 322 - 308 n. 23
 323 - 308 n. 23
 380 - 310
 462 - 312 n. 46
 462-463 - 312 n. 46
 463 - 312 n. 46
 506-507 - 309
 506-509 - 310, 310 n. 36
 522 - 310
 541-542 - 311
 545 - 310
 623 - 309
 624-625 - 310 n. 40
 627 - 309, 310 n. 40
 668 - 310 n. 40

- 712-713 - 310 n. 40
 715 - 310
 718-719 - 311
 740 - 310 n. 40
 783-784 - 310 n. 40
Poenulus - 285, 286, 290, 297 n. 50,
 298, 299 n. 63, 300, 301
 1-4 - 285
 44 - 286
 53-54 - 286 n. 3
 59 - 287
 84 - 287
 104-113 - 287
 123 - 289
 165-166 - 288
 191 - 287
 524-525 - 291
 550-554 - 289 n. 17
 581 - 289 n. 17
 584-587 - 290 n. 21
 597-599 - 289
 603 - 290 n. 23
 621 - 289
 662-665 - 291
 693-694 - 290
 719 - 291
 930 - 292
 930 sqq. - 297
 950-960 - 293
 963 - 287 n. 6
 967-981 - 300
 975 - 294
 975-981 - 293
 977 - 294
 981 - 294
 997 - 287 n. 6
 1008-1009 - 293, 294
 1032 - 296
 1032-1034 - 295
 1089 - 296
 1107-1110 - 296
 1108 - 296
 1122-1126 - 296
 1124 - 287 n. 6
 1137 - 297, 297 n. 52
 1145-1146 - 297 n. 55
 1187-1190 - 297
 1190 - 297 n. 51
 1217-1218 - 297 n. 56
 1223 - 298
 1225 sqq. - 298
 1239-1240 - 298 n. 58
 1251-1257 - 297
 1255 - 297 n. 51
 1277 - 297, 297 n. 52
 1296-1305 - 294
 1304 - 295 n. 42
 1309-1314 - 295
 1314 - 295 n. 42
Pseudolus - 301
Rudens - 289 n. 16, 301
Trinummus - 303, 312
 19 - 289 n. 18
 112 - 312, 312 nn. 47, 50
 771 - 312, 312 nn. 47, 50
 845 - 312, 312 nn. 47, 49, 50
 845-846 - 312, 312 n. 48
 901 - 312, 312 nn. 47, 50
Truculentus - 278 n. 25, 283
 5 - 278 n. 25
 648 - 308 n. 29
 967 - 278 n. 25
 968 - 278 n. 25
 Plínio-o-Jovem
Epistolae
 3. 1 - 233 n. 51
 9. 23 - 234 n. 55
 Plínio-o-Antigo
História Natural
 7. 30. 31 - 234
 8. 167 - 308 n. 29
 8. 190 - 308 n. 29
 Plutarco - 41 n. 23, 80 n. 7, 183, 194,
 232, 242, 306
Alexandre
 8. 2 - 230
Bruto
 36 - 233 n. 51
Catão Menor
 68 - 233 n. 51
Moralia
 130a-d - 230 n. 35
 133b - 230 n. 35
 328d - 230
 556a - 194 n. 14
 840d - 232 n. 48
 847f - 306 n. 19

- 998 d-e - 194 n. 14
Quaestiones Symposiales
 7. 8 - 230 n. 35
Sólon - 62
 8. 1-2 - 232, 232 n. 45
 17. 3 - 226 n. 14
 22. 1 - 80
 22. 4 - 80
 25. 6 - 234
Salamis - 232
 Fr. 2. 1 West - 232
- Pociña Pérez, Andrés -92 n. 4, 93 nn.
 7, 8, 94 n. 13, 101, 102, 314, 325
 n. 13, 329
- Políbio - 230, 288 n. 13
 13. 3. 1-8 - 288 n. 13
- Pólux
 4.18-9 - 227 n. 17
 7. 210-211 - 227 n. 17
- Pontalis, Jean-Bertrand - 325 n. 13, 328
- Porfírio - 237 n. 65
- Poussevin, Antoine - 199, 199 n. 4
- Poutignat, Philippe - 50, 50 n. 17, 52
 n. 25, 57
- Pradon, Jacques - 101
- Prag, Jonathan - 301
- Pritchard, David - 119
- Proclo de Náucratis - 235 n. 59, 236
- Prócoro - 96 n. 16
Feitos Apócrifos de João - 96 n. 16
 42. 1 - 96 n. 16
- Pródico - 229, 230 n. 35, 246
 Fr. 2 D.-K. - 232 n. 48
- Pródico de Quíos - 203
- Prodrome, Théodore - 200 n. 9
- Proheresius - 198
- Protágoras - 232 n. 47, 235
Sobre os deuses - 232 n. 47, 235
- Pseudo-Aristóteles - 112 n. 28
Mir. 107 - 112 n. 28
Problemata
 18 - 229
 16. 6. 914a - 229 n. 32, 234 n. 58
- Pseudo-Plutarco - 194 n. 14
- Consolatio ad Apollonium*
 110c - 194 n. 14
- Pucci, Piero - 123, 141
- Pugliese Carratelli, Giovanni - 243
- Pulquério, Manuel de Oliveira - 260, 266
- Quéremon - 250
 Fr. 14b Sn.-Kn. - 230
Meleagro - 250
Tiestes - 250
- Questa, Cesare - 279 n. 26, 283, 305,
 305 nn. 10, 11, 315
- Quijada, Milagros - 229 n. 33, 243
- Quinto de Esmirna - 135
Posthomeric - 135
 XIII - 135
 13. 385 sqq. - 135
 XIV - 135
 14. 39 sqq. - 135
- Rabaza, Beatriz - 312
- Racine, Jean - 9- 90, 93, 93 n. 9, 94,
 95, 98, 99, 101, 102, 325 n. 13, 329
Phèdre - 93, 93 n. 9, 102
 35 - 99 n. 22
 44 - 99 n. 23
Phèdre et Hippolyte - 93 n. 9, 101
- Racionero, Quintín - 214, 224
- Radt, Stefan Lorenz - 328
- Raffaelli, Renato - 240, 268 n. 5, 271
 n. 7, 272 n. 10, 283, 300, 301
- Ramírez Molas, Pedro - 179
- Reale, Giovanni - 229 n. 31, 232 n. 47,
 234 nn. 57, 58, 235, 243
- Reinhardt, Karl - 48 n. 5, 57
- Reis, Orlando - 203 n. 16
- Rengakos, Antonios - 195
- Reverdin, Olivier - 181
- Reynolds-Warnhoff, Patricia - 177 n.
 22, 180
- Rhodes, Peter J. - 62 n. 7, 74, 81 n. 9,
 83 n. 18, 84 nn. 19, 20, 87
- Riaza, Luis - 137, 141

- Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas* - 137
- Ribou, Jean - 93 n. 9, 101
- Richards, Annette - 140
- Richlin, Amy - 288 nn. 12, 15, 289 nn. 16, 20, 290 n. 24, 292, 296 n. 46, 301
- Riemschneider, W. - 147 n. 10
- Riley, Kathleen - 104 n. 3, 119
- Rivier, André - 174, 174 n. 15, 180, 181
- Rocha Pereira, M. Helena - 69 n. 17, 87, 205 n. 21, 206 n. 23, 207 n. 26, 210, 257 n. 1, 262 n. 7, 266
- Rodrigues, Nuno Simões - 78 n. 3, 88
- Rodríguez Adrados, Francisco - 32 n. 4, 45
- Rodríguez Alfageme, Ignacio - 101
- Rodríguez Magda, Rosa M. - 30
- Rodríguez-Pantoja, Miguel - 101, 102
- Romera Pintor, Irene - 326 n. 15, 329
- Romilly, Jacqueline de - 20, 30, 47 nn. 1, 2, 48 nn. 4, 5, 57
- Rosenmeyer, Thomas G. - 71 n. 20, 74, 172 n. 8, 180
- Rossi, Luigi Enrico - 230
- Rostagni, Augusto - 247, 247 n. 6, 255, 256
- Rousseau, Jean Jacques - 123 n. 3
Confesiones - 123 n. 3
- Ruch, M. - 329
- Ruijgh, Cornelis Jord - 328
- Rutherford, Ian - 227 n. 16, 242
- Rye, B. J. - 266
- Sabina, Joaquín - 157 n. 1, 159 n. 4
- Sánchez-Lafuente, Angela - 94 n. 13, 102
- Sanchis Llopis, Juan - 256
- Santamaría Álvarez, Marco Antonio - 226, 229 n. 31, 232, 235 n. 59, 243
- Santana Enríquez, Germán - 180
- Sauzeau, Pierre - 117 n. 39, 119
- Schadewaldt, Wolfgang - 170, 180
- Schklovski, Vladimir - 173, 181
- Schlegel, August W. - 93 n. 9, 102, 170
- Schultz, Peter - 119
- Schwinge, Ernst R. - 181
- Segura Ramos, Bartolomé - 328
- Sergent, Bernard - 108 n. 16, 119
- Shakespeare, William - 136, 170, 176, 176 n. 19, 179, 331, 331 n. 1, 340
Hamlet - 176, 331, 340
Troilo e Crésida - 136
- Schiassi, Giuseppe - 254 n. 18, 256
- Schmidt, E. - 30
- Schmiel, Robert - 122 n. 2, 141
- Schütrumpf, Eckart - 216 n. 7, 224
- Schutter, K. H. E. - 303 n. 2, 313 n. 51, 315
- Schwinge, E. R. - 172 n. 8
- Scullard, Howard H. - 292 n. 27, 301
- Seferis, Giorgos - 138
- Segal, Charles - 31 n. 1, 45, 48, 49, 49 n. 10, 58, 74, 172 n. 8, 181, 329
- Segal, Eric - 45, 289 n. 19, 301
- Séneca, Lúcio Aneu - - 90, 90 n. 1, 91, 93, 93 n. 7, 97, 99, 100, 101, 102, 176, 317, 318, 318 n. 3, 324, 325 n. 13, 326 n. 17, 328, 329, 331, 332, 333, 336, 337, 339, 340
Agamémnon - 90 n. 1, 331
Apocoloquintosis - 333, 333 n. 4, 340
Consolação à minha mãe Hélvia - 340
Da tranquilidade da alma - 340
Édipo - 90 n. 1, 331
Epístolas - 340
18 - 237
66-92 - 340
82. 16 - 333 n. 3
Fedra - 0, 90 n. 1, 92, 93 n. 7, 101, 102, 317, 324, 325 n. 13, 328, 329
91-97 - 326 n. 17
112-113 - 322
113 - 323
116-117 - 323

- 124-126 - 321
 124-128 - 322
 127-128 - 322
 165 - 321
 170 - 323 n. 9
 173 - 321
 184 - 326
 186 - 319
 193 - 319
 200 - 319
 268 - 321
 272 - 92 n. 5
 277 - 319
 330-331 - 319
 358 - 320
 360-361 - 321
 362 - 320
 362-363 - 321
 416 - 323
 441-453 - 92 n. 5
 566-573 - 323
 578-579 - 324
 589-590 - 320
 608-612 - 93 n. 7
 620 - 92 n. 5
 642-644 - 320
 646-662 - 97 n. 19
 736-823 - 98
 795-808 - 98 n. 20
 923 - 323
 1110 sqq. - 98
 1195 - 92 n. 5
 1269-1270 - 98 n. 21
Fenícias - 90 n. 1, 331
Hércules Enlouquecido - 90 n. 1, 331
Hércules no Eta - 90 n. 1, 331
Medeia - 90, 90 n. 1, 331, 336, 336,
 340
 17-19 - 337 n. 13
 23-26 - 337 n. 14
 43 sqq. - 337 n. 15
 116-149 - 337 n. 16
 214 sqq. - 127
 285-290 - 337 n. 17
 307 sqq. - 128
 623 sqq. - 128
 872 sqq. - 128
 893 sqq. - 338 n. 18
 910 sqq. - 338 n. 19
 930 sqq. - 338 n. 20
 937 - 338 n. 21
 963 sqq. - 339 n. 22
 1019-1020 - 339 n. 24
 1026-1027 - 339 n. 23
Octávia - 90 n. 1, 331
Tiestes - 90, 90 n. 1, 331
Troianas - 90 n. 1, 331, 340
 Shakespeare, William - 331, 340
 Sifakis, Gregory Michael - 195, 224
 Silva, Agostinho da - 340
 Silva, M. Aparecida - 242
 Silva, M. Fátima - 50, 51, 51 n. 23,
 53 n. 28, 54 n. 33, 55 nn. 35, 37,
 58, 87, 88, 100 n. 25, 141, 173,
 174, 174 n. 14, 181, 205 n. 21,
 206 n. 25, 210, 227, 253 n. 16,
 256, 266
 Simónides - 118, 228 n. 26
 Singer, Linda - 258, 266
 Sinnott, Eduardo - 212, 214, 215 n. 6,
 224
 Slater, Niall W. - 286, 288 n. 11, 289
 n. 19, 299, 301
 Smith, Wesley D. - 70 n. 19, 74, 172
 n. 8, 181
 Soares, Carmen L. - 47 n. 1, 49, 49 n.
 11, 53, 53 n. 29, 54 n. 34, 58
 Sócrates - 230 nn. 35, 36, 234, 235,
 236, 239, 334
 Sófocles - 18, 31, 31 n. 1, 33 n. 7, 34,
 38, 39, 41, 42, 44, 45, 69, 74, 77,
 90, 101, 112, 113, 120, 122, 122
 n. 1, 144, 145, 150 n. 15, 155, 156,
 171, 174, 181, 183, 185, 187, 195,
 198, 231, 232 n. 46, 246, 246 n. 5,
 254, 266, 270, 318, 318 n. 4, 326
 n. 17
Ajax - 18, 90 n. 1, 187, 195
 760 sq. - 18
 764-775 - 18
 776 sq. - 18
 915-924 - 187 n. 4
 1003 - 187
Antígona - 35, 90, 90 n. 1, 144, 144
 n. 2, 147, 232 n. 46

- Edipo em Colono* - 35, 38, 71, 73, 90
 n. 1, 144 n. 2, 232 n. 46
 337-338 - 71 n. 21
 1211-1248 - 65
 1462 sq. - 230
 1478 sq. - 230
- Édipo Rei* - 18, 31, 31 n. 1, 33, 33 nn.
 7, 8, 34, 38, 39, 41, 44, 45, 90, 90
 n. 1, 147, 266, 270
 863-871 - 18
 863-910 - 41 n. 26
 895 - 41 n. 26
- Electra* - 62, 69, 150 n. 15, 155,
 174, 187
 566 - 19
 573 sq. - 19
 1058-1062 - 86 n. 24
 1468-1469 - 187
- Fedra* - 318, 318 n. 4, 326 n. 17
- Filoctetes* - 90 n. 1, 112, 120
- Fragmentos
 597. 1 Radt - 227 n. 17
 811 Radt - 226 n. 14
- Traquínias* - 90 n. 1, 181
 31-35 - 61 n. 4
 47 - 227 n. 17
 157 - 227 n. 17
 258-260 - 113
 478 - 113
 683 - 227 n. 17
- Sófron - 236
- Sólon - 63, 63 n. 8, 74, 75, 80, 81, 81 n.
 9, 84, 87, 203, 225 n. 2, 232, 232 n.
 45, 234, 234 n. 56, 235, 251
 Fr. 1 W - 232 n. 47
 Fr. 18 W - 62
 Fr. 30. 20 W - 233 n. 54
 Fr. 9 Gent. Pr.² - 234
 Fr. 56 R - 63 n. 8
 Fr. 57 R - 63 n. 8
- Sommerstein, Alan H. - 243
- Souto Delibes, Fernando - 256
- Spina, L. - 108 n. 17, 119
- Stanislavski, Konstantin - 219, 219 n.
 11
- Starks Jr., John H. - 288 n. 10, 290 n.
 22, 291, 292 n. 28, 295 n. 40, 297
 n. 54, 299 nn. 63, 64, 301
- Stein, Peter - 20, 20 n. 7
- Stella, - 236, 237 n. 67
- Stewart, Edmund - 227 n. 16, 243
- Stoessel, F. - 172 n. 9, 181
- Strauss, Barry S. - 84 n. 20, 88
- Streiff-Fenart, Jocelyne - 50, 50 n. 17,
 52 n. 25, 57
- Strohmann, Hans - 172 n. 8, 181
- Stroud, Ronald - 63 n. 8, 75
- Studemund, Wilhelm - 278 n. 25, 283
- Stuyvesant, Robert P. - 258, 266
- Suda* - 77, 200
- Suetónio - 294 n. 36
Júlio César
 45. 3 - 294 n. 36
- Svenbro, Jesper - 225 n. 3, 230 n. 33,
 243
- Synodinou, Katerina - 150 n. 16, 156
- Tácito - 340
Anais - 340
- Taplin, Oliver - 212, 224, 250 n. 12
- Taragna Novo, Sandra - 104 n. 3, 119
- Tedeschi, G. - 227 n. 17, 230 n. 33,
 244
- Telesila de Argos - 226
- Telò, Mario - 231
- Temístio
Orationes - 231 n. 39
- Teócrito
 16. 98-99 - 228 n. 25
- Teodectes - 250
Alcméon - 250
Edipo
 Fr. 6 Sn.-Kn. - 231 n. 44
- Teodulfo de Orleães - 236
- Teogneto - 229
 Fr. 1. 7-8 K.-A. - 231 n. 44
 Fr. 1. 8 K.-A. - 229
- Teógnis de Mégara - 32, 203, 233 n. 54
 1.181-182 - 32 n. 4

- Téon de Esmirna - 233 n. 51
- Teopompo Cómico
Fr. 79 K.-A. - 227 n. 17
- Terêncio - 170, 173, 253, 310, 314
Ándria - 253
Eunuco - 253
Heautontimoroumenos - 253, 310
452-453 - 310 n. 39
608-609 - 311 n. 45
Stichus - 310, 311 n. 44
24-25 - 309 n. 37
152 - 311 n. 44
367 - 311 n. 44
- Tertuliano - 202, 210
De Spectaculis - 202, 202 n. 15, 210
II. 1 - 202 n. 15
IV. 1 - 202 n. 15
X. 11 - 202 n. 15
- Teubner, Gunther - 199 n. 8
- Thierry, Denys - 93 n. 9, 101
- Thür, Gerhard - 87
- Thury, Eva M. - 66 n. 12, 75
- Tiana, Apolónio de - 194
- Tillemont, Lenain de - 199, 199 nn.
5, 6
- Timo
Fr. 54.1 Di Marco - 231 n. 42
- Timóteo - 226 n. 13
Persas - 226 n. 13
- Tirso de Molina - 176 n. 19, 179
- Tirteu - 107
10 W. 13-20 - 69
10 W. 29 sq. - 110 n. 24
11 W. 4 sq. - 110 n. 24
11 W. 25 sq. - 110 n. 24
12 W. 10-12 - 107
12 W. 16-34 - 110 n. 24
- Tito Lívio
Fundação de Roma
32. 16 - 308 n. 28
36. 4 - 299
36. 4. 5-9 - 299 n. 64
- Todd, S. C. - 75
- Todorov, Tzvetan - 49 n. 12, 51, 51 n.
22, 58, 181
- Tontini, Alba - 283, 300, 301
- Torino, Alessio - 283
- Torraca, Luigi - 78 n. 3, 88
- Tosi, Renzo - 229 n. 9, 238 n. 69, 244
- Totaro, Pietro - 233
- Traina, Alfonso - 272 n. 11, 280 n. 29, 283
- Treu, K. - 226 n. 9, 244
- Trisoglio, Francesco - 200 n. 11
- Truffaut, François - 237 n. 65
- Trundle, Matthew - 108 n. 15, 119
- Tsitsiridis, Stavros - 195
- Tucídides - 17, 18, 29, 41 n. 23, 49 n.
13, 56, 57, 225 n. 2, 237
1. 139. 4 - 17
6. 2 - 49 n. 13
- Tuilier, André - 198 n. 1, 199 nn. 7,
8, 200, 200 nn. 10, 11, 201, 205 n.
20, 210
- Turcan, Marie - 210
- Turner, Eric Gardner - 193, 193 n. 11,
195, 226 n. 13, 227 n. 18, 229 n.
33, 231 n. 41, 244
- Tzetzes - 200 n. 9
- Ubersfeld, Anne - 213, 224
- Unamuno, Miguel - 90, 94, 95, 95 n.
14, 96, 100, 101, 102, 325 n. 13
Fedra - 94, 95 n. 14, 96, 101, 102,
325 n. 13
p. 302 - 95
p. 310 - 95
p. 312 - 96
p. 317 sqq. - 95
p. 334 - 95
p. 335 - 95
p. 340 - 96
p. 356 - 96
- Valakas, Kostas - 216, 224
- Valckenaer, Lodewijk C. - 144, 146 n.
8, 155
- Valgiglio, Ernesto - 144 n. 2, 156
- Valpy, Abraham J. - 135 n. 7, 141

- Varrão - 308 n. 29
De re rustica - 308 n. 29
 2. 1. 14 - 308 n. 29
- Vernant, Jean-Pierre - 33 n. 8, 34, 34 n. 9, 37 n. 11, 38, 38 n. 12, 42, 42 n. 30, 45, 54 n. 34, 57, 58, 119, 120, 165 n. 24, 168, 175 n. 17, 181
- Verrall, Arthur W. - 103, 103 n. 1, 113, 113 n. 31, 120, 146 n. 8, 156
- Vetta, Massimo - 233 n. 53, 244
- Vidal-Naquet, Pierre - 108 n. 16, 120
- Villalonga, Llorenç - 102
- Virgílio - 135, 208, 238
Eneida - 135
 1. 161 - 293 n. 45
 2. 571-574 - 135
 6. 625-626 - 228 n. 24
Geórgicas -
 3. 284 - 238
Vita Marciana - 236
- Vlassopoulos, Kostas - 51, 51 n. 21, 58
- Voelke, Pierre - 131, 141, 231 n. 44, 244
- Vox, Onofrio - 226 n. 9, 228, 228 n. 21, 231 n. 39, 232, 233 nn. 53, 54, 241, 244
- Xanthakis-Karamanos, Georgia - 249 n. 8, 250 n. 10, 254 n. 18, 256
- Xenarco
 Fr. 6 K.-A. - 226 n. 14
- Xenofonte - 57, 229 n. 28, 236, 239, 309 n. 32
Anábase
 6. 3. 16 - 309 n. 32
 6. 6. 38 - 309 n. 32
Hellenika - 111
 2. 4.15-16 - 111
Memoráveis - 236
 1. 6. 14 - 233 n. 51
 2. 1. 2 - 232 n. 48
 4. 2. 20 - 236 n. 64
Simpósio - 229 n. 28
- Walbank, Frank W. - 300
- Walcott, Derek - 138 n. 8, 141
- Omeros - 138, 138 n. 8, 141
- Webster, Thomas B. L. - 112, 112 n. 27, 120, 249 n. 8
- Westaway, Katharine M. - 303 n. 3, 315
- Wians, William - 140
- Wilamowitz-Moellendorff, Tycho von - 122, 122 n. 1
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von - 20 n. 6, 30, 106 n. 9, 111, 111 n. 25, 115, 115 n. 35, 120, 309 nn. 30, 31, 315
- Willink, C. W. - 172 n. 9, 181
- Wilson, John R. - 74
- Wissowa, Georg - 181
- Wolff, Christian - 122 n. 2, 141
- Woodbury, Leonard - 231 n. 41, 244
- Woytek, Erich - 308 n. 26, 310 n. 36, 315
- Wright, Matthew - 169, 169 n. 1, 181
- Yoon, Florence - 156
- Zavala, Iris Milagro - 94 n. 13, 102
- Zenão - 231 n. 39
- Zielinski, J. - 174 n. 16, 181
- Zuntz, Günther - 172 n. 8, 181
- Zwierlein, Otto - 92 n. 5, 102

(Página deixada propositadamente em branco.)

APRESENTAÇÃO DOS AUTORES

Aldo Lopes Dinucci é Doutor em filosofia pela PUC-RJ, com pós-doutorados pelo IFCS (UFRJ - 2014) e pela University of Kent (Inglaterra- 2015). Publicou, em 2014, pela Imprensa de Coimbra, *O Encheiridion de Epicteto*, tradução comentada e anotada da célebre obra. É editor-responsável da revista eletrônica de filosofia PROMETEUS (Qualis CAPES B1: seer.ufs.br/prometeus). Tem mais de setenta artigos publicados em revistas científicas brasileiras. Publicou, em 2015, uma resenha na conceituada *Classical Review*, de Cambridge. É pesquisador de produtividade pelo CNPQ desde 2015.

Andrea Navarro Noguera, Graduada por la Universidad de Valencia y Maestra por la de Barcelona en Filología Clásica, su trabajo se centra en la literatura griega con especial atención a la tragedia. En la actualidad es investigadora en la Universidad de Valencia en el marco del programa oficial de atracción del talento. Forma parte del GRATUV y coordina su Foro anual para jóvenes investigadores.

Andrés José Pociña López é Professor Titular de Universidade no Departamento de Línguas Modernas e Literaturas Comparadas da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Extremadura (Espanha), Área de Filologia Galega e Portuguesa. É Doutor em Filologia Românica pela Universidade de Granada, após a defesa da Tese de Licenciatura subordinada ao tema *La Cultura Espiritual en la Obra de Gil Vicente*. Algumas publicações: *Sóror Violante do Céu (1607-1693)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998; Coordenação, com a Doutora María Jesús Fernández García, do volume *Gil Vicente: Clásico Luso-Español*, Mérida, Junta de Extremadura, 2004; *Gil Vicente y las Naves de los Locos*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2006; “A *papiaçam* de Macau: História e caracterização sociolinguística de um crioulo oriental de base portuguesa”, in Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier, Paul Danler (éds.), *Actes du XXV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Innsbruck, 3-8 septembre 2007)*, Berlin/ New York, De Gruyter Verlag, 2010, tome VII, pp. 343-358; *Clásicos Lusitanos. Estudios sobre la influencia de la Antigüedad Clásica en la Literatura Portuguesa*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2013; “Subsídios para um estudo sobre a normativa gramatical das línguas crioulas de base portuguesa, na sua relação com a identidade cultural crioula”, in Carlos Morais e Rosa Lúcia Coimbra (org.), *Pelos mares da Língua Portuguesa*, Aveiro, Universidade de Aveiro/ Fundação Calouste Gulbenkian/ Movimento Festlatino, 2013, pp. 73-81.

Andrés Pociña Pérez (Lugo, 1947) es Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Granada, de la que fue Decano de la Facultad de Filosofía y

Letras y Director del Departamento de Filología Latina. Responsable del Grupo de Investigación HUM 318 de la Junta de Andalucía. Imparte las enseñanzas de Literatura latina (Grado) y Teatro grecolatino y su pervivencia en los teatros modernos (Máster). Investiga fundamentalmente sobre Literatura latina (diversos géneros); Pervivencia del teatro clásico; Literatura gallega; Poesía griega del siglo XX.

Carmen Morenilla Talens, Catedrática de Filología Griega, fue Decana de la Facultad de Filología, Miembro del Consell Valencià de Cultura y del Consejo Rector de Teatres de la Generalitat, así como Directora del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Valencia. En sus investigaciones se ocupa del teatro griego y de la tradición clásica. Dirige desde su fundación el GRATUV (Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València).

Carolina Reznik es Lic. en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es Becaria de Finalización de Doctorado por el CONICET con lugar de trabajo en la Universidad de La Plata. Como parte de su Doctorado en Artes, radicado en la UBA, cursó la Maestría en Estudios Clásicos, también en dicha universidad. Su principal área de interés es la representación teatral griega en su realización escénica.

Cecilia Ames es Licenciada en Filosofía y Licenciada en Letras Clásicas por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina y realizó su Doctorado en la Universidad de Tübingen, Alemania, bajo la dirección de Hubert Cancik sobre Historia Social de las Religiones Antiguas. Actualmente es Profesora Titular Regular de “Historia Antigua” y de “Mito y Religión en Grecia y Roma” en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. También es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y ha realizado numerosas publicaciones científicas en diferentes revistas internacionales como *Gymnasium*, *Ephemeris Grecorromana*, *Estudios Clásicos*, *Auster*, *Circe*, etc. Se ha desempeñado como Investigadora y Profesora invitada en universidades de Buenos Aires, Alemania, Chile, México y Brasil.

Delfim F. Leão é Professor Catedrático do Instituto de Estudos Clássicos e investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. As suas principais áreas de interesse científico são a história antiga, o direito e a teorização política dos Gregos, a pragmática teatral e a escrita romanesca antiga. Tem-se dedicado igualmente à área das Humanidades Digitais. Entre os seus principais trabalhos recentes, encontram-se *A globalização no mundo antigo. Do polítes ao kosmopolítes* (Coimbra, IUC, 2012); D. F. Leão, E. M. Harris, & P. J. Rhodes (eds.), *Law and Drama in Ancient Greece* (London, Duckworth, 2010); D. F. Leão & F. Frazier (eds.), *Tychè et pronoia. La marche du monde selon Plutarque* (Coimbra e Paris, IUC, 2010); D. F. Leão & P. J. Rhodes,

The Laws of Solon. A new Edition, with Introduction, Translation and Commentary (London, I.B. Tauris, 2015).

Fábio de Souza Lessa é Professor Associado de História Antiga do Instituto de História (IH) e do Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Membro do Laboratório de História Antiga (LHIA)/UFRJ e Membro Colaborador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

Francesco de Martino è ordinario di Letteratura greca e responsabile scientifico del Laboratorio di ricerca Mu.S.A. (Musica, Spettacolo, Arte) presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Foggia. Ha promosso e curato un ampio commento ai lirici greci (*Lirica greca*, 1996, in collaborazione con Onofrio Vox) e volumi su aspetti dimenticati della cultura antica, *Lo spettacolo delle voci* (1995) e *Studi sull'eufemismo* (1999), entrambi in collaborazione con Alan H. Sommerstein, *Mito e caricature, Abiti da mito e Medea istantanea. Miniature, incisioni, illustrazioni* (2009), *Antichità & pubblicità* (2010), *Puglia mitica* (2012).

Francisca Gómez Seijo es profesora de Lenguas Clásicas en el Instituto de Enseñanza Secundaria *Álvaro Cunqueiro* de la ciudad de Vigo. En noviembre de 2015 defendió su tesis titulada *Caracterización de Helena en la tragedia homónima de Eurípides*. Este artículo versará sobre algunas de las conclusiones a las que ha llegado tras la investigación acerca de la caracterización de los personajes trágicos en general y sobre la caracterización de Helena en particular. Asimismo abordará algunas cuestiones sobre la pervivencia de la figura de Helena en la dramaturgia europea posterior.

Giorgio Ieranò insegna Letteratura greca all'Università di Trento. E' responsabile scientifico del Laboratorio di ricerche sul teatro antico "Dionysos" (dionysos.lett.unitn.it). Tra le sue pubblicazioni, i volumi *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche* (Roma-Pisa 1997), *Arianna. Storia di un mito* (Roma 2007) e *La tragedia greca. Origini, storia, rinascite* (Roma 2010).

Joana Bárbara Fonseca é Licenciada em Estudos Portugueses e Lusófonos; Mestre em Estudos Clássicos, no ramo de Mundo Antigo, com tese sobre as representações do feminino nas primeiras narrativas latinas, intitulada 'Sexo Fraco e Leveza de Ânimo. Figurações da mulher no *Satyricon* e no *Asinus Aureus*'. Doutoranda em Estudos Clássicos, no ramo de Poética e Hermenêutica, investiga ocorrências de comportamentos voyeuristas e escopofílicos nas primeiras narrativas latinas.

José Luís Lopes Brandão, professor associado do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e investigador

do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, dedica-se ao estudo da língua, cultura e literatura latina (epigrama, romance latino, biografia, historiografia), bem como da história de Roma. Entre os autores que tem estudado salientam-se Marcial, Suetónio, a *História Augusta*, e Plutarco, sobre os quais publicou diversos estudos e traduções. Trabalha na coordenação de volumes sobre a história de Roma. No que respeita ao teatro clássico, tem desenvolvido actividade relacionada com a tradução e produção dramática (actor, encenador e consultor), no grupo de teatro *Thíasos*, e actualmente dirige a FESTEIA – associação promotora.

José Vicente Bañuls Oller es Profesor de Filología Griega en la Universidad de Valencia. Licenciado y Doctor en Filología Clásica por la Universidad de Valencia, sus trabajos de investigación se centran en el campo del pensamiento y de la literatura griega, en particular de la tragedia, así como de la tradición clásica. Es miembro fundador del GRATUV, en cuyo seno realiza la mayor parte de su trabajo. Ha publicado numerosos trabajos tanto en revistas como en monografías.

Juan Tobías Napoli es Profesor en Letras, Licenciado en Letras y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como Profesor Titular en el Área Griego en la Facultad de Humanidades de la U.N.L.P., Director del Centro de Estudios Helénicos, Coordinador del Área de Literaturas Clásicas del Centro de Estudios de Literaturas y Literaturas Comparadas, miembro del Comité Asesor de la carrera de Letras y de la Revista *Synthesis*. Ha sido Presidente de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos. Ha traducido para la editorial Colihue diez tragedias de Eurípides y se encuentra traduciendo las nueve restantes.

María del Carmen Arias Abellán es Catedrática de Filología Latina Universidad de Sevilla (US), en cuyo Secretariado de Acceso ha ejercido cargo académico y de gestión de Ponente de Universidad e I.N.E.M. Profesora Invitada en diversas Universidades Europeas –entre ellas, Köln (Alemania), Venecia y Roma (Italia), etc.- e Investigadora invitada en Centros de Investigación como la Bayerische Akademie der Wissenschaften de München (Alemania). Es Miembro de Equipo de Redacción (e investigación) del *Thesaurus Linguae Latinae* (Bayerische Akademie der Wissenschaften), München, Alemania, y Miembro del Comité Científico directivo de la *Société Européenne pour l'Étude du Latin Vulgaire et Tardif*. Sus líneas de investigación y docencia tienen como centro principalmente los ámbitos siguientes: Textos latinos y su edición; Lingüística Latina (Fonética, Morfología, Sintaxis y Lexicología); Literatura Latina (en especial, Literatura técnica, Teatro Romano y Literatura Cristiana); Evolución de la lengua y la cultura latinas (Latín Vulgar y Tardío).

Maria Cecilia Colombani es Doctora en Filosofía por la Universidad de Morón; Profesora Titular Regular de Problemas Filosóficos y de Antropología Filosófica (Universidad de Morón); Profesora Titular de Filosofía Antigua y Problemas Especiales de Filosofía Antigua (Universidad Nacional de Mar del Plata); Profesora del Instituto Superior de Formación Docente Ricardo Rojas de la localidad de Moreno; Investigadora principal por la Universidad de Morón; Miembro del Proyecto de Investigación UBACyT “Genealogías violentas y problemas de Género: Conflictividades familiares y perversiones del *oikos* en la literatura griega antigua”; Coordinadora académica de la Cátedra Abierta de Estudios de Género (Universidad de Morón). Autora de *Hesíodo. Una Introducción crítica*, Bs As, 2005, *Homero. Una introducción crítica*, Bs As, 2005, *Foucault y lo político*, Buenos Aires, 2009. Autora de capítulos en obras colectivas y de artículos en revistas nacionales e internacionales de la especialidad. Profesora invitada anualmente a la UFRJ, a la UERJ (Río de Janeiro) y a la UFMG y a la UFOP (Minas Gerais) en calidad de conferencista o profesora de cursos de pos graduación.

Maria do Céu Zambujo Fialho concluiu a Agregação - em 1995. É Professora Catedrática na Universidade de Coimbra desde 1998. Publicou 42 artigos em revistas especializadas e 12 trabalhos em actas de eventos, possui 46 capítulos de livros e 26 livros publicados. Participou em 65 eventos no estrangeiro e 7 em Portugal. Orientou 6 teses de doutoramento, orientou 6 dissertações de mestrado e co-orientou 3 nas áreas de Línguas e Literaturas, Filosofia, Ética e Religião, Humanidades e História e Arqueologia. Recebeu 1 prémio e/ou homenagem. Entre 2007 e 2013 participou em 3 projectos de investigação, sendo que coordenou 2 destes. Actualmente participa em 3 projectos de investigação (coordenação até 2014), sendo que coordena 1 destes. Nas suas actividades profissionais interagiu com 31 colaboradores em co-autorias de trabalhos científicos.

Patrick J. Finglass is Professor of Greek and Head of the Department of Classics at the University of Nottingham. He has published editions of Stesichorus (2014), Sophocles’ *Ajax* (2011) and *Electra* (2007), and Pindar’s *Pythian Eleven* (2007), with Cambridge University Press.

Paula Barata Dias é professora auxiliar do grupo de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Doutorada em Latim Medieval com uma tese dedicada a S. Frutuoso e ao fenómeno monástico no mundo visigótico, situam-se os seus interesses de investigação e de publicação nos domínios da Antiguidade Tardia e Alta Idade Média, estudos de religião e política do império romano tardio, patrística grega e latina, estudos sobre alimentação e receção da literatura clássica nas épocas posteriores.

Renato Raffaelli (Pesaro 1946) è stato professore ordinario di lingua e letteratura latina nelle Università di Ferrara (1986-1991) e di Urbino (1991-2014). Si è occupato soprattutto di teatro latino, da vari punti di vista: *Ricerche sui versi lunghi di Plauto e di Terenzio*, Pisa, Giardini 1982; *Maschere prologhi naufragi nella commedia plautina* (con C. Questa), Bari, Adriatica 1984; *Esercizi Plautini*, Urbino, Quattro Venti 2009; *Tuttoplauto*, Urbino, Quattro Venti 2014. Molti lavori ha dedicato anche al teatro d'opera, specialmente al *Don Giovanni* di Mozart (*Variazioni sul Don Giovanni*, Urbino, Quattro Venti 1990; *Don Giovanni tra filologia e antropologia*, Rimini, Guaraldi 2006) e dell'*Otello* di Rossini (*Otello*, Pesaro, Fondazione Rossini 1996). Fra i suoi maggiori interessi anche la codicologia e l'antropologia del mondo antico, su cui ha organizzato numerosi convegni e curato i relativi Atti (valgano, per tutti gli altri, *Il libro e il testo*, Urbino, Università degli Studi 1984, e i due volumi dedicati all'allattamento filiale: *Pietas e allattamento filiale*, Urbino, Quattro Venti 1997 e *Allattamento filiale: la fortuna*, ibid., 2000). Sempre circa il teatro latino, oltre la cura di due convegni sulla *fabula Atellana* (*L'atellana letteraria*, Urbino, Quattro Venti 2010 e *L'atellana preletteraria*, ibid. 2013), ha curato dal 1998 la pubblicazione delle *Lecturae Plautinae Sarsinates*, fino ad oggi diciotto volumi, dall'*Amphitruo* allo *Stichus*.

Román Bravo Díaz es Catedrático de Latín do IES Sofía Casanova de Ferrol. Doctor en Filología Clásica por la Universidad de Salamanca. Principales publicaciones: *Plauto. Comedias*, I-II, Madrid, 1989-1995; *Terencio. Comedias*, Madrid, 2001; “¿Terencio en el Comicio? Reflexiones sobre la primera y segunda representación de la *Hecyra*”, en A. Pociña *et alii* (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, 2006, págs. 185-232; *Séneca. Cuestiones Naturales*, Madrid, 2013.

Vivian Lorena Navarro Martínez es Graduada en Filología Clásica en la Universidad de Valencia y detentora del título de Máster como Profesor/a de Educación Secundaria (UV) y del mismo título de Máster de Investigación en Lenguas y Literaturas Clásicas (UV). Actualmente es doctoranda en “Estudios Clásicos” en el programa “Poética e Hermenêutica”, en la Universidad de Coimbra, sob la dirección de Maria de Fátima Silva (UC) y Jordi Redondo Sánchez (UV). Publicó “La Agathonszene: una teoría poética en *Tesmoforiantes* de Aristófanes”, *TYCHO* 1, 2013, 55-74; “Didáctica de la sociedad y modos de vida atenienses a través de las últimas comedias de Aristófanes”, *Philologica Urcitana* 12, 2015, 117-130.

VOLUMES PUBLICADOS NA COLEÇÃO HUMANITAS SUPPLEMENTUM

1. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira e Paula Barata Dias: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 1 – Línguas e Literaturas. Grécia e Roma* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
2. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira e Paula Barata Dias: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 2 – Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
3. Francisco de Oliveira, Jorge de Oliveira e Manuel Patrício: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 3 – História, Arqueologia e Arte* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2010).
4. Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Francisco de Oliveira (Coords.): *Horácio e a sua perenidade* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
5. José Luís Lopes Brandão: *Máscaras dos Césares. Teatro e moralidade nas Vidas suetonianas* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
6. José Ribeiro Ferreira, Delfim Leão, Manuel Tröster and Paula Barata Dias (eds): *Symposion and Philanthropia in Plutarch* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
7. Gabriele Cornelli (Org.): *Representações da Cidade Antiga. Categorias históricas e discursos filosóficos* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH/Grupo Archai, 2010).
8. Maria Cristina de Sousa Pimentel e Nuno Simões Rodrigues (Coords.): *Sociedade, poder e cultura no tempo de Ovídio* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH/CEC/CH, 2010).
9. Françoise Frazier et Delfim F. Leão (eds.): *Tychè et pronoia. La marche du monde selon Plutarque* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, École Doctorale 395, ArScAn-THEMAM, 2010).
10. Juan Carlos Iglesias-Zoido, *El legado de Tucídides en la cultura occidental* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, ARENGA, 2011).
11. Gabriele Cornelli, *O pitagorismo como categoria historiográfica* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2011).
12. Frederico Lourenço, *The Lyric Metres of Euripidean Drama* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2011).
13. José Augusto Ramos, Maria Cristina de Sousa Pimentel, Maria do Céu Fialho, Nuno Simões Rodrigues (coords.), *Paulo de Tarso: Grego e Romano, Judeu e Cristão* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
14. Carmen Soares & Paula Barata Dias (coords.), *Contributos para a história da alimentação na antiguidade* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).

15. Carlos A. Martins de Jesus, Claudio Castro Filho & José Ribeiro Ferreira (coords.), *Hipólito e Fedra - nos caminhos de um mito* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
16. José Ribeiro Ferreira, Delfim F. Leão, & Carlos A. Martins de Jesus (eds.): *Nomos, Kosmos & Dike in Plutarch* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
17. José Augusto Ramos & Nuno Simões Rodrigues (coords.), *Mnemosyne kai Sophia* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
18. Ana Maria Guedes Ferreira, *O homem de Estado ateniense em Plutarco: o caso dos Alcmeónidas* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
19. Aurora López, Andrés Pociña & Maria de Fátima Silva, *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
20. Cristina Pimentel, José Luís Brandão & Paolo Fedeli (coords.), *O poeta e a cidade no mundo romano* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
21. Francisco de Oliveira, José Luís Brandão, Vasco Gil Mantas & Rosa Sanz Serrano (coords.), *A queda de Roma e o alvorecer da Europa* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
22. Luísa de Nazaré Ferreira, *Mobilidade poética na Grécia antiga: uma leitura da obra de Simónides* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2013).
23. Fábio Cerqueira, Ana Teresa Gonçalves, Edalaura Medeiros & JoséLuís Brandão, *Saberes e poderes no mundo antigo. Vol. I – Dos saberes* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013). 282 p.
24. Fábio Cerqueira, Ana Teresa Gonçalves, Edalaura Medeiros & Delfim Leão, *Saberes e poderes no mundo antigo. Vol. II – Dos poderes* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013). 336 p.
25. Joaquim J. S. Pinheiro, *Tempo e espaço da paideia nas Vidas de Plutarco* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013). 458 p.
26. Delfim Leão, Gabriele Cornelli & Miriam C. Peixoto (coords.), *Dos Homens e suas Ideias: Estudos sobre as Vidas de Diógenes Laércio* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013).
27. Italo Pantani, Margarida Miranda & Henrique Manso (coords.), *Aires Barbosa na Cosmópolis Renascentista* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2013).
28. Francisco de Oliveira, Maria de Fátima Silva, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (coords.), *Violência e transgressão: uma trajetória da Humanidade* (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
29. Priscilla Gontijo Leite, *Ética e retórica forense: asebeia e hybris na caracterização dos adversários em Demóstenes* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).

30. André Carneiro, *Lugares, tempos e pessoas. Povoamento rural romano no Alto Alentejo*. - Volume I (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2014).
31. André Carneiro, *Lugares, tempos e pessoas. Povoamento rural romano no Alto Alentejo*. - Volume II (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2014).
32. Pilar Gómez Cardó, Delfim F. Leão, Maria Aparecida de Oliveira Silva (coords.), *Plutarco entre mundos: visões de Esparta, Atenas e Roma* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).
33. Carlos Alcalde Martín, Luísa de Nazaré Ferreira (coords.), *O sábio e a imagem. Estudos sobre Plutarco e a arte* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).
34. Ana Iriarte, Luísa de Nazaré Ferreira (coords.), *Idades e género na literatura e na arte da Grécia antiga* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2015).
35. Ana Maria César Pompeu, Francisco Edi de Oliveira Sousa (orgs.), *Grécia e Roma no Universo de Augusto* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2015).
36. Carmen Soares, Francesc Casadesús Bordoy & Maria do Céu Fialho (coords.), *Redes Culturais nos Primórdios da Europa - 2400 Anos da Fundação da Academia de Platão* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
37. Claudio Castro Filho, *“Eu mesma matei meu filho”: poéticas do trágico em Eurípides, Goethe e García Lorca* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
38. Carmen Soares, Maria do Céu Fialho & Thomas Figueira (coords.), *Pólis/ Cosmópolis: Identidades Globais & Locais* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
39. Maria de Fátima Sousa e Silva, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho & José Luís Lopes Brandão (coords.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção I* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).

Estes dois volumes reúnem um conjunto de estudos sobre teatro grego e latino (I) e sua recepção (II). Da Antiguidade são considerados, além da análise de diversos textos concretos, aspectos relacionados com a evolução dos géneros trágico e cómico, com os seus agentes e com a função cívica que deles se espera. Os estudos de recepção (II) abrangem colaboradores de um âmbito geográfico alargado e incluem inúmeros estudos de caso, sobretudo no âmbito da literatura e do teatro do mundo latino e ibero-americano.

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA

